

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

CONCEPCIONES Y REPRESENTACIONES DE ESPACIO, CUERPO Y MUERTE  
EN *EL REY DE LA HABANA*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de  
Posgrado en Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura  
Latinoamericana

MAYBELL VARGAS ZÚÑIGA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

## **Dedicatoria**

A los que me alentaron y acompañaron en el trayecto de este largo viaje.

## **Agradecimientos**

En primer lugar a mi comité asesor: Werner Mackenbach, Isabel Gallardo y Albino Chacón quienes con su conocimiento fueron colaboradores indispensables para el desarrollo de esta investigación.

Igualmente valiosa la contribución, paciencia y apoyo incondicional del Dr. José Gracia Bondía quien con su palabra precisa fue motivación en los momentos álgidos.

A todos los demás quienes comparten alegremente mis triunfos.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.”



M.L. Jarro Muñoz Moya  
Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado



Dr. Werner Mackenbach  
Director de Tesis



M.L. Isabel Gallardo Alvarez  
Asesora



Dr. Albino Chacón Gutiérrez  
Asesor



M.L. Baruc Chavarria Castro  
Representante de la Directora del Programa de Posgrado en Literatura



Maybell Vargas Zúñiga  
Candidato

## Tabla de contenido

<i>Dedicatoria</i> .....	<i>ii</i>
<i>Agradecimientos</i> .....	<i>iii</i>
<i>Hoja de aprobación</i> .....	<i>iv</i>
<i>Resumen</i> .....	<i>viii</i>
<i>Summary</i> .....	<i>ix</i>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Tema</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Justificación</b> .....	<b>1</b>
<b>3. Objetivos</b> .....	<b>6</b>
3.1 Objetivo general: .....	6
3.2 Objetivos específicos: .....	6
<b>4. Estado de la cuestión</b> .....	<b>7</b>
4.1 Reynaldo de La Habana, el sucio .....	7
4.2 Sobre el realismo sucio en <i>El Rey de La Habana</i> .....	8
4.3 Sobre la suciedad en <i>El Rey de La Habana</i> .....	16
4.4 Nuevos sujetos, nuevas subjetividades: el cuerpo marginal.....	17
4.5 Sobre el carácter de la marginalidad en la novela .....	21
4.6 Nuevos sujetos, nuevas representaciones en espacios subalternos .....	25
4.7 El concepto de la picaresca en las críticas sobre <i>El Rey de La Habana</i> .....	27
4.8 De lo masculino y femenino en <i>El Rey de La Habana</i> .....	33
<b>5. Marco teórico</b> .....	<b>42</b>
5.1 La identidad espacial según Elizabeth Bronfen.....	43
5.2 Espacios materiales.....	44
5.3 Relación sujeto/espacio .....	45
5.4 Lugar, espacio y movimiento .....	46
5.5 Espacios metafóricos.....	49
5.6 Espacio textual/textualidad espacial.....	52
5.7 Espacio dinámico y generador de sentidos .....	57
5.8 El erotismo y la muerte según Georges Bataille .....	58

5.9 Las prohibiciones.....	60
5.10 Un desbordamiento: la orgía.....	62
5.11 Erotismo y objeto erótico .....	62
5.12 Prostitución.....	63
6. Metodología.....	65
6.1 Descripción del corpus.....	66
7. Plan capitular .....	67
II. Desarrollo .....	70
Capítulo I. Contexto Histórico-Literario: Cuba durante el “período especial” .....	70
1. Una breve introducción a los decenios anteriores (1960-70-80).....	70
1.1 Una mirada interior .....	72
1.2 El comienzo de la diáspora cubana después del triunfo de la Revolución.....	76
1.3 De la generación bautizada los Novísimos .....	77
2. A propósito del “período especial”.....	80
2.1. Los primeros años.....	80
2.2. Los “balseros” de 1994.....	82
Capítulo II. Representaciones espaciales en <i>El Rey de La Habana</i> .....	83
1. Sobre los espacios físicos en <i>El Rey de La Habana</i> .....	83
1.1 La azotea .....	84
1.2 El correccional.....	85
1.3 El contenedor.....	86
1.4. El malecón .....	86
1.5. Habitaciones en Centro Habana.....	87
1.6. La basura. El basurero.....	89
1.7. Espacios premonitorios/oníricos.....	92
2. Del espacio físico a una semántica espacial .....	92
2.1 Una ciudad en descomposición: edificios/azoteas .....	93
2.2 Espacio carcelario.....	97
2.3 Su asidero: el contenedor .....	99
2.4. Del Malecón, el mar, la playa y el onanismo.....	100
2.5. Espacios habitacionales en contraste.....	102
2.6. El basurero/cementerio .....	104
2.7. Espacios premonitorios /oníricos.....	105
2.8. Reynaldo, la metáfora de la ciudad .....	107
3. Espacio en movimiento .....	108

<b>4. Espacio textual .....</b>	<b>111</b>
<b>4.1. Recorrido intertextual.....</b>	<b>111</b>
<b>4.2. Hacia la transtextualidad .....</b>	<b>115</b>
<b>Capítulo III. Sexualidad y muerte en <i>El Rey de La Habana</i>.....</b>	<b>117</b>
<b>1. Sobre la sexualidad y el erotismo.....</b>	<b>117</b>
<b>1.1 De la prohibición a la transgresión.....</b>	<b>120</b>
<b>1.2 (Des) encuentro amoroso: Magda como objeto de deseo .....</b>	<b>125</b>
<b>1.3 Otras aventuras sexuales.....</b>	<b>128</b>
<b>2. Espacios de la corporeidad .....</b>	<b>131</b>
<b>3. Cuerpos abyectos: lo sucio y escatológico .....</b>	<b>135</b>
<b>3.1 De los encuentros abyectos.....</b>	<b>138</b>
<b>3.2 La suciedad como representación estética.....</b>	<b>139</b>
<b>3.3 Corporeidad residual .....</b>	<b>143</b>
<b>4. Sobre la muerte .....</b>	<b>145</b>
<b>4.1 La inminencia de la muerte.....</b>	<b>145</b>
<b>4.2 Lo intrínseco entre erotismo y muerte.....</b>	<b>147</b>
<b>III Conclusiones.....</b>	<b>153</b>
<b>IV Bibliografía .....</b>	<b>173</b>

## Resumen

La breve novela *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutierrez es un potente relato que combina viejas fórmulas (basadas en el exotismo cubano, la belleza de las ruinas habaneras...) con la descripción, más o menos explícita, pero siempre patente a través de las vicisitudes de los personajes, de las desgarraduras producidas en y por el “período especial” en la vida cotidiana de los isleños.

El protagonista no es tanto Reynaldo, su personaje central, como La Habana misma. Se analiza el relato por medio de las representaciones del espacio, el cuerpo y de la muerte presentes y predominantes en el mismo, a través de los prismas establecidos por teóricos de la literatura como Georges Bataille, Elisabeth Bronfen y Michel Foucault. Con su ayuda, se identifica en “El Rey” una pulsión característica entre la huída hacia ninguna parte del personaje y los breves momentos de alivio, relativos y temporales, proporcionados por situaciones y personajes pasajeros, siempre a través de un lenguaje escueto y minimalista.

Como consecuencia del análisis, algunas de las clasificaciones superficiales de la novela como exponente del “realismo sucio” o como relato neo-picaresco han sido descartadas.

## Summary

Pedro Juan Gutiérrez's short novel *El Rey de La Habana* is a powerful story that combines old formulas (based on the Cuban exoticism, the beauty of the Havana ruins...) with the description of the harrowing life produced in and by the "special period" in the daily life of the islanders. That combination may be more or less explicit, but it is always patent through the vicissitudes of the characters.

The protagonist is not so much the main character Reynaldo as Havana itself. The story is analyzed through the representations of space, the body and death present and predominant in it on the one hand; and through the prisms established by literary theorists such as Georges Bataille, Elisabeth Bronfen and Michel Foucault on the other. With their help, *El Rey* is characterized by an oscillation between Reynaldo's flight to nowhere and the brief moments of relief, relative and temporal, provided by passing situations and characters. A concise and minimalist language is employed at all times.

As a consequence of the analysis, some of the superficial classifications of *El Rey de La Habana* as an exponent of "dirty realism" or as a neo-picaresque novel are discarded.



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

SEP Sistema de  
Estudios de Posgrado

**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, Maybell Vargas Zúñiga, con cédula de identidad 107390144, en mi condición de autor del TFG titulado Concepciones y representaciones de espacio, cuerpo y muerte en El Rey de La Habana.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI  NO

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

## I. Introducción

### 1. Tema

Concepciones y representaciones de espacio, cuerpo y muerte en *El Rey de La Habana*.

### 2. Justificación

En el llamado “período especial” de comienzos de los años 90, tras la caída de la Unión Soviética, se produce en Cuba una serie de cambios económicos, sociales y políticos, que tendrán sus repercusiones en la creación literaria de gran parte de los escritores de la época. El empobrecimiento general lleva a varios autores a tratar los males sociales que surgen en Ciudad de La Habana, al brotar formas individualistas de vida que contradicen el colectivismo promovido por el Estado desde el triunfo de la Revolución en 1959. Tal individualismo tiene como fin la supervivencia. Para sobrevivir “todo se vale”; la violencia y el recurso al sexo son parte de esta forma de vida.

En La Habana, alimentada por la emigración rural, el “período especial” se manifiesta de manera cruda, con una parte creciente de la población cayendo en la marginalidad y acudiendo a la delincuencia para sobrevivir. Los valores de la Revolución y los valores generales de la sociedad son trastornados en la lucha de supervivencia. Se genera un espacio urbano transgresor de las normas sociales.

La narrativa que emerge en Cuba en este contexto muestra un desencanto social difícil de mantener oculto, como nunca antes desde el triunfo de la Revolución. Hay cambios significativos en los escritores desde el momento en que el ideal del *Hombre*

*nuevo* implantado por la Revolución es sustituido por la supervivencia individual para combatir el hambre. En este punto me refiero a lo que señala Rita de Maeseneer:

[...] aparece dentro y fuera de Cuba todo un corpus de novelas centradas en individuos marginados en constante interacción con la crisis económica. Muchos protagonistas se mueven por las costuras de la sociedad cubana. Proliferan gente desencantada, jineteras muertas de hambre, chulos, balseros, apremiados por las dificultades de sobrevivencia (Maeseneer, 2012: 175).

Entre los autores más destacados de esta generación figura Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950), quien retrata este momento histórico. En sus obras, de gran reconocimiento internacional, están presentes la agudización de las diferencias sociales, la prostitución y las crecientes dificultades económicas para la población, a las que los cubanos hicieron frente echando mano de los más originales recursos. La propia Maeseneer afirma: “El éxito arrollador de la ficción del Período Especial ha sido el escritor y periodista Pedro Juan Gutiérrez (n.1950), ‘el revolcador de mierda’.” (Maeseneer, 2012: 187)

Debido a la importancia de la novela *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, como una metonimia de la sociedad cubana de los años 90, la he seleccionado como tema de trabajo para mi tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica.

Aunque medularmente referida a la capital cubana, su temática es similar a la de muchas otras urbes de América Latina, con sus problemas de violencia, muerte y sexo, lo que confiere universalidad al tema abordado por Gutiérrez. El trastoque de valores que se produce en los habitantes de La Habana puede ponerse de manifiesto en cualquier otra parte del mundo, bajo similares circunstancias.

En *El Rey de La Habana*, publicada en 1999, Gutiérrez describe una ciudad en decadencia. Su protagonista, Reynaldo, es un joven marginado, producto genuino de la sociedad en crisis de los 90, quien sobrevive entre serios apuros en un ruinoso edificio habanero. En incidentes casi simultáneos pierde a su familia, con lo cual eventualmente comienza una vida al margen del sistema. Conoce a Magda, una joven de condición similar, con la que comparte aventuras vitales en el submundo de una sociedad que los devora, sin ofrecer lo indispensable para sobrevivir con cierta normalidad y vivir su relación dentro de patrones estables.

A partir de 1990 es posible encontrar en la literatura, no solamente en Cuba sino también en el resto de Latinoamérica, otros sujetos y espacios que rompen con la narrativa tradicional de la época anterior a la caída del bloque soviético. Así lo plantea Josefina Ludmer:

[...] y aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de delirio, de miseria y de violencia. La Habana, México, Bogotá, Caracas, Santiago, Lima o Buenos Aires son protagonistas centrales porque aparecen muchas veces en los títulos mismos de las ficciones. Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de mezcla y de vértigo, y a la vez mapas que marcan trayectos precisos. (Ludmer, 2002: 358)

Así se logra hacer visibles la pobreza y el subdesarrollo como un espacio del que es casi imposible salir. Quien nace en la pobreza habitualmente queda apresado en su trampa.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El propio Gutiérrez habla sobre su novela diciendo que radica en “Gente que vive al límite de la pobreza; y me he dado cuenta de que la pobreza es un círculo vicioso del que es muy difícil salir.” Gutiérrez,

*El Rey de La Habana* es un texto desgarrador y punzante que desafía las conductas de una sociedad tradicional. El ser humano en condiciones de pobreza extrema, con el hambre como motor, lleva de la mano al lector por los pasillos oscuros de una colectividad desencantada, que solo vive al día, en total desamparo. El hambre es un factor determinante que estructura el texto, cuya propia escritura padece de la misma escasez que los personajes. Frases breves ilustran una escritura famélica. Contrariamente a la escritura barroca del siglo XVII en España, en la novela de Pedro Juan Gutiérrez se produce el cambio estético de utilizar un lenguaje despojado de adornos, lacónico, directo, que provoca en el lector un efecto de choque.

Las crisis de la naturaleza del “periodo especial” producen nuevos valores o, podría decirse, una inversión de los valores que lleva a justificar la transgresión de lo que antes se veía como moralmente correcto. La prostitución y el robo se convierten en medios lícitos para sobrevivir, dentro de esa nueva escala de valores. Estos elementos están presentes en la obra de Gutiérrez. Reynaldo vive una intensa vida marcada por su instinto de supervivencia, el motor central de la novela, que conduce a su personaje por diferentes escenarios, casi siempre en La Habana y siempre en territorio cubano. Sin embargo, como ya se ha dicho anteriormente, las voces del hambre y la desesperación pueden venir de cualquier otra ciudad latinoamericana donde se experimentó la misma angustia y violencia por la lucha a sobrevivir. Se desdibujan los rasgos de una ciudad y del individuo, dando un carácter de universalidad a tal situación:

Esas ciudades tienen en su interior áreas, zonas, barrios, habitaciones, bares y otros espacios que funcionan como islas, entre fragmentos y ruinas. Por ellos se

mueven ciertos sujetos. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse los sujetos) y desaparecer, y entonces el mapa, el miedo y el vértigo es el de cualquier ciudad Latinoamericana o el de “una ciudad” (Ludmer, 2002: 358)

*El Rey de La Habana* forma parte del “ciclo Centro-Habana” de Pedro Juan Gutiérrez, escrito entre 1998 y el 2003, en el que describe con crudeza los graves problemas sociales que se viven en la capital cubana. Estas obras son: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal Tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). Tras leer su obra completa, llegué a considerar que *El Rey de La Habana* es el texto clave donde Pedro Juan Gutiérrez condensa toda su poética y logra dar unidad a su visión de la pobreza, la marginalidad, la violencia, el sexo sin reservas y el desencanto en una ciudad en ruinas. Con este libro, Gutiérrez se destaca entre los más renombrados literatos latinoamericanos de los últimos años, colocando su quehacer de escritor entre las obras destacadas de la narrativa en América Latina.

Considero lo anterior condición suficiente para llevar a cabo el trabajo de investigación de mi tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana en torno a *El Rey de La Habana*, tratando además de abrir nuevas posibilidades de análisis para investigaciones futuras. Mi interés primordial con esta tesis es indagar el espacio geográfico-literario representado en el texto, con base en estudios recientes sobre literatura y espacio, el espacio en la literatura y el espacio literario. En la presente investigación figuran la descripción e interpretación de los espacios físicos, la semantización de los mismos, el texto mismo como espacio, y sus representaciones del cuerpo, la sexualidad y la muerte.

### 3. Objetivos

#### 3.1 Objetivo general:

- Analizar las formas de representación del espacio, el cuerpo, la sexualidad y la muerte en *El Rey de La Habana*.

#### 3.2 Objetivos específicos:

1. Realizar un breve recuento histórico sobre Cuba, a partir del “período especial” de los años noventa, enfatizando el contexto histórico-literario de la obra seleccionada.
2. Analizar las concepciones y representaciones del espacio en *El Rey de La Habana* tomando en cuenta el espacio físico, la semantización del espacio y el espacio textual.
3. Explicar las representaciones del cuerpo, sexualidad y muerte en *El Rey de La Habana*.

#### **4. Estado de la cuestión**

En este apartado, se abordarán críticamente las líneas de investigación producidas en torno a la obra de Pedro Juan Gutiérrez y su novela *El Rey de La Habana*. El espectro de análisis al respecto no es tan amplio como sucede con otros autores latinoamericanos y cubanos en particular. Algunos aspectos, que se repasarán más abajo, han sido puestos en perspectiva por la crítica literaria. Sin embargo, cabe señalar que la problemática específica escogida para esta investigación, no había sido abordada propiamente por la crítica hasta ahora.

##### **4.1 Reynaldo de La Habana, el sucio**

El discurso higienista oficial propuesto como parte de la ética revolucionaria en Cuba desde los años 70 plantea señaladamente una limpieza de la ciudad, estableciendo leyes en contra de homosexuales, prostitutas, opositores a la revolución y artistas irreverentes, entre otros. Se requería un *hombre nuevo* que representara el ideal revolucionario, dejando atrás los rasgos cubanos incompatibles con la nueva construcción socialista. Asimismo, la influencia africana debía ser suprimida, especialmente las creencias religiosas reñidas con la idea de progreso que traía consigo la Revolución.

Este nuevo proyecto de higiene o limpieza instauro los nuevos valores que regirán al pueblo cubano. La idea del sacrificio, austeridad y disciplina serán elementos claves para constituir el buen ciudadano que busca el Estado revolucionario.

En resumen, el sistema instalado en Cuba requería un sujeto que se adaptara a esta construcción ideológica vanguardista:

Este hombre nuevo requerido por la Revolución, este sujeto a la vez pedagógico y performativo, como modelo del revolucionario para la pedagogía estatal y

también como agente del cambio social y pieza activa en la construcción del socialismo [...] (Basile, 2010: 117)

En *El Rey de La Habana* este *hombre nuevo* se encuentra ausente. Los personajes son transgresores que sobreviven fuera de la ley, Reynaldo es el sucio que vive al margen de toda institución, familiar, religiosa, educativa, política o social. Un sucio sin la capacidad de progresar y desarrollarse como persona, sin opción a un futuro prometedor. Basile apunta que la crisis de los años noventa rompe con la noción de ese nuevo hombre enraizado en el ideal revolucionario y que se trata ahora de recobrar esa “cubanidad” que había sido suprimida. En este contexto aparecen en *El Rey de La Habana* personajes con rasgos característicos de identidades que habían sido ignoradas, alejados del ideal propuesto por el discurso de la Revolución.

#### **4.2 Sobre el realismo sucio en *El Rey de La Habana***

Hay sin duda rasgos del *Dirty Realism* norteamericano en la obra de Pedro Juan Gutiérrez. Las formas tremendistas expresivas de la narrativa cubana del periodo especial presentan aspectos que recuerdan ciertas etapas de la literatura norteamericana del siglo XX, modas si se quiere, que respondieron a diversos cambios políticos y socio-económicos.

Remontándose a los años treinta, época de gran debacle económica tras la primera posguerra, numerosos y nada menores autores crean una literatura que refleja tales momentos. Es la época de la “generación perdida”, la de Hemingway, Dos Passos y Scott Fitzgerald, como la bautizó Gertrude Stein. Simultáneamente Henry Miller escribe *Tropic of Cancer* (1934), en la estela de Ezra Pound, retratando la vida parisina en el París de la entreguerra. Después de la segunda gran guerra, surge el movimiento cultural y asimismo literario conocido como generación *Beat*, de Alan Ginsberg y Kerouac (*On the Road*,

1957). Gregory Stephenson, estudioso de la generación *Beat*, explica la relación existente entre la generación de Hemingway y Miller y la de Kerouac y Ginsberg:

The Lost Generation was divested of beliefs and ideals as a consequence of their participation in World War I or by the psychic shockwaves of that catastrophe. They felt themselves disillusioned, historically and culturally orphaned, and they rebelled against the manners and mores of their age. They explored and experimented [ . . . ]; and they pioneered new modes of expression. [...]. The *Beat* were a product of the Second World War and of the Cold War. They, too, rejected the social, political, religious, and artistic values of their time as outmoded and inadequate; and they, too, sought new viable ones to replace them (Behar, 2007: 68).

Ya en las décadas del setenta y ochenta, se detecta en la literatura norteamericana una filosofía vital relacionada con la reacción de sectores de la población hacia la guerra de Vietnam, la guerra fría y en general los conflictos internacionales en los que se hallan envueltos los Estados Unidos. Esta época ve la producción de gran parte de la obra de Charles Bukowski y Raymond Carver, autores asociados con el *Dirty Realism* — término inventado por Bill Buford en los ochenta. *Factotum* (1975) y *Women* (1978) de Bukowski pueden tomarse como puntos de referencia para analizar las nuevas formas de expresión de la narrativa cubana del “periodo especial”.

También el trovador francés Georges Brassens, con su afecto por personajes que la crítica bien-pensante llamaría marginales: verduleras, prostitutas, enterradores, peones agrícolas... y su inquina contra los representantes de la ley y el orden, habría sido un realista sucio *avant la lettre*.

Asociado con el realismo sucio está el “minimalismo”, ya presente en la obra de Hemingway. El minimalismo se manifiesta en dos tipos de escritores: los minimalistas formales y los sociales. Hay varias características recurrentes en ambos, como el lenguaje claro y coloquial, las tramas sencillas, el uso del tiempo presente y de la tercera persona. Es sin embargo el minimalismo social el que se entiende propiamente como “realismo sucio”, diferente de la versión más “ilustrada”. Dentro de la “generación perdida”, Miller encarnaría el minimalismo social y Hemingway el formal.

Alega Anke Birkenmaier (2004) que el realismo sucio no funciona tanto como una categoría crítica sino comercial, en la cual se intenta englobar a autores latinoamericanos de los noventas, asociándolos a la narrativa norteamericana de escritores como Henry Miller, Raymond Carver, Charles Bukowski, Tobías Wolff, J.D. Salinger, Richard Ford. Al mismo tiempo, el realismo sucio rehabilita una tendencia hacia el realismo en general que regresa periódicamente desde el siglo XIX.

Más propiamente: el realismo sucio en Latinoamérica intenta oponerse a tendencias anteriores como el realismo social o el realismo mágico. Su estética procede a través de una ficcionalización distante de diferentes formas de socialización y consumo masivo, en que el tópico de la violencia se convierte en un denominador común que, siempre según Anke Birkenmaier (2004), ha tendido a estereotipar la realidad latinoamericana. Ella describe tal función estereotipada de la “autenticidad” en las relaciones entre realidad y ficción en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, se puede hacer notar que el carácter de lo “auténtico” en el realismo sucio no está reducido a la violencia, sino que se observa en otros elementos, como el lenguaje, el tono de la narración y la aparente indiferencia política.

La tendencia al “autobiografismo”, menciona Birkenmaier (2004), es otro rasgo en este tipo de narraciones en su búsqueda de la autenticidad o veracidad en la escritura. De esta manera, añade, se pretende burlar al lector que espera la “verdad” dentro de la ficción.

En “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez” (2001), ella señala algunos elementos básicos para el estudio del realismo sucio en el texto que nos interesa: el problema de la creación de una literatura universal desde los márgenes implica volver comprensible el referente para los grandes mercados editoriales. De aquí que el realismo sucio haya tenido tanto éxito en Europa, pues se vendió como una literatura exótica. El realismo, a lo largo de su historia, ha mantenido siempre pretensiones identitarias que se pueden analizar en diferentes contrastes. Por ejemplo, en la oposición entre lo real maravilloso y el existencialismo, entre el realismo social y el vanguardismo o entre el realismo sucio y el neobarroco.

Birkenmaier (2001) asimismo menciona la generación de los años ochenta en Cuba, con la aparición de los “Novísimos” y su variante del realismo sucio, que difiere del trabajo de Gutiérrez: “Por ello, sin embargo, el propósito desenfadado de Gutiérrez no encaja dentro de la joven promoción cubana, porque no se deja subsumir bajo el lema de la literatura nacional” (2001: 41). En ambas narrativas el tema en común es la marginalidad. Sin embargo, el trabajo de Pedro Juan Gutiérrez va más allá de la literatura marginal nacionalista.

El realismo sucio latinoamericano se diferencia del estadounidense de dos maneras fundamentales: los personajes del realismo sucio norteamericano son consumistas, mientras que los latinoamericanos son personajes hambrientos, lo que a su vez es provocado por la gran diferencia del contexto histórico en que se producen. Sin

embargo, en ambos casos se trata de personajes marginales, de fracasados sociales que conllevan un mensaje “apolítico”.

En “El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez” (2004)<sup>2</sup>, regresa Birkenmaier sobre el realismo sucio como categoría comercial, no crítica, vinculada parcialmente con la literatura del Crack, de MacOndo, la Onda (movimiento de escritores mexicanos), con los textos de Fernando Vallejo, el cine brasileño “de lixo” y la noción del Neorrealismo. Birkenmaier resalta que el realismo sucio no viene a innovar la literatura establecida.

Sin embargo, explora la idea de un nuevo universalismo de la marginalidad y de la violencia. En todo caso, numerosas son las similitudes entre el lenguaje de los sucio-realistas y el de los textos de Pedro Juan Gutiérrez. Lo mismo puede decirse de las novelas de Zoé Valdés.

No debe omitirse indicar que el realismo sucio no es solo una categoría literaria, sino que va más allá (crakolandia, en la pintura). Mayka Puente, en “Dirty realism in Latin America” (2013), asume el realismo sucio como un movimiento o una estética más cinematográfica que literaria, siguiendo la noción de Birkenmaier de que se trata de una etiqueta comercial y no crítica, utilizada por primera vez por la editorial Anagrama.

El término viene aplicado a la escritura del cubano Pedro Juan Gutiérrez por la casa editora que publica su obra, otra vez la editora Anagrama, posiblemente por algunas semejanzas entre este autor y los escritores traducidos en los ochenta, y por ser una etiqueta que llamó la atención y que aumentó las ventas (Puente, 2013: 3).

---

<sup>2</sup> Para más información se puede revisar: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Anke\\_Birkenmaier.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke_Birkenmaier.htm)

Puente (2013) lo sitúa a finales de los 80 e inicios de los 90, a partir del surgimiento del periodo especial en Cuba, y lo caracteriza por la violencia, el uso de drogas, el sexo, las privaciones y la superpotencia masculina en personajes marginales o, en algunos casos, adinerados. Se trata de una literatura en que el narrador no juzga ni analiza a los personajes, limitándose a describir la realidad en la que se desenvuelven.

Al respecto de *El Rey de La Habana*, Puente (2013) afirma que una de las características vinculantes con el realismo sucio es la inmediatez de la vida, el momento justo en que se vive sin ninguna perspectiva hacia futuro:

La mentalidad de los personajes es una de sobrevivencia, no del día de hoy, sino del ahora mismo. A ellos sólo les preocupa lo que les ocurre en el momento en que viven, sin mirar ni proyectarse hacia el futuro. Los problemas que los afligen no les permiten mirar más allá de su futuro inmediato, los mantienen en un presente constante” (Puente, 2013: 5)

El realismo sucio mantiene la representación estereotipada del latinoamericano sobresexualizado, criminal y salvaje. Sin embargo, se corre el peligro de adoptar este estereotipo sin entender el elemento social que el propio texto pueda transmitir. Puente distingue el realismo sucio de la literatura de McOndo y del Crack, argumentando en el primer caso que el realismo sucio no pretende distinguirse del “realismo mágico” tal como lo hacía McOndo, especialmente desde una perspectiva urbana que cuestionó la apropiación de la pregunta por la identidad latinoamericana. Sin embargo, ambas corrientes literarias se trasladan de los ambientes rurales a las ciudades, como un nuevo espacio que problematiza la vida del individuo.

El realismo sucio aborda el problema de la identidad desde una óptica individual. En este aspecto se podría cuestionar la posición de Puente, indagando si el asunto de la

identidad es un problema que el realismo sucio se plantee. La autora utiliza el concepto de identidad como palimpsesto tomado de Stuart Hall,<sup>3</sup> quien aborda la identidad como cambiante, fragmentada y en constante transformación. Según Puente (2013), este palimpsesto identitario se acomoda según las necesidades del consumo elaborado con base en la exclusión, enfocando al marginado como el elemento que se rechaza, a fin de ofrecer una imagen unificada.

La identidad, como bien arguye Stuart Hall, se re-escibe constantemente... Si la identidad actúa *sous nature*, o como un palimpsesto, entonces podríamos deducir que se amolda, según producto a ser vendido, al que la quiere consumir o comprar (Puente, 2013:18).

Continuando con los temas de la identidad y el realismo sucio, Puente (2013) propone un análisis de la violencia como forma de comunicación, mencionando el desencanto de los personajes en *El Rey de La Habana*, diferenciándolo del lenguaje del neobarroco y acercándolo a la narrativa de Cabrera Infante. Finalmente, Puente (2013) menciona un vaivén en los escritores del realismo sucio, lo que dificulta una definición clara para esta corriente.

Retomando la idea del carácter comercial de *El Rey de La Habana* hay que referirse al análisis crítico por Alejandro Herrero-Olaizola (2012). Su tesis es que en general el realismo sucio latinoamericano y en particular la novela objeto de este estudio, encajan en la progresiva conversión de Anagrama, originalmente contestataria, en un miembro “de pago” del complejo global de distribución editorial.

---

<sup>3</sup> De origen jamaicano, Stuart McPhail Hall fue sociólogo y pionero en los estudios culturales. Desde muy joven se asienta en Inglaterra donde fue profesor de la Universidad Abierta del Reino Unido. Muere en Londres el 10 de febrero del 2014.

En tal sentido y conforme al papel asignado a Latinoamérica en el capitalismo tardío, se trata en la novela que estudiamos de un “producto de maquila”. Tras una breve crónica sobre la acuñación del término “realismo sucio”, atribuida a Bill Bufford en la revista *Granta* en 1983, Herrero-Olaizola pronuncia su veredicto:

Cuba, según los textos de Gutiérrez, vende cuerpos exóticos en declive dentro de un mercado literario que busca una audiencia masiva de lectores. Estos, ávidos de descripciones decadentes, parecen deleitarse con las historias de un país en ruinas, donde el cuerpo es a la vez moneda de cambio y ejemplificación del triste devenir de una Habana víctima de su precaria infraestructura (Herrero-Olaizola, 2012: 294).

Desde este punto de vista, el *cuerpo abyecto* de los protagonistas principales de la novela, tras contribuir a su imaginario erótico, culmina en las escenas apocalípticas del crimen, la necrofilia y el suplicio mortal del asesino Reynaldo, envenenado por las mordeduras de las ratas y devorado aún eonsciente por los zopilotes. La última frase de la novela se interpreta así:

El vacío final que propone Gutiérrez (“nadie supo nada jamás”), tras la exposición repetida hasta la náusea de penurias locales para el deleite de lectores globales refuerza la idea de la compra-venta de identidades marginales a través de procesos de falso acercamiento entre sujetos marginales y lectores globales (Herrero-Olaizola, 2012: 297).

Sin embargo, ya se abordará el “Y nadie supo nada jamás” de Gutiérrez en relación con el análisis de la muerte en la novela, en un espíritu que contradice lo anterior. El criterio desengañado de Herrero-Olaizola (2012) ignora la cuestión de qué fue primero: la globalización de la industria cultural y el agotamiento del “realismo mágico”, o bien la

libre reacción narrativa de los autores ante sociedades en decadencia. Tampoco deja margen a la libertad del lector.

### **4.3 Sobre la suciedad en *El Rey de La Habana***

Anteriormente se han mencionado varios puntos de vista sobre el realismo sucio y su posible influencia en la escritura de Pedro Juan Gutiérrez. Más allá de un asunto mercadológico de características estereotipadas como posibles lecturas de los textos de dicho autor, habría que analizar el porqué de una escritura donde predomina lo sucio y repugnante en un mundo pútrido tendría alguna razón de ser.

Teresa Basile (2010 a) en su texto “Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez”, menciona que el contexto de los años 90 empuja al individualismo en la sociedad cubana, debido al debilitamiento de los ideales revolucionarios. Como consecuencia de la caída del bloque soviético, el Estado pierde fuerza para otorgar un espacio ordenado y controlado a sus habitantes, obligándolos a buscar de qué manera sobrevivir. Así, la escritura de Gutiérrez vendría a representar a las clases marginales durante el Período Especial, enfrentando la crisis económica de esos años.

En este contexto, aparece lo sucio más allá de la etiqueta de un realismo sucio que pudiera encajonar un texto como *El Rey de La Habana*. Tanto Basile (2010 b) como Max Gurián (2009) abordan la temática de la estética escatológica, donde la palabra *mierda* llega a golpear al lector y enfrentarlo a la condición de vida indigente del protagonista de la novela. Dicha palabra acompaña a los personajes y da sentido al texto, es la materia prima y generadora del relato: “Acá mierda no es una excepción que interviene el relato, sino su centro, es productora de vida, de sexo, alegría y disfrute...” (Basile, 2010 b: 115). La escritura se transforma, produciendo el discurso de la suciedad, de lo escatológico,

que según Basile es un medio con que las clases marginales re-semantizan los discursos oficiales, al separarse de ellos para expresar sus verdaderas condiciones de vida. En *El Rey de La Habana*, el lenguaje vulgar, con el que se identifica Reynaldo, constituye una lengua sucia que lo animaliza; por esto Teresa Basile considera que se debe separar la etiqueta del realismo sucio estadounidense de estos textos y vincularlos a una estética latinoamericana de lo bajo o sucio.

Con lo anterior, cabe señalar el trabajo de Graciela Salto, quien expone que *El Rey de La Habana* solo comparte algunas características generales del realismo sucio de Estados Unidos basado en una sociedad de consumo. Mientras que en el *Rey de La Habana* los personajes transitan por un mundo de carencias, de hambre, violencia, sin derecho a la palabra en una sociedad donde no existe un proyecto de vida a futuro.

Tal como plantea Teresa Basile, para Salto el nuevo lenguaje sucio se produce en diferenciación del discurso estatal, que no alcanza a explicar las condiciones de un pueblo marcado por el sinsentido y el absurdo de la situación real. Para ella, el habla utilizada por Pedro Juan Gutiérrez y otros escritores de esta época es una nueva lengua que se ubica en los intersticios de la jerga oficial, para intentar expresar las circunstancias de vida en este período.

Tomando en cuenta la idea de Salto, se podría reafirmar que el lenguaje utilizado en *El Rey de La Habana* tiene un carácter performativo en el texto, contrapuesto a lo “social y políticamente correcto” de la ideología revolucionaria.

#### **4.4 Nuevos sujetos, nuevas subjetividades: el cuerpo marginal**

Según Alina Mazzaferro (2010), en su texto “Puerco, iracundo y obsceno: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los 90”, en la

literatura de los años 90 surge un nuevo sujeto marginal, animalizado como consecuencia de las nuevas políticas neoliberales. Es decir, la literatura de los 90 trabaja con una nueva corporalidad. Se le da suma importancia al cuerpo, lo que lleva a formar nuevas subjetividades. Lo que se sabe del sujeto es a través del cuerpo. Ella describe cómo en *El Rey de La Habana* los personajes adquieren su posición en la narración por medio de sus características corporales: de esta manera el lector se entera de sus quehaceres y funciones en la diégesis del texto.

Mazzaferro (2010) analiza cuatro aspectos relativos al cuerpo: manejo de esfínteres, alimentación, violencia y sexualidad, para analizar el nuevo tratamiento de este sujeto corporal o biológico en la novela. Estos sujetos han perdido su intelectualidad y pasan a ser estrictamente corporales. El personaje de Rey no es un histórico, sino un sujeto biológico donde absolutamente predominan los deseos del cuerpo:

[...] el protagonista de *El Rey de La Habana* va aún más allá: es pura naturaleza. Está en el borde de lo social, caminando en una cuerda floja y termina por caerse, por salirse por completo de lo social: su muerte es la de un animal y no queda registrada en ningún lado porque él ya no es un sujeto histórico. (Mazzaferro, 2010: 163)

Además, plantea la idea de la ciudad como un lugar de barbarie en las nuevas sociedades de los años 90, lugares violentos donde los nuevos sujetos corporales luchan por sobrevivir. *El Rey de La Habana* se inscribe dentro de este tipo de narraciones, en que la ciudad está cargada de violencia, donde se sobrevive día a día:

Este sujeto que tiene relaciones conflictivas con lo social y lo nacional, que puede cambiar de nombre y de identidad, que vive solamente en tiempo presente, que no puede controlar su naturaleza, es el sujeto que emergió en el mundo neoliberal:

el sujeto marginal, el sujeto estigmatizado. Sujeto del puro cuerpo, del puro presente. (Mazzaferro, 2010: 164)

Mazzaferro (2010) habla de un poder invisible que permea las narrativas de los años 90, determinando lugares para cuerpos marginales donde les es permitido transitar, otros son prohibidos. Habla sobre *El Rey de La Habana* en el contexto de una ciudad violenta y caótica: “Las calles de La Habana son el territorio de la violencia y la obscenidad: conviven las peleas callejeras con los exhibicionistas masturbadores y las parejas que tienen sexo en la vía pública” (Mazzaferro, 2010: 165). En este espacio el Rey puede deambular, mientras que otros le son prohibidos: “Allí el cuerpo marginal tiene algo de libertad; mientras tanto, las playas y los sectores aledaños a los grandes hoteles de Varadero le están vedados [...]” (Mazzaferro, 2010: 165).

*El Rey de La Habana* muestra la animalidad, según Mazzaferro (2010), en que el olor es fundamental para describir el nuevo sujeto de estas narrativas de los 90. Este “hombre nuevo” hace un despliegue natural de sus olores corporales y lo disfruta, lo que le presta un carácter animal, dejando de lado rasgos humanos. La novela presenta la identidad de sus personajes como ligada al cuerpo y a todos los instintos que estas características llevan consigo, de modo que no existe el espacio privado: hasta el acto más íntimo queda expuesto.

En resumen, Mazzaferro (2010) inserta *El Rey de La Habana* dentro de narrativas producto de un mundo neoliberal y globalizado, en un marco donde no se reflexiona, sino que se vive el día a día en un cuerpo obscuro alejándose progresivamente de sus rasgos humanos.

Daylet Domínguez (2011) en “Ciudadanías, cuerpos y subjetividades marginales en Memorias del subdesarrollo y *El Rey de La Habana*”, mantiene una posición con

respecto a la literatura de los años noventa y a *El Rey de La Habana* similar a la planteada por Alina Mazzaferro. Señala Domínguez que estas literaturas reflejan el desencanto por el espíritu revolucionario de los años sesenta, incorporándolas a su concepto de la narrativa del fracaso:

En *El Rey de La Habana*, sin embargo, se perfila una voluntad de trabajar con el fracaso de los discursos desarrollistas, utópicos y optimistas de la década del sesenta que intentaban delinear una nueva concepción del cubano fuera de los estereotipos que habían prevalecido en la tradición letrada de la isla. De ahí, mi propuesta de leer *El Rey de La Habana* desde las formulaciones de una narrativa del fracaso. (Domínguez, 2011: 573)

Los protagonistas de estas literaturas permanecen como sujetos marginales, sin memoria histórica. El discurso queda reducido al cuerpo con el cual transitan por una ciudad barbarizada. En este sentido Domínguez conecta la barbarie con la realidad del subdesarrollo, en que hay abundancia de cuerpos y parvedad en los elementos necesarios para la sobrevivencia: vivienda, alimentación, salud entre otros. Las sociedades en subdesarrollo son un mundo donde se privilegia el cuerpo, por lo que en las narrativas de esta época aparece un nuevo espacio enfocado en la pura materialidad: el cuerpo del subdesarrollo.

Tanto Domínguez como Mazzaferro advierten en las literaturas de este período y en *El Rey de La Habana* en particular un sujeto nuevo, consecuencia del surgimiento de una clase marginal como emblema del subdesarrollo. Tales sujetos se construyen a partir de y por el cuerpo, sin memoria, viviendo al día. Desaparece el sujeto histórico.

#### 4.5 Sobre el carácter de la marginalidad en la novela

Sin lugar a duda, la novela *El Rey de La Habana* tiene características particulares dentro de lo que se ha denominado el Ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez. La narración ya no es en primera persona, sino que marca la historia un narrador omnisciente, que la cuenta en tercera persona de principio a fin. En este sentido, el texto permite aplicar los parámetros de evaluación de una novela.

Tomando lo anterior en consideración, Esther Whitfield (2010) analiza las estrategias de escritura de Gutiérrez, que otorgan verosimilitud a la novela. Como punto principal está la reducción del espacio de acción a Centro Habana. Más allá de describir una ciudad en ruinas, presenta un área con cierta estructura:

La Habana de Gutiérrez es una ciudad de ruinas arquitectónicas y de escasa moral..., pero el autor va más allá y promete una ciudad con más textura...Esta área es Centro Habana. Las pocas millas cuadradas que se encuentran entre el centro colonial de La Habana y los suburbios más nuevos que surgieron en el siglo XX (Whitfield, 2010: 88).

Un acierto del autor según Whitfield, es precisamente el territorio al que Pedro Juan circunscribe su relato, destacando la vida en los solares o cuarterías atestadas de gente, aquellos edificios representando bellezas arquitectónicas derruidas por el tiempo y la falta de mantenimiento:

El solar es una estructura sociológica representada como hábitat zoológico, y esta segunda representación es tan importante como la primera porque moldea el atractivo de los libros para los lectores (Whitfield, 2010: 91).

Centro Habana viene a ser un espacio antagónico que a pesar de estar en ruinas hormiguea de vida. Sus habitantes luchan por sobrevivir dentro de la miseria, la violencia

y la furia. “Es algo vivo en sí mismo, un monstruo con vísceras en las que habitan parásitos que han enterrado su dignidad humana bajo la lucha por sobrevivir.” (Witfield, 2010: 92). La mugre y la mierda son líneas que atraviesa a sus habitantes como principios de vida. Para Whitfield, que Gutiérrez ubique su centro de acción en Centro Habana es el mejor ejemplo para representar la marginalidad.

Claro que estos aspectos no son exclusivos de Pedro Juan Gutiérrez. Muchos escritores de los años 90 en Cuba trabajaron la marginalidad como tema central en sus textos, en que los personajes que marcan el ritmo de la narración son prostitutas, borrachos, homosexuales, traficantes, entre otros.<sup>4</sup>

En *El Rey de La Habana* el gran representante de lo marginal viene a ser Reynaldo, quien en palabras de Ena Lucía Portela:

[...] Rey sin cetro ni corona procede del más bajo estrato social, un inframundo urbano hecho de la peor miseria material y espiritual, subsuelo hambreado, alcoholizado, promiscuo, mariguanero y violento, lo último de lo último [...] (Portela, 2003: 61-80).

Sin embargo, como se verá en el capítulo III, Reynaldo viene a ser un rey cuyo cetro es su miembro viril de veintidos centímetros, incluso con su propia corona (perlanas). Su reinado lo dirige con su sexo.

---

<sup>4</sup> Ena Lucía Portela señala que para los años noventa el tema de la marginalidad era una referencia obligatoria en la literatura por tres razones. La primera fue la situación política en Cuba tras el desplome de la Unión Soviética que devino en crisis económica y social. La segunda, la negación del gobierno ante esta realidad lo que provoca la aparición de cierta escritura como espacio de sátira política. Por último, una estrategia de mercado para vender la imagen sensacionalista de lo que es “ser cubano” en mercados extranjeros.

Retomando el tema de la marginalidad, Víctor Fowler (2005) señala que *El Rey de La Habana* dibuja una Habana sórdida donde sus personajes marginales:

[...] son figuras sin lugar en el presente, ruinas de alguna catástrofe pasada o anuncio de otra por venir. No entran en ningún proyecto, no son asimilables, no pertenecen: beben, trabajan, roban, fornican, corren, bailan, no piensan y lo mismo al día siguiente en una situación circular sin salida visible hoy o mañana. (Fowler, 2005).

Tanto para Fowler como para Portela, la novela retrata una ciudad sin maquillaje que vincularla narración con la realidad cubana de ese período, propulsando a Pedro Juan Gutiérrez como uno de los mejores representantes de la narrativa de los años 90 en Cuba, superando en autenticidad al grupo de jóvenes escritores llamado los “Novísimos”<sup>5</sup>.

Según Portela, estos narradores no entendieron la marginalidad, perdiendo así el efecto de lo auténtico que para ella es el aporte de la literatura de dicho autor. El apego entre su escritura y lo que realmente se vivió en la isla hace la diferencia con la escritura de los Novísimos. Muchos de ellos escribían desde el exilio y los que permanecieron en la isla no procedían de clases tan bajas, ni las conocían, por lo que no dominaron el tema y cayeron en estereotipos. Por esta razón, Portela insiste en la importancia de la fidelidad a los detalles para que una novela mantenga el vínculo con la realidad y logre impactar a los lectores. El valor literario que menciona del *El Rey de La Habana* está precisamente

---

<sup>5</sup> La narrativa de los “Novísimos” es un resultado de una generación sumida en contradicciones por la Revolución. Se percibe la imagen de una Cuba desencantada, con una escritura de ruptura, apartándose del discurso oficial. Proponen una renovación estética en cuanto al tratamiento de los temas, estilo y el papel del escritor en la literatura. Surge al final de los años 80, alcanzando cierta popularidad en los 90. Tomado de: <http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:32afba25-fbab-42fc-a27f-2bacdd410dd6/Uxo.pdf>

basado en la capacidad de su autor para narrar una historia cuyo punto de partida son detalles observados de la realidad, concediéndole carácter de verosimilitud:

No es que cuente hechos reales a sangre fría... más bien se basa en hechos reales, es decir, los toma como punto de partida, los reorganiza y los modifica para tramar una historia sólida y concentrada, verosímil de principio a fin. El cuento de lo que no pasó, pero muy bien pudo haber pasado (2003: 61-80)

Uno de los aspectos clave en la novela es el *hambre*, que lleva a los personajes a situaciones límite, obligándolos a realizar cualquier tipo de acciones para sobrevivir. Los seres humanos se trastornan mentalmente por el hambre y en situaciones límite son capaces de cualquier acción: en la lucha por la vida se vale todo y así se validan las escenas de violencia en la novela. Como ejemplo: la escena en *El Rey de La Habana* en que el sepulturero es descubierto por su ayudante, mientras Rey observa desde su escondite. Violenta escena en la que el cerebro del hombre es destrozado con una pala por el enterrador, quedando los restos derramados por el suelo. En el texto se encuentran toda esta suerte de escenas violentas justificadas por la supervivencia, que en palabras de Portela son momentos en que el hombre vuelve a su época cavernaria (2003: 67).

Por lo que respecta a los diálogos, los personajes no discurren en grandes conversaciones, sino que el autor utiliza con astucia una jerga popular afín a lo auténtico habanero.

Todos estos elementos favorecen el carácter de autenticidad en *El Rey de La Habana*, manteniendo el hambre como motor que hace rodar el argumento para lograr así “...una novela veraz, incisiva, certera, rigurosamente fiel a los detalles” (2003: 61-80).

#### 4.6 Nuevos sujetos, nuevas representaciones en espacios subalternos

La supervivencia de personajes marginales marca un nuevo estilo en las narrativas cubanas de las últimas décadas. El hombre nuevo que conllevaba el discurso revolucionario se ve reemplazado por un sujeto marginal que no corresponde con el compromiso político y social impelido por el poder hegemónico. Para Damaris Puñales: “Los personajes que pueblan estas historias son la antítesis del ‘Hombre nuevo’ que debía haber formado el proceso revolucionario...” (Puñales 2012: 49).

Estos sujetos subalternos según Puñales ni se someten a los parámetros del ideal revolucionario, ni forman parte de un grupo opositor. Se colocan fuera de toda institución social, en un mundo paralelo fuera del discurso oficial.

Puñales trabaja la novela desde el punto de vista de una geografía de la subalternidad en la cual se presentan personajes que no pertenecen a una comunidad, sino que viven al margen de la ley, la familia y la sociedad en general. El concepto de espacio subalterno es para Puñales el lugar formado por “prácticas humanas marginales que están, o han estado, fuera de la historia oficial de la nación.” (Puñales 2012: 49). Según la autora, el personaje principal en *El Rey de La Habana* emprende un viaje hacia la nada, durante el cual su única preocupación es satisfacer los instintos básicos, sin la capacidad de contar su propia historia, ni de cambiar de vida. Por lo mismo, la novela no representa la totalidad de la sociedad cubana, pero sí un segmento de ella que permanece al margen de la oficialidad y cuyo destino se disuelve frente al poder en la ciudad.

En este sentido, Reynaldo encarna en *El Rey de La Habana*, a ese sujeto subalterno sumergido en pobreza, desamparo y hambre, cuyo viaje es motivado por la supervivencia. Su recorrido va trans-formando o de-formando los espacios de acuerdo a

sus necesidades. Puñales explica que este fenómeno de transformación se debe a una triple mimesis:

En sus recorridos urbanos por ambientes casi siempre marginales, peligrosos u hostiles, los personajes se van mimetizando con el espacio físico en el que interactúan hasta constituir una unidad identitaria donde al lector se le hace difícil separar o imaginar al personaje fuera de ese contexto. Hay una triple mimesis: personajes/contexto físico/sociedad (Puñales, 2012: 51).

*El Rey de La Habana*, como parte de estas narrativas de espacios subalternos, nos da cuenta de personajes en viajes hacia la nada, en cuyo andar conceden nuevos significados a lugares ya existentes, al adaptarlos a sus necesidades. Sin embargo, no solo el espacio se ve afectado por este fenómeno, sino que el propio sujeto, en un mecanismo camaleónico, se ajusta al medio circundante.

El mundo narrado en *El Rey de La Habana* está marcado por la individualidad. Sus personajes marginales, no forman una comunidad, pues cada quien está en su lucha por sobrevivir. Muchos de los personajes de la novela viven en soledad o con mínimos encuentros con otros, en muchos casos buscando primordialmente el beneficio propio. El constante desplazamiento de Rey lo obliga a disgregarse de las demás personas. Los conflictos que enfrenta y su estado de permanente huida le imponen el aislamiento y pasar gran parte de su tiempo en soledad.

Para Puñales, el ideal del nuevo hombre desaparece en el contexto de un desamparo económico de Cuba con el fin del socialismo soviético. Ahí surgen diferentes personajes cuyo único fin es sobrevivir, manteniéndose fuera del reconocimiento oficial. Pedro Juan Gutiérrez muestra personajes solitarios en un mundo hostil, viviendo en situaciones extremas, atrapados en una ciudad sin escapatoria. Sin embargo, en general

se observa que se trata de una soledad no deseada, pues en ellos se percibe una necesidad de compañía. En el caso de Rey, busca frecuentemente estar acompañado de Magda: incluso al final del texto trata de construirle una especie de casa para vivir juntos.

Hay sin duda en Puñales cierta confusión entre el concepto de subalternidad y el de marginalidad. Los puestos y sujetos subalternos en la sociedad están previstos y pueden tener importancia clave en la misma. En el correccional Rey es subalterno, pero no marginal. En el contenedor, Rey es marginal, pero no subalterno. El diagnóstico de Gutiérrez sobre la Cuba del “periodo especial” sobre todo viene a hablarnos de una sociedad enferma que engendra la multiplicación de sujetos marginales.

#### **4.7 El concepto de la picaresca en las críticas sobre *El Rey de La Habana***

Han sido varios los estudios que han relacionado al personaje de *El Rey de La Habana* con la tradición picaresca española. Como bien se ha dicho, esta surge como respuesta a la crisis histórica y social del Siglo de Oro en España, para extenderse luego por toda Europa. Surge con ella el carácter de antinovela y la aparición del antihéroe como personaje principal.

Birkenmaier (2001 b) en “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”, establece una comparación de Reynaldo con el pícaro, tomando en cuenta su marginalidad, la persistencia del hambre y la muerte del personaje. Las primeras son características de la tradición picaresca, donde el antihéroe es un miserable capaz de delinquir en cualquier momento para sobrevivir. Asimismo, la autora hace referencia al *Bildungsroman* en cuanto al proceso de Reynaldo entre su niñez y su adolescencia. En este aspecto, el texto de Gutiérrez muestra un personaje que no logra un

desarrollo personal, ni experiencia ni entendimiento del mundo que lo rodea. Su vivir solo en el presente lo imposibilita de pensar en un futuro:

Se radicaliza así el modelo del Bildungsroman, ya que realmente no hay avance de Rey hacia la madurez. Rey se queda en el estadio de la eterna juventud, es un adolescente pasmado...en *El Rey de La Habana*, el tiempo es estático, no hay progreso ni evolución del protagonista (Birkenmaier, 2001: 43).

La relación de Rey con la picaresca se asume desde la perspectiva del vagabundo, de la orfandad y del hambre, aunque Birkenmaier comente que la novela se acerca más a la tragedia por la muerte aterradora en su final. Además, la narración en tercera persona atestigua la deficiencia lingüística de Rey que lo imposibilitaría de relatar sus vivencias, contrariamente al pícaro, quien es narrador de su historia.

Asímismo, Jean-Louis Joachim (2014) en su texto “*El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: Variations cubaines autour du thème du pícaro” lleva a cabo una serie de acercamientos de la novela a la picaresca, a partir del personaje en su condición de huérfano que deambula por las calles sin rumbo fijo. Afirma que Gutiérrez legitima el concepto de pícaro con Reynaldo, subrayando la condición económica, política y social de Cuba en los años 90.

Se propone aquí el término de la “neo-picaresca” (Joachim, 2014: 175) en Gutiérrez tomando distancia con respecto a la picaresca española, así adaptándose a los nuevos acontecimientos históricos en Cuba.

Al igual que en Birkenmaier, el pícaro en *El Rey de La Habana* es el huérfano vagabundo que vive en un inframundo y está predestinado al fracaso. Personaje acompañado siempre de la miseria, dedicado a los placeres sexuales y en quien la violencia no puede dissociarse del amor. Asimismo, la ciudad, el hambre, la delincuencia,

el dinero son factores presentes en la novela que resaltan su condición de pícaro determinado por la fatalidad:

Pour autant, le pícario n'est pas un révolutionnaire qui remet en cause le monde où il vit mais plutôt quelqu'un qui accepte la vie et sa fatalité. Un raisonnement que l'on retrouve chez Rey qui perpétue, d'une rive à l'autre del'Atlantique un climat d'universelle désillusion sur le monde et sur ses valeurs (Joachim, 2014: 184)<sup>6</sup>.

Con todo, Joachim resalta que Pedro Juan Gutiérrez privilegia al narrador omnisciente en *El Rey de La Habana* y a la vez renuncia al final abierto en el texto, elementos que se alejan de características esenciales en la picaresca, como la autobiografía y su condición de libro abierto.

Posición semejante a las anteriores tiene Eduardo Béjar (2005) en “Poder y discurso de placer. La picaresca habanera de Pedro Juan Gutiérrez”. Afirma que *El Rey de La Habana* representa a la picaresca en tanto que contiene elementos mencionados anteriormente: orfandad, miseria, marginalidad, desvinculación de valores morales, carencia de objetivos definidos, desinterés por aprender... Sin embargo, es interesante el análisis que realiza del texto desde lo que denomina “la puesta del *discurso del placer* de la actual novelística dentro de la Isla en su más nítida práctica.” (Béjar, 2005: 138). De esta propuesta surge el discurso del goce sexual que para él es el elemento que enlaza el texto de Gutiérrez con la picaresca, ya que por medio de este se elabora una alegoría de resistencia ante el discurso oficial que el sistema revolucionario impuso en la sociedad cubana. Cabe recordar que en el discurso revolucionario cubano la idea del sacrificio

---

<sup>6</sup> “Sin embargo, el pícaro no es un revolucionario que cuestiona el mundo en el que vive, sino alguien que acepta la vida y su fatalidad. Un razonamiento que se puede encontrar en Rey, quien perpetúa, de una a otra orilla del Atlántico, un clima de desilusión universal con el mundo y sus valores.”

individual por el bienestar colectivo es la base ideológica proclamada por Fidel Castro en sus discursos.<sup>7</sup> En este sentido, el discurso de placer, en tanto que goce individual se opone al discurso oficial de sacrificio.

En una condición de censura por parte de un gobierno autoritario, prácticas literarias aparentemente desentendidas de la política son la única manera donde los narradores logran un espacio para hablar y hacer evidente la crisis vivida. Béjar enfatiza la crítica social que conlleva la novela picaresca para su definición y es este precisamente el panorama transmitido por medio de la picaresca. En este sentido, Reynaldo representa el pícaro que deambula por una Habana en ruinas:

[...] sus desplazamientos aventureros ocurren dentro de un medio ambiente social y físico habanero de penurias, inmundicias, desgastes, pesimismo y miedos... La ciudad aparece así, en sus ruinas actuales, como una capital inmovilizada en la pobreza y la desesperanza, representación que puede y debe leerse como una sinécdoque de la nación cubana. (Béjar, 2005: 140)

Son dos los grandes aportes de Pedro Juan Gutiérrez a la picaresca, según Béjar. En primer lugar el ya mencionado discurso del goce sexual que tiene que ver con el placer carnal. Las descripciones sexuales procaces y recurrentes en *El Rey de La Habana* no son gratuitas y ahí Béjar analiza el fundamento de un lenguaje sexual desmedido, como forma

---

<sup>7</sup> “Porque los que de verdad concibieron esto como un gran sueño, los que de verdad hicieron grandes **sacrificios**, los que quieren la Revolución con toda su alma, los que no viven más que para la Revolución, los que tienen la idea de que la Revolución está mil veces por encima de los intereses de cada uno de nosotros, esos son los que la quieren, porque se **sacrificaron** por ella... Y que todo aquel que se aparte del camino del deber y del **sacrificio**, todo aquel que se acomode olvidándose de la austeridad y de la abnegación de aquellos hombres, todo aquel que se olvide de que esta generación no nació para el goce y el deleite del bienestar y de las delicias de la vida, sino que le tocó vivir, sí, muchos honores; sí, mucha gloria; sí, el privilegio de una nación joven, de una generación joven, que en un pueblo entusiasta como este tiene en sus manos un destino con un respaldo casi unánime de la ciudadanía, con una confianza ilimitada de la ciudadanía...” Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f300759e.html>

de desestabilizar un tabú. El tema sexual no había sido tratado en la picaresca tradicional de esta forma y muchas veces fue disimulado, según Béjar.

Esta afirmación cierta es al mismo tiempo discutible. *El Lazarillo de Tormes*, considerada la primera novela picaresca, ciertamente no describe relaciones sexuales. Pero en su inicio relata el amancebamiento de la madre del narrador<sup>8</sup> y en su final el de su esposa con el Arcipreste, gracias al cual Lazarillo consigue su acomodado cargo final.

Béjar (2005) sostiene:

Es obvio que la novela no busca entretener con provocadoras escenas sexuales sin ningún valor semántico. Muy al contrario, es el sexo y su *perversa* satisfacción en placeres múltiples, el acto fundamental de supervivencia que faltaba por ser explicitado en el género picaresco [...] (Béjar, 2005: 143)

Habría que revisar cuál es el sentido de la palabra perversión que otorga Béjar a las relaciones sexuales del protagonista.

El otro indicador de la picaresca es precisamente que por medio de ese discurso sexual se cuestiona el discurso hegemónico del sacrificio ya mencionado anteriormente. En un sistema totalitario que busca homogeneizar la sociedad erradicando las diferencias, se impone el sacrificio personal en aras del bienestar colectivo. Por consiguiente, Rey, como pícaro siempre en busca de satisfacer su placer individual, se convierte en un símbolo de resistencia ante la coerción de un poder opresivo. Su falo en incesante erección es evidencia irrefutable del discurso de placer que Béjar propone como alegoría en *El Rey de La Habana*.

---

<sup>8</sup> (Se puede consultar: *Lazarillo de Tormes*, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, P. 7-8)

Por otro lado, Rita De Maeseneer en su ensayo “La (est)ética del hambre en el Período Especial”, trae a colación el hambre como un punto de encuentro entre la picaresca y la novela de Gutiérrez, mencionando que se establece una “relación intertextual”. Tanto el Lazarillo como Rey pasan de un personaje a otro (de un amo a otro) para satisfacer su hambre. De Maesenner hace hincapié en que el intercambio sexual de Rey es provocado por su necesidad de alimentarse.

Es el hambre (y no el deseo sexual) lo que mueve a Rey a pasar de una mujer a otra. La secuencia no es comida como pre-texto, pre-ludio de sexo, sino que se invierte: el sexo es el medio de obtener comida. Rey no paga con dinero sino con su pinga de oro. (De Maesenner, 2016: 367)

Pese a lo cual, De Maesenner hace un punto de quiebre al comentar que el hambre en *El Rey de La Habana* no es la metáfora de la búsqueda del padre como en la picaresca y asimismo que habría que reflexionar sobre la premisa de si existe en la novela una representación de la realidad y todo lo que ello implica en el “Período Especial”.

La crítica que realiza De Maesenner de las interpretaciones de la novela de Gutiérrez en clave de picaresca parece bastante acertada:

Rey no justifica su causa ante nadie, el Rey viejo no mira al Rey joven en una modalidad pseudobiográfica, nadie lo condena ni lo defiende. Rey es pobre y no se percibe un deseo de mejorar ni de hacer un repaso crítico de las clases sociales ... No evoluciona, solo quiere sobrevivir, lo que para él significa vivir al minuto.” (Maesenner, 2012: 192)

Lo anterior indica que analizar a *El Rey de La Habana* bajo la óptica de la picaresca es restarle riqueza, tratando de encajonarlo dentro de una estructura que en realidad supera.

Ya se ha hecho notar que entre los varios intérpretes de *El Rey de La Habana* que han tratado de entenderla como una novela picaresca destaca lo osado y rotundo de sus afirmaciones:

Il nous a semblé que la figure dominante est celle du *pícaro* et nous avons eu envie de rechercher les points de convergence, pour ne pas dire la filiation, entre la picaresque espagnole et ce que nous pourrions appeler le néo-picaresque cubain de Gutiérrez (Joachim, 2014: 184).

Tales afirmaciones, que se encuentran en algún otro autor, han sido refutadas por otros críticos. Ya mencionamos que Rita De Maeseneer arguye convincentemente que el libro de Gutiérrez no posee *ni la estructura evolutiva ni la finalidad pedagógica* de la picaresca. Ahora bien, mientras ambas consideraciones son correctas, este juicio todavía elude la cuestión de por qué la caracterización de *El Rey de La Habana* como “novela picaresca” ha sido tan recurrente. La realidad es que en gran medida Gutiérrez *recurre sistemáticamente* a las técnicas de la picaresca: el paso continuado de un amo (ama) a otro(a), las tretas de Reynaldo para procurarse comida, el continuo esquivar a las “fuerzas del orden” ... Se trata empero aquí de un artificio narrativo con que el autor, sin duda excelente conocedor del género picaresco, juega con el lector y hasta con el crítico literario, para así mantener cierta ilusión de progreso donde solo hay marcha a la catástrofe.

#### **4.8 De lo masculino y femenino en *El Rey de La Habana***

En su texto “Masculinidad en crisis: Representación masculina en cuatro novelas Latinoamericanas”, Pedro Koo menciona que los personajes masculinos en *El Rey de La Habana* aparecen hipermasculinizados. Esa característica se observa en la sexualidad exagerada, el machismo, la delincuencia y sobre todo en la violencia.

El inicio de la novela presenta un acto violento en el momento en que Nelson y Reynaldo al masturbarse, son descubiertos por la madre en la azotea. La ridiculización a la que ambos son sometidos por ella y la vecina (hiriendo la hombría de ambos), desencadena una serie de actos violentos que culminan con la muerte. Según Koo (2003):

El acto violento que ocurre como respuesta a la afrenta recibida, únicamente se puede entender como una respuesta hipermasculina que tiene como objetivo recuperar esa posición de superioridad y poder, masculino, frente a la de un individuo inferior, el otro femenino, quien mediante su discurso ha emasculado simbólicamente al muchacho. (Koo, 2003: 227-228)

Sin embargo, no necesariamente existe esta relación de causa/consecuencia en este caso de violencia como lo dice Koo. El hecho de que los muchachos sean descubiertos por la madre y la vecina sintiéndose avergonzados, no implica que esta sea la razón única que da inicio de las muertes.

En *El Rey de La Habana* hay elementos que señalan las características que debe tener un hombre para lograr su rol de macho en la sociedad cubana. Dentro del proyecto revolucionario está claramente definida la identidad masculina con carácter heterosexual, conformando así el hombre nuevo e iniciando a la vez un proceso de censura contra todo aquello que atentara la “definición heterosexista del hombre nuevo”. (Edwards, 2007: 5). Surgen por tanto las persecuciones de homosexuales en Cuba con la llegada de Fidel Castro al poder, que los relegan a un espacio marginal.

En *El Rey de La Habana*, se observa un personaje que busca formarse una identidad masculina dentro de los parámetros que el discurso oficial exigía. Sin embargo, la crisis vivida en los años 90 imposibilita seguir estos estrictos ideales, rompiendo los roles tradicionales de identidad masculina y femenina. Edwards menciona que Pedro Juan

Gutiérrez viene a ironizar los papeles sexuales de los sujetos en el nuevo proyecto revolucionario y los “deconstruye” evidenciando la inestabilidad del nuevo sistema normativo de esta sociedad en crisis. Es decir, las condiciones económicas en Cuba debilitan y rompen los límites de los roles hombre/mujer según la dicotomía tradicional. En este mismo sentido, Pedro Koo (2003) señala acertadamente que surge una multiplicidad de representaciones tanto masculinas como femeninas en la novela, que aluden a una postura crítica de Gutiérrez en cuanto a la rigidez del nuevo modelo de hombre que se quiere instalar en la isla.

El inicio de la identidad masculina en Reynaldo y su hermano Nelson lo obtienen de sus propios rasgos biológicos al superar la niñez según Edwards: “Con la voz ronca, pelos en las axilas y en la ingle, y el pene crecido lo suficiente como para endurecerse y proyectar un tamaño asociado con el ejercicio de la actividad sexual” (Edwards, 2007: 9).

Uno de los elementos fundamentales para la identidad masculina es el rol de proveedores. Por medio del negocio de las palomas Reynaldo y su hermano Nelson logran alimentar a su familia y afianzan con ello su masculinidad. El llegar a mantenerse los convierte en hombres y así lo subraya el narrador: “Se consideraban hombres... Era un buen negocio. Eran hombres y ya mantenían a todos en su casa.” (Gutiérrez, 1999: 12-13). De este negocio se desprende la manipulación por medio del sexo. Un verdadero macho logra atraer a las hembras por sus atractivos sexuales. Rey lo adopta como parte de su identidad y dicha conducta se verá reflejada en los futuros encuentros con mujeres, ya que según Edwards “ser macho significa manipular, penetrar y aprovecharse de la mujer.” (Edwards, 2007: 10). A pesar de esta idea del macho, en la novela las mujeres, así como los travestis, se presentan con personalidades fuertes e incluso manipuladoras de Rey.

Continuando en este sentido del ideal masculino, Reynaldo en el correccional de menores, se defenderá ferozmente para no ser penetrado por otros hombres. Ahí asume una posición dominante, en que la violencia y agresividad vuelven a confirmar su hombría. Pues ser duro en la cárcel es parte de una condición de macho: “Creyó que él era maricón y que le podía coger las nalgas y desprestigiarlo delante de todos. Nada de eso. El era un tipo durísimo.” (Gutiérrez, 1999: 19). A pesar de lo mismo, este endurecimiento no es impedimento para que en un par de ocasiones Rey tenga encuentros sexuales con otros hombres, aunque, claro está, como macho dominante, lo que no pondrá en tela de juicio su hombría. Así lo plantea Edwards al decir que “la penetración trae consigo la humillación, la ruina y el afeminamiento del individuo.” (Edwards, 2007: 11). Más adelante, este aspecto se verá ejemplificado mejor en la relación que mantiene con Sandra el travesti.

El tatuaje como referencia a la paloma macho de su infancia y las perlanas que Reynaldo se inserta en el pene, son elementos que reafirman también su posición de masculinidad. Su sexualidad queda expuesta y fungirá como objeto para manipular a las mujeres:

Rey se sentía bien macho...Rey aprendió a usar las perlanas frotándolas contra el clítoris de Fredesbinda. Y las perlas convirtieron definitivamente a Rey en El hombre de la Pinga de Oro. (Gutiérrez, 1999: 49)

El sexo para Rey será su forma de relacionarse con las mujeres y el elemento principal para definir su masculinidad.

Rey refuerza su identificación con el sistema patriarcal al recordar que la debilidad emocional (atribuida a lo femenino) no es de hombres. De ahí que en algunas escenas donde su angustia y soledad le producen el llanto, entre en furia, agrediéndose a sí mismo

al verse debilitado en su hombría. Esta situación blinda la idea de la violencia como condición masculina y justifica actos en la novela como una forma de incorporarse al sistema patriarcal. Según Pedro Koo los hombres esconden sus debilidades reaccionando con violencia, de esta forma estableciendo su posición de macho. (Koo, 2003: 240). Es posible notar que la definición de lo masculino está supeditada a la relación con su opuesto. Por tanto, la presencia del referente femenino es vital para esa construcción, ya que la imagen del yo masculino resultará de la negación en sí mismo de las características femeninas.

Aunque que Rey vaya armando su identidad repudiando lo femenino, se hace evidente en el texto una inversión de roles. Debido a la situación económica vivida en la ciudad, las mujeres deben dejar su papel de amas de casa y cuidadoras de los hijos y asumir nuevos roles antes ejercido por los hombres. De hecho, entre Magda y Reynaldo los papeles de proveedor se turnan constantemente.

El proyecto revolucionario también incluía el papel de la mujer en la nueva sociedad, mas relegado a un nivel secundario debido al carácter masculino de la Revolución cubana en una sociedad machista y así lo analiza Edwards:

[...] por el carácter masculinista de la misma Revolución, no se construyó la nueva identidad de la mujer con la misma dedicación obsesiva al detalle que como sucedió con la del hombre nuevo. (Edwards, 2007: 5)

En el texto muchas de las mujeres son las proveedoras y encargadas de llevar el sustento a sus familias, ya sea por medio de la prostitución o algún negocio sin importar si se incurre en la ilegalidad. El jineterismo en Cuba se había convertido para muchos en la forma de sobrevivir. Magdalena, Yunisleidi, Ivon y Sandra el travesti son ejemplos de esta situación en *El Rey de La Habana*. En el estado de indigencia que vive el

protagonista, Magda es la encargada de alimentarlo con lo poco que pueda conseguir, mientras este se mantiene pasivamente en la casa. Asimismo, los otros encuentros con mujeres le proveen de cuidados esenciales como ropa, baño, cama y alimento, sin olvidar las adicciones y el sexo. De esta manera las mujeres adquieren una nueva posición en la sociedad y ejercen control sobre los hombres.

Como ya mencionado, a raíz de la escasez de alimento que sufrió el pueblo cubano muchas mujeres salieron a prostituirse aportando significativamente la economía doméstica. Se abre así un mercado para el turismo sexual tanto para mujeres como para hombres, aunque para estos últimos la demanda era menor. La ruptura de la dicotomía sexual propicia la aparición de nuevos sujetos antes marginados sin pertenecer a ninguno de los polos heterosexuales del modelo oficial. En este sentido Edwards (2007) señala:

[...] las mujeres, (incluyendo a Sandra), unen el papel cultural del hombre al de la mujer para formar un sujeto diverso: algo que la dicotomía tradicional de la sexualidad cubana no puede inspirar ni producir, y que el mismo protagonista rechaza por conveniencia suya. (Edwards, 2007: 15)

Pedro Juan Gutiérrez en su novela hace visible a este sujeto diverso representado por Sandra el travesti, quien llega a formar parte de las compañeras sexuales de Rey. Aunque inicialmente Rey lo rechaza golpeándolo fuertemente, no puede evitar caer rendido a sus encantos femeninos. Anteriormente se mencionó que parte de ser macho para Reynaldo era su condición de duro y no dejarse penetrar por hombres. El carácter sexual ambiguo que Sandra representa lleva a Rey a la fascinación a pesar de su homofobia. Sin embargo, en la relación que inicia con el travesti, se mantendrá firme en su función de macho penetrante durante el acto sexual, evitando así romper con el papel masculino implantado por el sistema patriarcal. Como apunta Koo (2003):

Esto implica que una persona como Rey, que actúa activamente en la cópula con Sandra, se perciba a sí mismo como un hombre heterosexual... Es por ello que Rey al tener relaciones sexuales con Sandra no considera que esté realizando un acto homosexual ni haciendo algo en detrimento de su masculinidad (Koo, 2003: 248).

Ahí se puede observar cómo la novela rompe con el esquema binario y se evidencia una separación entre lo oficialmente establecido por el régimen y los nuevos ajustes del pueblo cubano para su sobrevivencia. Según Edwards, es posible identificar múltiples representaciones de lo que es ser un hombre en *El Rey de La Habana*:

Pedro Juan Gutiérrez deshace la figura iconográfica del patriarca... Al reducir el grandioso patriarca a su tamaño natural humano da luz a una multiplicidad de sujetos: cada uno dando un nuevo tono a este modelo anticuado de la sexualidad (Edwards, 2007: 18).

Se demuestra que la utopía del hombre nuevo del proyecto revolucionario no es compatible con las necesidades que impregnan al pueblo cubano en crisis. De ahí que surja un cambio de valores y roles donde la lucha por sobrevivir basada en cualquier tipo de acto (legal o ilegal) es la nueva forma de obtener una identidad, tanto masculina como femenina. Asimismo Edwards menciona:

La novela articula el problema que representa la rigidez asociada a las identidades heterosexistas de la masculinidad y feminidad dentro de una sociedad que, a causa de su estado económico y político, requiere su alteración y una cierta flexibilidad [...] (Edwards, 2004: 13).

En relación con la identidad masculina y el color de piel, se observa que Pedro Juan Gutiérrez ha definido a su protagonista en *El Rey de La Habana* como un mulato.

Junto con los personajes negros parece caer en el estereotipo de la masculinidad negra, donde el cuerpo y sus genitales están objetivizados. Este aspecto lo señala David Lisenby en “Recurrent Racialisms: Contemporary Enactments of Nineteenth-Century Cuban figures, types and tropes” al decir: “The narration...reifies the stereotype that black masculinity is exemplified by an unusually large penis [...]” (Lisenby, 2012: 182).

Asimismo, señala que la negritud no solo es acompañada por una hipervirilidad sexual, sino por un alto grado de agresividad.

A guisa de conclusión: varios rasgos centrales de la novela de Pedro Juan Gutiérrez han sido objeto de análisis penetrantes. El denominador más común de estos análisis (presente en Birkenmaier, en Béjar, en Joachim...) es la percepción de *El Rey de La Habana* como **novela picaresca**.<sup>9</sup> Se puede estar parcialmente de acuerdo con dicha percepción, sin estarlo con el elemento de condescendencia que la acompaña. En primer lugar, hay la objeción de que el pícaro *aprende* en el camino de la vida; al final de sus penurias hay una existencia todavía modesta, pero más acomodada, libre del combate diario contra el hambre e iluminada por las lecciones aprendidas.

Reynaldo en cambio no aprende más que las artes fundamentales de la supervivencia. Es un sujeto sin memoria.

El punto central es otro, sin embargo. A saber: los críticos que se refieren a la picaresca habanera hacen más honor a Gutiérrez del que sospechan. Pues el *Lazarillo de Tormes* no es solamente la primera novela picaresca española, sino simplemente la primera novela realista en la literatura occidental:

---

<sup>9</sup> El énfasis es propio.

En los dos mil años de la literatura occidental no se había escrito otro libro como ese *Lazarillo* que al mediar el Quinientos llegaba a las manos de los españoles (y pronto de todos los europeos), porque ninguno había tratado nunca antes a un personaje de la pobre categoría de Lázaro con una atención tan amplia y tan extremada, tan respetuosa con el punto de vista que un pregonero en sus condiciones podría haber tenido de sí mismo, y tan limpiamente centrada en la materialidad y en las minucias cotidianas de la existencia. Tampoco circulaba otra narración en prosa con las singulares características, con el insólito y ambiguo modo de ser del *Lazarillo de Tormes*. Porque el tal libro ¿era historia o era ficción? Ficción no lo parecía, porque hacia 1553 no tenía curso corriente ningún género de prosa de imaginación que se atuviera íntegramente a los criterios de probabilidad, experiencia y sentido común que gobiernan la vida y el lenguaje de todos los días (Francisco Rico, 2011: x-xi).

Acaso inconscientemente, los analistas dan en el blanco: *El Rey de La Habana* no relata una “historia verídica”, sino un encadenamiento de sucesos y reveses trágicos en que los más humildes de La Habana se reconocen: la narración de lo que *muy bien pudo haber pasado*.

Otro denominador común es homologar a la novelística cubana con el “realismo sucio”. Puede arguirse en parcial desacuerdo que la novela de Gutiérrez, con sus raíces cubanas, constituye una representación más universal de la marginalidad y de alguna manera no encaja en tales clasificaciones.

Sirva también este epílogo al capítulo actual para asimismo subrayar que, por parecidas razones, la atribución de tales reveses trágicos al omnipotente “neoliberalismo” por parte de la Mazzaferro y Domínguez queda también alicorta como clave de

explicación, frente al “análisis concreto de la realidad concreta” que la novela de Gutiérrez exige.

En suma, la novela de Gutiérrez, en su “cubanidad”, contiene una representación universal, que no se acomoda con las clasificaciones y las rompe por sus costuras.

## 5. Marco teórico

Para sustentar las bases de la investigación recurriré, entre otras, a la obra de Elisabeth Bronfen (1999), con su problemática sobre las tres dimensiones de análisis espacial. Su acercamiento al texto por medio de estas teorías será la herramienta que utilizaré en *El Rey de La Habana* para distinguir los diferentes espacios presentados en la novela. Dentro de la propuesta teórica de Bronfen se reconoce un espacio dinámico en cuanto al movimiento, desarrollando la idea de la intervención del sujeto en la determinación del mismo. Este es un elemento fundamental para el análisis.

Otros conceptos teóricos que se tomarán en cuenta en la investigación serán los propuestos por Ottmar Ette (2008), en cuanto a la creación de espacios ligados a los patrones de movimiento. Los recorridos de Reynaldo como personaje principal serán abordados aquí bajo esta perspectiva.

Werner Mackenbach (2016) muestra cómo estas teorías pueden ser aplicadas a textos centroamericanos, por lo que su aporte es de rigor en esta investigación.

Asimismo, Georges Bataille (2007) contribuye, con su análisis de la sexualidad, el cuerpo y la muerte, a que estos sean estudiados no como antagónicos, sino como conceptos que se retroalimentan. La unión de Eros y Tánatos, erotismo y violencia, es

presentada como una forma de alcanzar el éxtasis del cuerpo. Todos ellos constituyen aspectos esenciales en *El Rey de La Habana*.

### 5.1 La identidad espacial según Elizabeth Bronfen

Las premisas teóricas para el análisis de esta novela tienen como base parcial el texto de Elisabeth Bronfen: *Richardson's Art of memory. Space, Identity, Text*. Su autora analiza el espacio literario tomando como marco de referencia *Pilgrimage*<sup>10</sup>, la novela autobiográfica de Dorothy Richardson en trece volúmenes.

Desde el comienzo de su estudio, Bronfen hace notar que el libro de Richardson abunda en descripciones de los lugares en los que habita (o que recorre) su personaje principal Miriam y de la significación que tienen para ella. Estas descripciones espaciales se encuentran semánticamente codificadas y vienen a otorgar estructura al texto mostrando el espacio donde ocurre la existencia humana. El tratamiento que da Richardson a la narración es significativo para Bronfen, ya que privilegia la cualidad atmosférica en las descripciones de los acontecimientos, logrando así exponer el aspecto existencial que toma lugar en la vida psíquica de la protagonista. Bronfen postula una relación entre las descripciones espaciales y su significado en el mundo psíquico del personaje:

By privileging the atmospheric quality in her descriptions of scenes Richardson seeks to expose the existential significance which spaces take on in the psychic life of her protagonist (1999: 2).

---

<sup>10</sup> Se puede consultar: <https://www.britannica.com/topic/Pilgrimage-novel-by-Richardson>

Ella analiza los espacios que remiten a una realidad fuera del texto, así como las metáforas espaciales que tienen escasa relación con las localidades en el texto, pero que funcionan para codificar conceptos abstractos, como pertenencia, comunicación o escritura, en términos espaciales.

Además, la autora examina el lenguaje como medio para representar espacios concretos y metafóricos y el lenguaje mismo como espacio de representación. De esta manera, su propuesta teórica se conforma en tres instancias: los espacios materiales, los espacios metafóricos y el espacio textual.

En relación con el primer punto, se elabora la implicación de un individuo con el espacio en que vive, de ahí la importancia de las descripciones de espacios físicos. Seguidamente, el uso de metáforas tendrá que ver con otorgar materialidad a esos conceptos abstractos por medio de atributos tangibles, lo que se denomina codificación semántica del espacio. Finalmente, se reconoce el espacio del texto como un campo de representación.

## **5.2 Espacios materiales**

Al abordar el tema del espacio en el texto, Bronfen inicia con la cita de Yuri Lotman: “De este modo, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial.” (Lotman, 1978: 270-271)

Este concepto de Lotman de un modelo de ordenación o imagen del mundo es el campo base sobre el que los espacios creados en un texto adquieren significado.

En el terreno de la representación de espacios materiales y considerando el texto como una construcción de mundo, Bronfen considera que cada uno tendrá una función referencial y que se crea una tensión en cuanto a la significación desde el momento en que estos espacios están codificados semánticamente. Por una parte, las localidades corresponden estrechamente a lo que se percibe de ellas en la realidad; por otra, contienen un significado que va más allá de esta percepción realista.

Asimismo, se plantea la idea de que el comportamiento de un personaje que habita y/o transita por un espacio dado contribuye a dar significado a este último. En tal sentido se trata de una *percepción espacial subjetiva*, en que los espacios se convierten en significativos a partir de las experiencias del sujeto y de lo que Bronfen (1999: 28) denomina “proceso subjetivo” (la relación entre la percepción espacial y la experiencia del sujeto).

### **5.3 Relación sujeto/espacio**

Tomando el espacio vivido como una significativa implicación mutua entre el personaje y el espacio, no es posible considerar a este último aisladamente de la experiencia y percepción del sujeto que lo habita. Es aquí donde interviene el estado de ánimo del personaje, quien se proyecta en el espacio vivido para complementarlo, es decir, crear la “atmósfera espacial” o “espacio atmosférico”. En este sentido, el espacio será permeado por el ánimo del sujeto o por lo que represente para él.

El modo en que cada individuo experimenta el espacio se ve afectado por su estado de ánimo. Un mismo espacio puede tener diferentes connotaciones para diferentes personajes que lo habitan. Asimismo, la forma de cada experiencia espacial será afectada por el estado de ánimo individual.

La atmósfera espacial no solamente responde a lo que el personaje le transmite, sino que la misma experiencia de ese espacio puede ser un catalizador para promover un determinado estado de ánimo.

Según Graf Karlfried von Dürckheim en su libro *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932), el espacio vivido es un medio que le permite darse cuenta al individuo de su corporeidad. Hace hincapié en que esta implicación entre sujeto y espacio es condición previa a la existencia humana en el mismo y en que el significado de cualquier espacio dado solo se determina individualmente de un sujeto a otro. Dürckheim resalta que se trata de una estructura con una realidad independiente, significado e importancia propias. Este escenario solo puede ser entendido en el contexto de la realidad particular vivida por un sujeto.

#### **5.4 Lugar, espacio y movimiento**

Existe una coexistencia entre el sujeto y el espacio, siendo el sujeto absorbido por la atmósfera que lo envuelve. En este sentido se aclara que este espacio deber ser apreciado fuera de cualquier categoría de medida, es decir, que no existe un distanciamiento entre el sujeto y el mundo que le rodea:

[...] there is no distance between subject and world, no reflexive separation, as if the physical boundaries were porous and it were impossible to determine where the body ends and the surroundings begin (Bronfen, 1999: 48).

Este espacio atmosférico no puede ser medido y a la vez no hay una relación tangible entre un lugar en el espacio y la posición donde se ubica el sujeto como un ser corporal. Es decir, la experiencia del sujeto con respecto al espacio no se relaciona con la posición en que aquel se encuentra en un momento determinado. La ubicación del sujeto

no puede ser establecida, al no ocupar este una posición fija en el espacio atmosférico: no hay un eje de referencia que remita a una conexión entre el sujeto, su posición y el lugar de los objetos.

Algunos de los conceptos que menciona Bronfen para abordar el tema del espacio, son trabajados también en el texto *Investigations in Philosophy of Space* de Elisabeth Ströker. Ella analiza el espacio habitado por el sujeto, el cual dependerá del modo particular de su existencia física. En este sentido, el cambio de comportamiento de un personaje puede otorgar a un mismo espacio distintas formas de ser percibido.

Primordialmente Ströker (1987) señala que todo movimiento sucede en el espacio, por lo que este debe ser asumido como el “play-space”<sup>11</sup> del movimiento. En este sentido el espacio es una condición indispensable para que exista el movimiento.

En relación con el sujeto, Ströker menciona que cada movimiento puede tener una intención específica, ya sea de búsqueda, de furia, de felicidad, de cansancio... De esta forma se capta su modo dinámico de relación con el mundo. Cada uno de estos movimientos expresivos pueden ser comprendidos en su totalidad solo en y desde el espacio en el que ocurren. Cada uno se mueve diferentemente dependiendo del lugar en el que se encuentre, ya sea una iglesia, un parque, una habitación, una cárcel y los movimientos deben ser captados desde la experiencia del espacio en el que se llevan a cabo.

La condición de sujeto que experimenta otorga la posibilidad de formar una implicación mutua de existencia con un espacio, en donde no existe una existencia

---

<sup>11</sup> Según Ströker, el “play-space” es el lugar donde ocurre el movimiento. Sin embargo, ella va más allá y asume el papel fundamental del movimiento del sujeto como una experiencia de vivir, la cual dará forma al espacio. El espacio se produce a través del movimiento.

individual o separada para ninguno. Este espacio estará siempre relacionado con el sujeto perceptor, el cual se destaca en el centro y experimenta el espacio que lo envuelve de acuerdo con su estado de ánimo.

Posteriormente en su análisis, Ströker plantea una relación recíproca entre el movimiento (sujeto que se mueve) y el espacio, indicando dos posibilidades. En primer lugar menciona que el movimiento que realiza un sujeto dependerá del contenido del espacio. Si el movimiento es creado por la atmósfera del espacio, entonces ese movimiento pareciera estar formado por el mismo.

Ahora bien, del otro lado de la moneda explica Ströker:

Space is not just a space for my movement; it becomes a space, in its specific attunement through my movement. Through my movement I can negate it, attest to it, or close myself off from its content. Thus space no longer remains what it was, but is immediately transformed. In a reverse manner, I am not only a receptacle for its contents but a co-carrier, and first of all a shaper of its atmosphere through my movements. (Ströker, 1987: 32)

Por un lado, el movimiento del sujeto estará determinado según la experiencia vivida en el espacio. En oposición, ese espacio existirá o tendrá lugar debido a su específica relación con el movimiento del sujeto. Con esta idea se realizará el análisis del espacio en la novela *El Rey de La Habana*.

En este aspecto, Michael de Certeau realiza una distinción entre “lugar” y “espacio”, otorgando al primero una condición de inmovilidad o fijeza, mientras que el segundo será producido por el movimiento. Es decir, que el movimiento de un sujeto convierte a ese lugar en espacio. Esta oposición de los dos términos:

[...] remitirá más bien, en los relatos, a dos tipos de determinaciones: una, por medio de los objetos que podrían finalmente reducirse al estar ahí de un muerto, ley de un “lugar” (de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte siempre parece fundar, en Occidente, un lugar y hacerlo en forma de tumba); otra, por medio de operaciones que, atribuidas a una piedra, a un árbol o a un ser humano, especifican “espacios” mediante las acciones de sujetos históricos (un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia) (De Certeau, 2007: 130)

### **5.5 Espacios metafóricos**

En este apartado Bronfen menciona que en la narración se produce una construcción del mundo como un proceso cognitivo, donde se forman las identidades de los personajes y se logra conocer el espacio a su alrededor y la posición que ocupan en el mismo. En dicho proceso de aprendizaje, los personajes logran saber quiénes son mediante sus observaciones y reflexiones del mundo en el que habitan.

La semantización o metaforización de los espacios físicos otorgan elementos que ayudan a la interpretación de los hechos narrados:

[...] because they require the speaker to combine two distinct paradigms, metaphors give an indication of the speaker's personality. It is not so much the superficial meaning of the words chosen but the way in which they are joined together which is today the speaker's preference for certain juxtapositions, which make it possible to infer aspects of his or her personality from the metaphor chosen. (Bronfen, 1999: 167)

La utilización de metáforas espaciales es una herramienta que permite inferir aspectos en la narración no pertenecientes al campo espacial. Bronfen señala que la metáfora no es solamente un recurso de estilo, sino que emerge como una representación textual del espacio significativo, en dos sentidos: no solo como mecanismo estilístico sino además representando el texto en términos de lo que comunica. Asimismo, genera una intersección simultánea entre opuestos en un nivel temático, donde el lenguaje y el silencio convergen en la metáfora por su incapacidad de articular lo real y su constante falsificación de la realidad. Por lo mismo, este campo de oposiciones abre un espacio de convergencia para una multiplicidad de posibilidades temáticas.

La autora toma como referencia en varios de los apartados de su texto las posiciones de Gérard Genette para apoyar y ampliar sus planteamientos teóricos. Lo cita cuando dice:

On sait bien qu'aux yeux de Proust il n'est pas de 'beau style' sans métaphore, et que 'seule la métaphore peut donner au style une sorte d'éternité'. Il ne s'agit pas là, pour lui, d'une simple exigence formelle, d'un point d'honneur esthétique comme en cultivaient les tenants du 'style artiste' et plus généralement les amateurs naïfs pour qui la 'beauté des images' fait la valeur suprême de l'écriture littéraire. Selon Proust, le style est 'une question non de technique, mais de vision', et la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde: celle qui dépasse les apparences pour accéder à l' 'essence' des choses. (Genette, 1966: 39)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Es bien sabido que a los ojos de Proust no hay “estilo bello” sin la metáfora y que “solo la metáfora puede dar al estilo una suerte de eternidad”. No se trata para él de una mera exigencia formal, de un pundonor estético como los cultivaban los partidarios del “estilo de artista” y más generalmente los aficionados

Para Bronfen lo atractivo de la metáfora yace en su creación como mecanismo retórico y temático de un espacio/tiempo simultáneo, que llega a constituir “lo real” en la construcción de mundo. Gérard Genette hace referencia a un doble efecto de las metáforas espaciales, al decir que cuando se habla de espacio se habla de algo más en términos del mismo: se podría decir que es el espacio quien habla. Su presencia está implícita e involucra la fuente del mensaje en lugar de su contenido (1966: 102).

Bronfen señala que el uso de metáforas espaciales describe la realidad y los estados del ser. Así como el espacio ofrece múltiples niveles de realidad en su profundidad, las metáforas simultáneamente yuxtaponen dos significantes diferentes, que se juntan a lo largo del eje vertical paradigmático y no del eje horizontal sintagmático: “For both space and metaphors alike involve grasping disparate events (or signifiers) simultaneously in order to represent reality” (Bronfen, 1999: 192).

Se puede reconocer una estrecha relación entre espacio y metáforas, en lo que Bronfen hace referencia a la posición de Genette cuando remarca que hablar de espacio metafórico es en cierta forma una redundancia:

[...] the term ‘spatial metaphor’ is in some respects redundant - not only because metaphors tend to make use of the lexical field of expansion but also because space is in fact their unspoken subject and they may thus be said to be formative of space in their expression. In spatial metaphors, the signified is not spatial, whereas the signifier is. (Bronfen, 1999: 192)

---

ingenuos para quienes la “belleza de las imágenes” constituye el valor supremo de la creación literaria. Según Proust, “el estilo no es una cuestión técnica, sino de visión” y la metáfora es la expresión privilegiada de una visión profunda: la que supera las apariencias para llegar a la “esencia” de las cosas. (Traducción propia.)

En consecuencia, el espacio viene a funcionar como un atributo del objeto del discurso.

### **5.6 Espacio textual/textualidad espacial**

En cuanto al fenómeno temporal del espacio en relación con el texto literario, Genette (1966) dice que una obra literaria es esencialmente temporal, puesto que el acto de la lectura en que nos damos cuenta de la existencia de un texto escrito se compone de una sucesión de instantes, que llega a su consumación en un periodo de tiempo.

Elisabeth Bronfen (1999) propone la idea de que el texto literario no solo representa el espacio, sino que además lo produce. La autora difiere de algunos otros autores, quienes otorgan un papel prioritario al espacio en relación con el tiempo (cronología) en un nivel formal. Mientras que en algunos textos literarios modernos pareciera predominar la forma espacial (en el sentido de abandonar la cronología narrativa), Bronfen plantea la textualidad espacial como una tensión entre la cronología y la simultaneidad y como un espacio libre entre el eje sintagmático y el paradigmático de la enunciación verbal:

I nevertheless propose exploring the analogy between narrative textuality and space, because within the framework of, and in addition to, the temporal, sequential dimension of the novel (its chronology), each literary text also possesses a spatial dimension, although this is indeed more pronounced in some novels than others. (Bronfen, 1999: 196)

Para Genette la textualidad espacial se localiza en el hecho de que el libro es percibido no como una secuencia narrativa, sino como un objeto unificado. En este sentido el proceso de lectura ofrece dos percepciones distintas: la concerniente a la

sucesiva secuencia del tiempo (leer el texto cronológicamente) y la que atañe a la dimensión espacial, cuando la lectura se ha completado y el lector reúne en una sola entidad cronológica todos los eventos que conforman el texto.

Tanto el proceso de lectura como el lector mismo adquieren un papel fundamental en este punto en su intento por captar la multiplicidad del texto en forma simultánea:

Whereas the text is felt to be a temporal work of art during the initial act of reading, while meaning gradually emerges, it comes to represent a spatial work of art as soon as the pattern or the text's internal relations and references is seen to form a meaningful whole. (Bronfen, 1999: 197)

De igual manera, en este proceso de lectura, el significado no emerge solamente en el eje horizontal (como una sucesión de palabras, descripciones y episodios cronológicamente dispuestos), sino además a lo largo de un eje vertical, que viene a establecer relaciones con los pasajes cronológicos en el texto. En este sentido, Bronfen remarca que el lector debe comprender, por un lado, el desarrollo cronológico de la secuencia narrativa, por otro, ser capaz de reconocer y recombinar los siguientes elementos en el texto: sus paralelismos, la simetría entre varios hilos narrativos, las referencias y alusiones cruzadas... con el fin de captar todas las implicaciones del texto.

En su libro *Spatial Form in Modern Literature*, Joseph Frank (1963) plantea que las descripciones sobre memoria dentro del cuerpo textual, las referencias o vínculos a episodios pasados, los vistazos a eventos futuros y otros, interrumpen la cronología y son la causa de que el lector brevemente detenga su lectura secuencial y en su lugar realice una lectura en un modo de 'referencia reflexiva' (Bronfen, 1999: 197). Estas condiciones requieren que el lector asuma el reto de captar diferentes episodios de una manera

simultánea (referencias al pasado) y reconocer las conexiones implícitas entre dos descripciones no secuenciales.

Sin embargo, Gérard Genette (1969) sostiene:

Lire comme il faut lire de telles oeuvres (en est-il d'autres?), c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions. On peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir (Genette, 1969: 46)<sup>13</sup>.

Un modo de lectura capta el significado del texto por encima de su narrativa cronológica como una actividad espacial y atemporal. Según Bronfen, es esta espacialidad textual la que crea una dimensión atemporal, simultánea y reversible en el texto, donde el significado se genera en el marco de referencias cruzadas, independientemente de su cronología narrativa. Asimismo, el patrón de las relaciones internas en que los episodios se traen juntos en una unidad simultánea no está completo sino hasta el final del texto. Es entonces cuando se obtienen el significado completo de la novela, el momento en que los distintos entrecruzamientos se juntan como una totalidad coherente.

La reversibilidad del texto tiene que ver en primer término con la posibilidad de referencias cruzadas, que habilita al lector a viajar hacia adelante y hacia atrás en el texto.

---

<sup>13</sup> Leer como se deben leer tales obras (¿es que hay otras?) es solo releer, es ya siempre releer, recorrer sin cesar un libro en todos sus sentidos, todas sus direcciones, todas sus dimensiones. Puede decirse por tanto que el espacio del libro, como el de la página, no está sometido pasivamente al tiempo de la lectura sucesiva, sino que, en tanto que se revela y se lleva a cabo en ella plenamente, no cesa de alterarla y de agitarla y por tanto en un cierto sentido de abolirla. (Traducción propia.)

En segundo término, da lugar a que cada episodio pueda ser visto como una unidad independiente. La importancia de un episodio en particular no depende exclusivamente de su posición dentro de una secuencia de eventos, puesto que puede ser leído e interpretado aisladamente de la cronología narrativa.

Tanto la simultaneidad como la reversibilidad son opuestas a la cronología y socavan su posición dominante en la creación de sentido. Sin embargo, Bronfen aclara:

Of course, it is also a question of the extent to which spatial textuality stands in opposition to the textual chronology. Just as it would be wrong to deny a literary text its temporal dimension, so it would be impossible to deny outright that chronology contributes to textual meaning, since both are an inherent part of linguistic expression (Bronfen, 1999: 198).

El espacio textual se ha definido como una sincronía de eventos que vienen a estar en oposición con la cronología narrativa. Sin embargo, Genette aporta otro aspecto importante referente al poder del lenguaje para expresar el sentido del texto, tanto el literal como el figurativo, y a partir de ahí lograr una circunscripción altamente evocativa del tema del discurso. Esta condición del lenguaje viene a ser una característica del espacio en el texto:

C'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littéraire et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure: la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le

symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens (Genette, 1969: 47)<sup>14</sup>.

El nivel literal de un texto permite al lector asentir al respecto de los eventos de la narración, la actividad del protagonista, su posición filosófica, entre otros. El nivel figurativo de sentido es lo que hace posible que cada lector modifique el texto según sus propias necesidades.

El concepto de espacialidad textual se relaciona con esta tensión entre lo literal o referencial y lo figurativo en el lenguaje, que deja espacio para la asociación y va más allá del simple reconocimiento del objeto del discurso. Para Genette, el modo en que un texto contiene simultáneamente diversos niveles de sentido es una expresión más de su atemporalidad:

C'est cet 'en même temps', cette simultanéité qui s'ouvre et le spectacle qui s'y fait voir, qui constitue le style comme spatialité sémantique du discours littéraire, et celui-ci, du même coup, comme un *texte*, comme une épaisseur de sens qu'aucune durée ne peut réellement épouser, et moins encore épuiser (Genette, 1969: 47)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Es decir que una palabra, por ejemplo, puede llevar dos significados a la vez, de los cuales la retórica llamaba a uno literario y a otro figurado, el espacio semántico que se abre entre lo aparentemente significado y lo realmente significado, aboliendo al mismo tiempo la linealidad del discurso. Es justamente este espacio, y ningún otro, lo que se denomina, con una palabra cuya misma ambigüedad resulta feliz, una figura: la figura es a la vez la forma que toma el espacio y la que se da a sí mismo el lenguaje, y es el símbolo mismo de la espacialidad del lenguaje literario en su relación al sentido. (Traducción propia.)

<sup>15</sup> Es este "al mismo tiempo", esta simultaneidad que se abre y el espectáculo que ahí se hace ver, lo que constituye el estilo como espacialidad semántica del discurso literario, y este último por lo mismo como un *texto*, como un espesor de sentido que ninguna duración puede realmente abarcar y menos todavía agotar. (Traducción propia.)

## 5.7 Espacio dinámico y generador de sentidos

La tensión entre la cronología y sincronía sobre la cual se ha hablado da lugar a que Elisabeth Bronfen defina el espacio textual cuando el lector entra en acción y reconoce las referencias cruzadas para reconstruir el sentido implícito en el texto. Un segundo aspecto crucial, que emerge de la tensión entre la representación literal y figurativa, demanda al lector suplir las alusiones al texto con sus propias ideas, incorporándolas en lo no dicho en el texto. Dicho de otro modo, el significado se produce cuando la conexión entre diferentes descripciones resulta de la reversibilidad del texto: es decir, “when the reader juxtaposes two textual descriptions” (Bronfen, 1999: 202). Por otro lado, el significado resulta de las deliberadas omisiones textuales, puesto que el lector reviste la descripción textual con sus propias ideas. En mayor grado que en el caso anterior de textualidad espacial, el énfasis en la producción de sentido reposa sobre el lector, quien debe estar preparado en tomar parte de la actividad creativa. Este aspecto es lo que constituye para Bronfen un espacio dinámico, en el que el lector debe establecer relaciones entre los diferentes acontecimientos sin orden cronológico y, además, construir sentidos en el texto por medio de sus propias asociaciones. En otras palabras, se ponen en juego dos elementos: en un aspecto, el texto da lugar a la proliferación de sentidos y lo convierte en un lugar de comunicación intersubjetiva entre lector/autor. Por otra parte, el texto alienta al lector a que involucrese en el proceso creativo al participar en su producción, logrando así generar una única y personal versión de lo que ha leído.

Gérard Genette (1969), por su parte interpreta la literatura como un campo unificado, de modo que la espacialidad textual, en última instancia, permite explorar la manera en que un texto se halla siempre en relación con otros textos. Según Genette, no solo debe el lector reconocer las referencias cruzadas dentro de un texto particular, sino que también tiene que establecer relaciones entre ese y otros diversos textos externos,

para producir un nivel más avanzado del sentido del texto. Entonces compara la literatura con espacio:

[...] nous avons appris, grâce à Proust et à quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens (Genette, 1969: 48)<sup>16</sup>.

### 5.8 El erotismo y la muerte según Georges Bataille

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2001) la palabra erotismo viene del griego ἔρως, ἔρωτος *érōs, érōtos* y lo define como amor o placer sexual. En este sentido, Bataille afirma que solo los seres humanos son capaces de transmutar su actividad sexual en erotismo, solo placer, sin estar ligada a la noción de la reproducción y posterior cuidado de los hijos. Por lo tanto, existe una independencia entre el “goce erótico” (Bataille, 2007: 16) y el fin de procrear, aunque la propia reproducción sea lo que abre paso al erotismo.

Este autor afirma que el acto de reproducirse pone en juego a “seres discontinuos” (Bataille, 2007: 16), diferentes entre ellos y de todos los demás. Hay un abismo entre uno y otro, se nace y se muere en soledad y esta discontinuidad provoca una separación para volverse en “el otro” y “yo” (Bataille, 2007: 17). Dado ese abismo entre los seres y lo que realmente pueden compartir, es la muerte lo que traerá la continuidad del ser. La reproducción conduce a una discontinuidad de los seres, pero a la vez los lleva a una continuidad ligada a la muerte. Para Bataille, el erotismo está dominado por su

---

<sup>16</sup> Hemos aprendido, gracias a Proust y algunos otros, a reconocer los efectos de convergencia y retroalimentación que hacen también de la literatura una especie de vasto dominio simultáneo que se debe saber recorrer en todas las direcciones.

fascinación con la reproducción de los seres y la muerte. Dos seres discontinuos que se unen, se fusionan, producen una continuidad al crear un nuevo ser. A partir de su propia muerte, desaparecen los “seres separados” (Bataille, 2007: 21) y aparece un nuevo ser discontinuo que lleva en sí mismo el paso a la continuidad.

Para Bataille (2007) somos seres discontinuos que cargan con una nostalgia:

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida... A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general” (Bataille, 2007: 19-20)

Y esto es precisamente lo que gobierna al erotismo, el deseo de fusionarse, de volverse uno con el otro, de seguir en la continuidad.

Hay un deseo en el ser de permanencia, por lo que la muerte se convierte en un agente violento que atenta contra la durabilidad de ese ser discontinuo. Sin embargo, es por medio de esta violencia que “puede ponerse todo en juego” (Bataille, 2007: 25), pues sin ella no podría darse el paso de la discontinuidad a la continuidad. “Sin una violación del ser constituido —constituido como tal en la discontinuidad— no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto” (Bataille, 2007: 21).

El erotismo está ligado a una disolución del ser (disolución = vida disoluta), en el momento en que pasa de un estado normal a un estado de deseo erótico. El movimiento de disolución conduce a la fusión de los seres, la cual lleva un principio de destrucción de cada uno de los participantes. Es la pasión la que promueve y/o prolonga esta fusión y pretende sustituir la discontinuidad de los seres involucrados por una continuidad. Con ello provoca sufrimiento, ya que: “La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que

es, en el fondo la búsqueda de un imposible” (Bataille, 2007: 25). La pasión hace creer que el poseer al ser amado o al fusionarnos con él, nos volveríamos uno solo, salvando el abismo que nos separa o “nuestro aislamiento en la individualidad discontinua” (Bataille, 2007: 25).

Siguiendo con la idea de que la pasión busca la fusión de los amantes, Bataille menciona que el propósito de la pasión es la muerte, ya que en esa unión desaparecen los seres individuales para dar una continuidad produciendo un nuevo ser (discontinuo). En este deseo fusionarse con el otro se inmiscuye el deseo de muerte para llegar a formar un todo con el otro.

Hay una diferenciación entre el erotismo y la sexualidad animal. Bataille señala claramente que el erotismo es exclusivo del ser humano al apelar a su vida interior: “...la elección humana difiere de la elección del animal: apela a esa movilidad interior, infinitamente compleja, que es propia del hombre.” (Bataille, 2007: 33). En este sentido, el erotismo surge en lo interno del ser humano y va a llegar a interactuar con el cuerpo. Es el deseo que nace en el interior de sí mismo, que lo llevará a buscar un partenaire<sup>17</sup> de acuerdo con su gusto personal, para desplegar los placeres sexuales.

## **5.9 Las prohibiciones**

Según Bataille (2007), el hombre se distingue también del resto de animales por su capacidad para trabajar. Señala que en el momento de acceder al trabajo se instauran prohibiciones en cuanto a la muerte y la actividad sexual:

---

<sup>17</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española (2001) un partenaire es la persona que interviene como compañero o pareja de otra en una actividad. Aquí tomamos el concepto de partenaire como el objeto de deseo.

Y, como el trabajo, por lo que parece, engendró lógicamente la reacción que determina la actitud ante la muerte, es legítimo pensar que eso repercutió en la prohibición que regula y limita la sexualidad [...] (Bataille, 2007: 34).

Desde un inicio las prohibiciones tienen como función eliminar la violencia del quehacer humano. Tanto la sexualidad como la muerte están investidas de violencia, de ahí que las prohibiciones surjan para aliviar la angustia de la transgresión, puesto que dicha violencia al mismo tiempo que horroriza, fascina:

La prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana” (Bataille, 2007: 42).

Se genera una relación entre lo prohibido y la transgresión de la cual Bataille dice ser “un juego que ordena la posibilidad de ambos” (Bataille, 2007: 40). En esta contradicción se basa el erotismo, que como experiencia personal encuentra su impulso o motor en dicha la oposición. Dicho de otro modo, según Bataille, las prohibiciones se establecen como un límite para la violencia de la que están cargados la muerte y el acto sexual.

Como seres humanos, logramos tener conciencia de lo que es estar vivos, por lo que la presencia de un cadáver produce angustia, al recordar la posibilidad de la propia muerte. Sin embargo, se trata de creer que la muerte representada en un otro no afectará, que está en otro lugar, lejos de aquel que vive, para lo que se oculta esa muerte enterrando a los muertos en un acto simbólico: “El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su ‘contagio’”. (Bataille, 2007: 50). En este orden de ideas, Bataille menciona el horror que produce la muerte y que no es solamente del cadáver,

sino del proceso de putrefacción o descomposición de la carne, venganza cruel del difunto al hacer partícipes de esa corrupción a los que sobreviven.

### **5.10 Un desbordamiento: la orgía**

Para Bataille, las orgías trascienden los límites de un ordenamiento. Los seres se mezclan los unos con los otros, se pierden en el desenfreno, se desata la desmesura: “En la orgía, los impulsos festivos adquieren esa fuerza desbordante que lleva en general a la negación de cualquier límite. (Bataille, 2007: 118). Constituyen un rechazo a las prohibiciones, una transgresión que impone peligrosamente el desorden necesario para liberar la violencia refrenada: “La eficacia de la orgía se muestra del lado de lo *nefasto*, lleva consigo el frenesí, el vértigo y la pérdida de conciencia.” (Bataille, 2007: 119).

Como se ha dicho anteriormente, las prohibiciones desencadenan la transgresión. En este contexto Bataille plantea la orgía como medio para liberar la violencia sexual y además aliviar de algún modo la soledad que carga el ser humano, al fusionarse con los otros, lo cual según Bataille es el sentido último del erotismo. Se pierde la individualidad al romper los límites dando lugar a una masa confusa de cuerpos:

En principio, es una negación acabada de los aspectos individuales. La orgía supone y exige la equivalencia de todos los participantes. No solamente la individualidad propia queda sumergida en el tumulto de la orgía, sino que, a la vez, cada participante niega la individualidad de los demás. (Bataille. 2007: 135).

### **5.11 Erotismo y objeto erótico**

En la orgía hay una homogenización de los participantes. Aunque aparentemente en tal estado se pierde la individualidad, cierto elemento sobrevive en esa fusión,

haciendo la diferencia entre los seres. Para Bataille, esta diferencia provoca el atractivo sexual hacia una persona, transformándola en el objeto del deseo. El cual, fuera del ámbito de la orgía, viene a promover la excitación sexual. El movimiento orgiástico tiene un objetivo común de satisfacción, no hay un objeto particular del deseo. Todos los participantes forman parte del deseo común, se mueven bajo un mismo impulso y por el mismo objetivo. Fuera de este contexto, ciertas características particulares pueden convertir a una persona en el objeto del deseo. Los sentidos (olfato, tacto, mirada, etc.) según Bataille captan signos que podrían anunciar un encuentro sexual:

El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos anunciadores de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico. (Bataille. 2007: 136)

El erotismo va más allá del objeto del deseo, no se limita a él. Sin embargo, este último es el motor de arranque que propicia el apetito sexual, como una condición necesaria para el fenómeno erótico.

## **5.12 Prostitución**

Para Bataille tanto hombres como mujeres pueden funcionar como objeto del deseo. Empero, se ha dado este privilegio a las mujeres, ya que a través de la historia han sido las provocadoras del deseo masculino. Se habla de un juego de seducción donde la mujer a la vez que se ofrece se escapa: “Ofrecerse es la actitud femenina fundamental, pero al primer movimiento —el ofrecimiento— sigue el fingimiento de su contrario.” (Bataille, 2007: 138). Este juego aumenta la atracción hacia el objeto deseado; por ello es utilizado por la prostituta, aunque ahí ya no existe la huida, sino que hay seducción para acceder al acto inmediato.

En la prostitución este juego se falsea y lleva a la prostituta a degradarse, al vivir en la transgresión desde el momento en que escapa de las prohibiciones: “Pero la miseria falsea el juego. En la medida en que solo la miseria detiene un movimiento de huida, la prostitución es una lacra.” (Bataille, 2007: 138).

Para el autor la “baja prostitución” es una actividad que se vincula a las clases marginales, donde la pobreza provoca quebrantar la prohibición:

La miseria extrema desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad; no los desliga como lo hace la transgresión: una suerte de rebajamiento, imperfecto sin duda, da libre curso al impulso animal (Bataille, 2007: 141).

Al estar fuera de la ley, la prostituta pierde su carácter humano y se animaliza, puesto que el animal ignora la transgresión. Sin embargo, una mujer sin tal aspecto animal carecería de fascinación, no llegaría a provocar el deseo. Para convertirse en una mujer deseable, debe convocar su parte animal de una manera sugestiva: “La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales.” (Bataille. 2007: 149).

Los acercamientos teóricos previos servirán de base para el análisis de los diversos aspectos señalados en los objetivos. El recorrido del espacio textual en sus tres dimensiones según Elisabeth Bronfen será medular en el capítulo II. De igual manera, son relevantes para este trabajo los conceptos de Gerard Genette que contemplan la construcción de significados a partir de la idea del texto mismo como espacio.

Para el capítulo III el abordaje de los conceptos de erotismo de Georges Bataille contribuirá al propósito de esta investigación, en su intento por relacionar el erotismo y

la disolución vital por medio de la pasión. El acercamiento sexual y pasional de los personajes en *El Rey de La Habana* será revisado desde esta perspectiva.

Otros conceptos teóricos para el análisis en el tercer capítulo sobre el cuerpo y lo sucio, serán los conceptos de Michel Foucault y Julia Kristeva. Por un lado, la posición de Foucault en la que no se puede escapar del cuerpo en que habita todo ser humano y por otro, la abyección que según Kristeva, atañe tanto a cuerpos como a lugares en relación con suciedad, obscenidad, falta de límites y caos.

## **6. Metodología**

La presente investigación se desarrolla a través de un enfoque cualitativo, en el que se realiza un análisis textual de la novela *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez a partir de las representaciones del espacio, de la sexualidad (el cuerpo) y de la muerte. Para ello, se utilizarán diferentes bases teóricas y conceptos entre los cuales destacamos el planteamiento de Elisabeth Bronfen (1999), sobre las tres dimensiones de espacio: el espacio físico, el espacio semántico y el espacio textual.

De manera complementaria, para el análisis de las representaciones de lo sucio y abyecto, del cuerpo y la sexualidad se parte de teorizaciones de Georges Bataille (2007) y Julia Kristeva (2006). En este contexto, se recurre a categorías como el objeto de deseo, el concepto de lo prohibido y la transgresión, así como de la abyección.

Asimismo, se efectúa una contextualización histórica del “periodo especial” de los años noventa en Cuba a través de libros de historia, artículos, entrevistas y documentales sobre dicho periodo histórico. Lo anterior resulta necesario para comprender el momento histórico en el que se ubica la novela, determinante de las condiciones sociales de los personajes.

En el siguiente cuadro, se ejemplifican las categorías de análisis que se emplearán en los próximos apartados.

Representaciones de espacio	Representaciones de la sexualidad	Representaciones de la muerte
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espacio físico</li> <li>• Espacio semántico</li> <li>• Espacio textual</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La abyección</li> <li>• El cuerpo</li> <li>• Lo sucio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muerte inminente</li> <li>• Erotismo y muerte</li> </ul>

### 6.1 Descripción del corpus

*El Rey de La Habana* (1999) es una novela sin capítulos ni divisiones, sin numeraciones ni subtítulos en su estructura. Solamente se utilizan espacios en blanco para cambios de escena o tiempo. Su personaje principal es Reynaldo, un joven marginal dueño de una sexualidad exacerbada. En su búsqueda por alimentarse, recorre Centro Habana y se relaciona con diferentes personajes que comparten su condición de marginalidad. Entre putas, travestis, limosneros, borrachos y una ciudad cayéndose a pedazos, sobrevive Rey, un muerto de hambre más entre la miseria e inmundicia que es narrada en todo su “esplendor”. Suciedad, violencia, muerte y sexo son elementos presentes desde el inicio como cruda descripción del diario vivir de los personajes.

El título de la novela hace referencia a Reynaldo, quien recibe el sobrenombre de “Rey de La Habana” por al tamaño de su pene y su habilidad para conferir placer sexual. La novela se publicó en 1999 fuera de Cuba. Tuvo un éxito arrollador, por lo que ha sido traducida a varios idiomas. Una gran parte de la crítica la ha ubicado dentro del realismo

sucio debido a su lenguaje soez y lacónico. Su popularidad radicó en que su editorial la logró colocar como una novela basada en hechos reales.

### **Datos del autor**

Pedro Juan Gutiérrez nació en Matanzas, Cuba el 27 de enero de 1950. Es periodista graduado de la Universidad de La Habana y ejerció dicha profesión hasta el año 1999. Con su libro *Trilogía sucia de La Habana* se da a conocer fuera de Cuba con gran éxito. Este es un libro de relatos cortos que forma parte de su Ciclo de Centro Habana en el que, como ya se indicó, se incluyen: *El Rey de La Habana*, *Animal tropical*, *Carne de perro* y *El insaciable hombre araña*.

## **7. Plan capitular**

### **Capítulo I. Contexto histórico-literario: Cuba durante el “período especial”**

#### **1. Una breve introducción a los decenios anteriores (1960-70-80)**

1.1. Una mirada interior

1.2. El comienzo de la diáspora cubana después del triunfo de la Revolución

1.3. De la generación bautizada los Novísimos

#### **2. A propósito del “período especial”**

2.1. Los primeros años

2.2. Los balseros de 1994

### **Capítulo II. Representaciones espaciales en *El Rey de la Habana***

## **1. Sobre los espacios físicos en *El Rey de la Habana***

1.1. La azotea

1.2. El correccional

1.3. El contenedor

1.4. El malecón

1.5. Habitaciones en Centro Habana

1.6. La basura. El basurero

1.7. Espacios premonitorios/oníricos

## **2. Del espacio físico a una semántica espacial**

2.1. Una ciudad en descomposición: edificios/azoteas

2.2. Espacio carcelario

2.3. Su asidero el contenedor

2.4. Del Malecón, el mar, la playa y el onanismo

2.5. Espacios habitacionales en contraste

2.6. El basurero/cementerio

2.7. Espacios premonitorios/oníricos

2.8. Reynaldo, la gran metáfora de la ciudad

## **3. Espacio en movimiento**

## **4. Espacio textual**

4.1. Recorrido Intertextual

4.2. Hacia una transtextualidad

### **Capítulo III. Sexualidad y muerte en *El Rey de la Habana***

#### **1. Sobre la sexualidad y el erotismo**

1.1. De la prohibición a la transgresión

1.2. Del encuentro amoroso: Magda como objeto de deseo

1.3. Otras aventuras sexuales

#### **2. Espacios de la corporeidad**

#### **3. Cuerpos abyectos: lo sucio, lo escatológico**

3.1. De los encuentros abyectos

3.2. La suciedad como representación estética

3.3. Corporeidad residual

#### **4. Sobre la muerte**

4.1. La inminencia de la muerte

4.2. Lo intrínseco entre erotismo y muerte

## **II. Desarrollo**

### **Capítulo I. Contexto Histórico-Literario: Cuba durante el “período especial”**

#### **1. Una breve introducción a los decenios anteriores (1960-70-80)**

Cuba fue uno de los territorios donde primeramente llegaron los españoles luego del arribo de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, en 1492. Durante el período colonial La Habana se enriqueció por su situación geográfica privilegiada con un puerto natural de aguas profundas. En particular era punto de arranque del anual “convoy del oro” hacia España. Dependió de la corona española hasta 1898, año en que España pierde sus últimos territorios de ultramar (Cuba, Puerto Rico, las islas Marianas y las Filipinas). Es decir, Cuba estuvo entre las colonias que España conservó en el Nuevo Mundo por más tiempo.

En la guerra de independencia, Estados Unidos participa activamente al lado de los independentistas contra la corona española. De hecho, el propósito era convertir a Cuba en otro estado de la Unión. Aunque finalmente el poder norteamericano renuncia a ello, pone condiciones que debilitan la soberanía cubana. Demanda incluir en la nueva Constitución una cláusula para regular las relaciones estadounidenses-cubanas, conocida como la enmienda Platt (impulsada por el senador Orville H. Platt), por medio de la cual Estados Unidos mantiene una tutela sobre la Isla. Esta cláusula, vigente a partir de 1901, da derecho a Washington para intervenir en Cuba en caso de que considere que la independencia de este país está siendo amenazada por una potencia extranjera. Declara asimismo procurar el mantenimiento de un “gobierno adecuado” para la protección de la vida, la propiedad y la libertad individual en Cuba.

A pesar de ello, la isla caribeña comienza su vida republicana con un sistema democrático, interrumpido después ocasionalmente por regímenes dictatoriales, como el

de Fulgencio Batista en la década de los 50. Vive entonces momentos de esplendor y de bienestar económico para las clases dominantes, con altos niveles de corrupción y represión de los opositores. Cuba era uno de los países más prósperos del continente americano. La primera mitad del siglo pasado es testigo de grandes obras, como el Malecón, El Capitolio, puertos y avenidas que hacen la singularidad de La Habana, complementando la herencia arquitectónica colonial.

Al frente de un grupo de guerrilleros, Fidel Castro asalta el Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953, con lo cual comienzan las hostilidades contra la dictadura de Fulgencio Batista. El golpe de Estado falla; algunos de los asaltantes mueren en el acto y otros van a la cárcel. Entre ellos el mismo Castro, quien poco después recobra la libertad y sale al exilio en México, desde donde comienza a reunir fuerzas para regresar a Cuba. Lo hace en 1957, en el barco Granma, al frente de un puñado de hombres, con quienes se interna en la Sierra Maestra, iniciando una guerra de guerrillas contra el régimen de Batista, con amplio respaldo nacional y simpatía internacional, que termina con la huida del dictador y la entrada triunfante de los revolucionarios en La Habana, el 1 de enero de 1959.

Para el año 1961, en plena Guerra Fría, Castro declara el carácter socialista de la Revolución y se alía a la Unión Soviética, que se convierte en sostén económico. Este subsidio, con el aporte de armamento moderno, la compra de toda la zafra y el suministro de petróleo se mantiene hasta 1991, cuando desaparece la Unión Soviética, poco después del colapso del “campo socialista” en los países del Centro y Este europeo.

Con la llegada al poder y la declaración del sistema socialista, Castro empieza un proceso de expropiación de firmas estadounidenses en Cuba, así como de grandes propietarios cubanos. Una parte de la población parte al exilio. Como represalia, Estados

Unidos rompe relaciones y declara un embargo económico a Cuba — embargo que aún se mantiene. La Organización de Estados Americanos (OEA), por presiones norteamericanas, suspende a Cuba como miembro pleno de este organismo regional. Los países latinoamericanos, con excepción de México, rompen relaciones con La Habana. Estas relaciones serían normalizadas paulatinamente en las décadas subsiguientes.

### 1.1 Una mirada interior

“La Habana parece hoy una ciudad derruida, no desde el aire como Berlín, sino desde dentro” (Cabrera Infante, 1999)

El protagonista de *El Rey de La Habana* no es exclusivamente el mulato Reynaldo. Lo son también la ciudad misma, evidentemente, así como los cambios en la sociedad y en la situación cubana que van desde la Revolución (1959) al “periodo especial”. Y como en sordina, según se mostrará, sus referentes en la “cubanidad” cultural y literaria.

No es necesario remontarse a Barthes para entender que el espacio urbano es un discurso.<sup>18</sup> El de La Habana aquí interesa sobretudo como discurso literario. No disponemos de holgura en este trabajo para remontarnos a las estadías en La Habana de Graham Greene o Federico García Lorca. Tampoco para verla a través de los ojos de

---

<sup>18</sup> Así lo menciona Barthes: “La ciudad *es un discurso*, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, *nosotros* hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, recorrerla, mirarla.” Barthes, R. (1993) *La Aventura semiológica*; Ediciones Paidós; Barcelona.

escritores españoles exiliados, como los también andaluces Juan Ramón Jiménez (premio Nobel de Literatura en 1958) y María Zambrano, quien — según reporta Ana Fernández Casado— escribió:

En La Habana recobré mis sentidos de niña y la cercanía del misterio, y esos sentires que eran al par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con mi infancia (Casado, 2011: 64).

Es imprescindible aquí mirar atrás para atisbar el diálogo inescapable de las nuevas generaciones literarias de la isla con los grandes escritores cubanos nacidos en la primera mitad del siglo XX, entre ellos: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante.

El primer objetivo por tanto es delimitar históricamente los mencionados cambios. Sin apenas exageración, se ha dicho: “La caída de la Unión Soviética ha sido la mayor catástrofe geopolítica del siglo XX” (Mensaje a la nación rusa por Vladimir V. Putin, 25 de abril del 2005). Dicha caída conllevó la desaparición súbita de la generosa ayuda económica de la Unión Soviética (URSS), contrapesando el bloqueo imperialista estadounidense al régimen de los Castro — y por lo mismo puso contra las cuerdas a dicho régimen. Formalmente, se puede situar la ruptura en 1991, cuando las diferentes repúblicas ex-soviéticas decidieron hacer vida aparte. Pero desde 1989, con la “revolución del terciopelo” en la antigua Checoslovaquia y la caída del muro de Berlín, la suerte del “bloqueo socialista” estaba echada.

Por lo demás, 1989 era ya un año crucial para Cuba, que vió (o más bien no vio, pues el fusilamiento se hizo con nocturnidad y sin testigos en lugar bastante alejado de La Habana) ser ajusticiado el general “Héroe de la República de Cuba” Arnaldo Ochoa —cabeza de las misiones militares cubanas en Etiopía y Nicaragua y héroe de la guerra

en Namibia y Angola frente al ejército del “apartheid” sudafricano — junto con tres militares destacados más. Detrás de este acontecimiento hay intrigas relacionadas con el narcotráfico y el sistema de poder castrista que seguramente no podrán descifrarse jamás. Hay que hacer notar antes de seguir que el año del comienzo del periodo de estabilidad del régimen tampoco es 1959, cuando las tropas revolucionarias procedentes del este de Cuba entran en La Habana. Sino 1962, tras la “crisis de los misiles”. En los tres años intermedios, la nueva República —mejor dicho, el mundo entero— sin casi advertirlo estuvo pendiente del hilo de una catástrofe nuclear. La retirada en ese año de los cohetes nucleares soviéticos que apuntaban a los Estados Unidos, subrepticamente instalados en Cuba, conllevó el compromiso del entonces presidente norteamericano John F. Kennedy al entonces jefe del Kremlin, Nikita Krushev, de abandonar en adelante toda idea de invadir Cuba y de deponer a Fidel Castro. (El completo estudio al respecto acaba de publicarse: *Nuclear Folly*, Serhii Plokyh, W. W. Norton, 2021.)

Con lo anterior solamente se ha querido situar el marco político que condiciona la evolución del quehacer literario en el periodo 1962-1989. El papel de los cuatro autores históricos mencionados estuvo sobretodo condicionado por el sucesivo relevo generacional. Tanto Guillén como Carpentier, Lezama Lima y Cabrera Infante pertenecieron en determinados momentos de sus vidas al partido comunista cubano: difícilmente una persona honrada culta en las circunstancias de Cuba antes de 1959 podía hacer otra cosa.

Guillén (nacido en 1902) y Carpentier (nacido en 1904) abrazaron la Revolución, de la que fueron valiosos portavoces, ocupando cargos importantes y recibiendo la encomienda de misiones diplomáticas, qué mejores embajadores que escritores de genio reconocido, aclamados en el mundo entero: Alejo Carpentier obtuvo el Premio Cervantes

1977, menos de dos años tras la muerte de Franco, cuando la “transición política” española aún estaba lejos de consolidarse.

Para un primer acercamiento al espacio urbano, es necesario entender que La Habana casi cataclísmica del “período especial” lleva en realidad muchos decenios decayendo y renaciendo. La Habana Vieja y Centro Habana corresponden claramente al desarrollo urbanístico primigenio. Es ahí donde las miradas de Carpentier y de Lezama se detienen — como más tarde la de Pedro Juan Gutiérrez. Sus viejas casonas y palacetes semi-derruidos conservan lo verdaderamente habanero. “Se trata de un mundo a mitad caído y renaciendo constantemente, como si bajo cada derrumbe se escondiese la semilla de la ciudad futura, del porvenir radiante” (Casamayor, “Cómo vivir las ruinas habaneras de los años 90? Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”, pág. 65, 2004). Mientras que al occidente de la ciudad el Vedado rutilante o el Miramar residencial representan el olvido de las tradiciones y la imitación burguesa del estilo de vida norteamericano. Tras la Revolución, la burguesía es reemplazada por la casta privilegiada del nuevo régimen y nada cambia demasiado:

No otra idea sugieren novelas como *La consagración de la primavera*, cuyos personajes Enrique y Vera se instalan en plena Habana Vieja, o *Paradiso*, reafirmando la separación entre el ‘elegido’ José Cemí y el ‘diabólico’ Foción, el uno voluntario prisionero de los barrios viejos y el otro un rico residente de Miramar, quien realiza además frecuentes viajes a Nueva York (Casamayor, 2004: 65).

Carpentier estudió arquitectura y era un gran amante de la amalgama de estilos que definen el paisaje urbano habanero. El ámbito espacial se fusiona con el temporal en un cronotopo muchas veces descrito.

Asimismo: “La visión que Lezama Lima proyecta sobre la ciudad vieja está muy lejos de lamentar su ruina. Al contrario, participando en el misterio de la Imagen, propicia la continuidad, la permanencia y la futuridad de lo ‘cubano’” (Casamayor, 2004:66).

Quizá no sea irrelevante recordar aquí que en diciembre de 1982 Habana Vieja es declarada parte del Patrimonio Mundial por la UNESCO.

## **1.2 El comienzo de la diáspora cubana después del triunfo de la Revolución**

El primer exilio de un gran escritor es el de Cabrera Infante (octubre de 1965). Pero no hay que olvidar el “insilio” o “exilio interior” de Lezama Lima, quien, desde la aparición de *Paradiso* (1966) por lo menos, está en la mira de los censores oficiales del régimen y terminará muriendo en La Habana en 1976 en turbias circunstancias, aún no esclarecidas. Lezama Lima no fué recuperado “oficialmente” en Cuba sino hasta el año 2000. Parecida suerte, tanto vivo como muerto, tuvo Virgilio Piñera.

La “generación de Mariel” denota al grupo de escritores y artistas que, tras una serie de peripecias en que Costa Rica tuvo participación diplomática y logística, con autorización del régimen (cuyo acto tuvo tanto precedentes como consecuentes) salió sobretodo por el puerto de Mariel, entre abril y octubre de 1980, junto con los familiares de exiliados, o simples emigrantes ya empujados por la falta de oportunidades en la isla. Se calcula que emigraron unas 125,000 personas en total, superando en mucho otro éxodo autorizado en 1965. Entre estos “marielitos” estuvo el poeta homosexual Reynaldo Arenas, quien pudo escapar por Mariel gracias a un subterfugio. Otras figuras literarias del éxodo del Mariel que se pueden nombrar incluyen a Roberto Valero, Carlos Victoria, René Ariza, Miguel Correa, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu. Todos ellos víctimas del “Quinquenio Gris”, la etapa reputadamente más negra y represiva de la cultura cubana

(1971-76, aunque hay quienes prefieren hablar de un “decenio gris”). A notar que los derechos de autor se restablecen en Cuba en 1978.

Lo que singulariza a la generación del Mariel frente a la migración literaria precedente es su conciencia de grupo, la voluntad colectiva de retomar y fundir las distintas tradiciones discursivas del exilio anterior, repartidas en estéticas que priorizaban lo testimonial, la denuncia política, la rememoración nostálgica del paisaje cubano, o la memoria de las costumbres locales. Esta conciencia de grupo ofrecía a estos avatares de la literatura del exilio nuevos contenidos, experimentaciones a nivel de lenguaje y formas narrativas, y una especulación ética-política más compleja. Esto último sobretodo por incluir un severo cuestionamiento del espacio de encuentro diaspórico (a saber, el contexto del exilio cubano en Miami y Nueva York) y de su asimilación a la lógica cultural dominante en el nuevo país de destino, los EE. UU.

Los libros de Thomas D. Boswell y Manuel Rivero, de M. Cristina García y de Alejandro Portes y Alex Stepick permiten conocer acerca de la repercusión en los Estados Unidos de la ola migratoria del Mariel. El supuesto efecto de los refugiados en el crimen en Miami fue un tema muy debatido, dado en particular que Castro se jactó de haber enviado delincuentes. De hecho, el cacareado aumento en el crimen fue bastante moderado. Tampoco los esperables incrementos del desempleo y disminución de salarios parecen haber tenido un impacto fuerte ni de larga duración en esa zona de Florida.

### **1.3 De la generación bautizada los Novísimos**

Por “Novísimos” identifica cierto sector de la crítica literaria a un grupo de escritores cubanos, todos nacidos por definición dentro de la Revolución, esto es, a partir de 1959, que dejan de seguir el modelo del “realismo socialista” –es decir, la estética

literaria y la promoción del *Hombre Nuevo* fomentadas en las décadas de los setenta y ochenta por las instituciones culturales de la isla— dentro del canon literario nacional. Con ínfulas de pos-modernismo, estos autores abordarán temas situados en los márgenes de la estética oficial, que habían sido vetados durante dichas décadas anteriores de gobierno socialista: la subcultura del rock, en oposición a formas aplaudidas oficialmente como la Nueva Trova Cubana / la disidencia sexual / la precariedad material de amplios sectores de la población.

Lo que acaso trataba de mostrar esta literatura era la fractura del contrato social entre los ciudadanos y el Estado cubano, desde las premisas del modelo de sujeto público llamado a cumplir el proyecto comunitario e igualitario de la Revolución: una forma tímida y “denegable” de disidencia.

Se puede considerar 1986 como el año en que los llamados Novísimos habrían echado a andar. Justo en el momento en que, según detalla Sonia Behar en su Tesis “La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del periodo especial”, el gobierno de la isla abandona el relativo pragmatismo de los años anteriores y abre el llamado “Proceso de Rectificación de Errores”, que echa para atrás la privatización de granjas, los mercados libres campesinos y el “cuentapropismo” en general. Hemos de mencionar aquí, como hace Behar, a los novelistas Manuel Pereira (“El comandante Veneno”, 1979) y Senel Paz (“Un rey en el jardín”, 1983). Sin chocar con la política del gobierno, estas obras muestran una mayor experimentación temática y lingüística.

Aunque contaba ya con algunos textos publicados a finales de los ochenta, el heterogéneo grupo de autores eventualmente bautizado como los Novísimos alcanzará repercusión editorial después de la caída del bloque socialista, a partir de la antología *Los últimos serán los primeros* (1993), hecha por Salvador Redonet–Cook. Otros críticos de alguna relevancia son Nana Araújo, Madeline Cámara, Arturo Arango y Francisco López

Sacha. Entre los escritores llamados Novísimos más conocidos se encuentran Ronaldo Menéndez y Ena Lucía Portela, cuyas obras han tenido alguna repercusión editorial, tanto dentro como fuera de Cuba. Otros han sido justamente olvidados. Por lo demás, hay Novísimos y Post-Novísimos.

Sin embargo, en términos generales podríamos decir que la transición a la década de los noventa está marcada por la centralidad de la pos-modernidad en el debate intelectual. (Redonet, 1999: 9).

Es altamente significativo que los protagonistas literarios del periodo que nos interesa (Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, incluso la ferozmente anticastrista Zoé Valdés) ni por su edad (habiendo nacido antes), ni por su temática puedan clasificarse entre los llamados Novísimos.

Detengámonos por un momento en los dos últimos. Padura (nacido en 1955), siguiendo ilustres precedentes como Sciascia y Vázquez Montalbán, con tremendo éxito satiriza indirectamente al régimen a través de su *alter ego*, el detective Mario Conde. Muy significativa es la trama de “El hombre que amaba los perros”, en torno al asesinato de León Trotski en Coyoacán por Ramón Mercader. Publicada en 2009 por Tusquets, en épocas anteriores a la caída de la Unión Soviética esta novela habría constituido delito capital. Fue republicada en Cuba sin problemas en 2011.

Zoé Valdés (nacida en 1959) es una escritora polifacética, con poemas, cuentos, cuentos infantiles, novelas, ensayos y polémicas en su haber. Desempeñó diversos cargos en el aparato literario y cinematográfico del régimen cubano, antes de poder evadirse durante un viaje oficial a París (actualmente es ciudadana francesa y española). Evolucionó a posiciones de extrema derecha, comulgando con el partido semi-fascista español Vox y apoyando la reelección del Sr. Donald Trump.

Escribe Fornet, refiriéndose a los llamados Novísimos, aunque no solo a ellos:

Al menos como punto de partida me atrevo a conjeturar que, desaparecida toda una constelación de narradores que va de Carpentier a Lezama, de Piñera a Sarduy, de Cabrera Infante a Arenas... la narrativa cubana de los últimos veinte años ha vivido la aparición de un sinfín de nombres y propuestas... Al lado de los mencionados, ciertamente, resulta difícil para los escritores de hoy soportar la comparación (Fornet, 2013: 371-372).

En comparación con esos gigantes, en efecto y en resumen, con la parcial excepción de Ena Lucía Portela, los llamados Novísimos, en palabras de Machado, constituyeron “un fruto ni maduro ni podrido — una fruta vana”.<sup>19</sup>

## **2. A propósito del “período especial”<sup>20</sup>**

### **2.1. Los primeros años**

Desde los primeros años de la Revolución, la carestía de algunos productos básicos no fue desconocida en Cuba. El sostén de la Unión Soviética —con el aporte de armamento moderno, la compra de toda la zafra y el suministro de petróleo— se mantiene como dijimos más o menos hasta 1991, cuando desaparece la Unión Soviética, poco después del colapso del “campo socialista” en los países del Centro y Este europeo. La situación entonces se tornó crítica: se desvanecieron los subsidios masivos con que Cuba había podido defenderse del embargo norteamericano y sobrevivir a los caprichos económicos de Fidel.

---

<sup>19</sup> Esto hace referencia al poema de Antonio Machado titulado: *Del pasado efímero*.

<sup>20</sup> En relación con el “período especial” se revisaron los trabajos de Jaime Suchlicki (2006). Duanel Díaz Infante (2014) y Rita de Maeseneer (2016).

La brutalidad del golpe es casi inimaginable, incluso en una Latinoamérica acostumbrada a recesiones violentas y súbitas. Entre 1989 y 1993 la economía cubana se contrae en un 35%. Sin los subsidios, el déficit exterior cubano saltó al 33% de la producción. El inevitable recurso a imprimir moneda desató la inflación, dividiendo por cuatro en cuatro años el poder adquisitivo de los salarios. Según Rita De Maeseneer, el gasto social, siempre entre 1989 y 1993, fue cortado en un 78%. El resultado no es comparable a la Gran Recesión, sino más bien a una catástrofe de proporciones bélicas. Y en efecto, fuera de guerra y revolución, en ninguna parte hubo un proceso semejante.

Anteriormente, Castro había compensado la expropiación general con una multitud de programas sociales “de la cuna al sepulcro”. La educación y la atención sanitaria en Cuba eran de clase mundial. El analfabetismo y la desnutrición infantil fueron eliminados. Varios indicadores sociales se volvieron superiores a los estadounidenses. La libreta daba acceso a muchos bienes. La igualdad de las razas y de los sexos hizo grandes progresos en Cuba. El “contrato social” estaba claro: entreguen la libertad a cambio de la seguridad y la cobertura de las necesidades fundamentales. Muchos cubanos lo aceptaban. Sin embargo, ahora una miseria generalizada, a niveles típicamente latinoamericanos, reapareció en Cuba. Desvanecido su principal puntal económico, en desesperación el régimen decreta el denominado “Periodo Económico Especial en Tiempos de Paz” en 1993. Duraría hasta 2004, cuando creyó que los subsidios de Hugo Chávez permitirían regresar a su utopía.

La esencia del “período especial” fue la dolarización de la economía, con apertura al turismo y a la inversión extranjera para captar divisas. Ello era necesario ante todo para mantener el nivel de vida de la casta privilegiada. Pero proporcionaba también una leve válvula de escape al desabastecimiento en el país, al legalizarse o tolerarse los pequeños negocios “familiares”.

Ahora bien, con la miseria volvió a aumentar la desigualdad, que ha seguido creciendo hasta hoy (téngase en cuenta que Cuba era muy desigual en tiempos de Batista; pero en promedio de ningún modo pobre). Problemas que el régimen cubano atribuía al decadente mundo capitalista no se pudieron ya mantener ocultos. La prostitución, con la ubicuidad de las “jineteras”, se hizo evidente. La mendicidad también reaparece masivamente en La Habana sin que las autoridades puedan evitarlo.

Cuba es el único país latinoamericano que pierde población. Aunque poco da a entender Pedro Juan Gutiérrez de esto, hay un envejecimiento acelerado. No solo por la emigración. Con todo el sexo, la fertilidad estaba ya por debajo del nivel de reemplazo en los sesenta. Actualmente es inferior a 1.5 nacidos vivos por mujer.

## **2.2. Los “balseros” de 1994**

En 1994 se produjo el tercer gran éxodo “autorizado” de la isla. Varias decenas de miles de personas se arriesgaron a las tormentas y los tiburones del peligroso estrecho de Florida para salir de Cuba. El 5 de agosto de 1994 cientos de habaneros famélicos y enardecidos, hartos de la miseria, se congregaron en la Explanada de la Punta, en La Habana, en espera de un imaginario barco que vendría a llevárselos. Pero ante la irrealidad del barco salvador, la multitud se amotinó, emprendiéndola a pedradas contra las vidrieras a los gritos de ¡Abajo Fidel, abajo el comunismo! Esto se conoció como “El Maleconazo”. Este episodio, rápidamente controlado por las fuerzas represivas del régimen, y la tensión persistente en los días posteriores, dieron lugar al famoso éxodo de los balseros de agosto de ese año, el tercero desde la isla. De hecho, el término “balsero” se convirtió en genérico para quienquiera que tratara de escapar de Cuba por mar. No tuvo la repercusión literaria del éxodo de Mariel y lo traemos a colación como un elemento más del contexto del “periodo especial”.

Quizá no sea completamente anecdótico indicar aquí que Cuba es el mayor originador de polizones aéreos del mundo. En términos absolutos, no solo relativos. En junio de 1969, con 17 años de edad, Armando Socarras Ramírez se ocultó detrás de la rueda derecha de un DC-8 a despegar de La Habana para Madrid. (Iberia era la única posibilidad, el resto de las aerolíneas en aquel tiempo iban a países comunistas.) Tras el aterrizaje, el piloto lo encontró abajo del avión, cubierto en hielo y sin respiración. Ramírez (alias “palito de helado” para los doctores españoles), sobrevivió y se recuperó completamente. Ahora es un padre de cuatro y abuelo de doce, quien vive en Virginia con 69 años. Su amigo Jorge Pérez Blanco, se había subido a la otra ala del mismo avión. Cayó a la pista de despegue sin mayor daño, fue detenido y encarcelado. La mayor parte de sus imitadores perecieron.

## **Capítulo II. Representaciones espaciales en *El Rey de La Habana***

### **1. Sobre los espacios físicos en *El Rey de La Habana***

“Todo el *continuum* espacial del texto en el que se refleja el mundo del objeto se organiza en un cierto topos. Este topos se halla dotado de una cierta objetividad, ya que el espacio se le presenta al hombre siempre bajo la forma de unos objetos concretos que lo rellenan.”

Yuri Lotman

La diégesis de *El Rey de La Habana* se concentra en un espacio urbano: Centro Habana. Dentro de este espacio geográfico-literario se identifican diferentes lugares según la interacción de los personajes con su entorno físico.

## 1.1 La azotea

Los inicios son importantes. Recordar “Cien Años de Soledad” es recordar el día en que el padre del coronel Aureliano Buendía lo llevó a conocer el hielo. Arranca la novela de Gutiérrez *El Rey de La Habana*: “Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella<sup>21</sup> [...] “hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas.”

Desde la primera frase se percibe el timbre de la verdad. Valente cuenta en “Perspectivas de la ciudad celeste”:

Azotea es voz que empezó a utilizarse hacia 1400 y es de origen árabe... Estos terrados de la vieja ciudad, que encuadran el remate del patio de luces en la vivienda almeriense tradicional, sirvieron de antaño para múltiples usos... como pajareras para la cría de palomas... también para la simple cría de gallinas y pollos [...] (Valente, 2008: 2).

El “privilegio” del hacinamiento en la azotea halla a los hermanos (Rey y Nelson, mayor de un año) en 1994, huérfanos de escuela, como aprendices de “disparador”: “Se pajeaban, escondidos entre las jaulas de los pollos, mirando a la vecina de la azotea de al lado”. (Gutiérrez, 1999:12).

Escribe Padura años después:

Con los gemelos Pedro y Pablo, Daniel aprendió a los once años el placer de frotarse el pito. El sitio de la iniciación y de las más numerosas masturbaciones fue un palomar construido por los mellizos en la azotea del solar. Desde aquella altura (...) era posible contemplar a través de una ventana abierta las nalgas

---

<sup>21</sup>La madre del protagonista Reynaldo, mulato habanero nacido el 7 de enero de 1981.

rosadas, las tetas prodigiosas y la lacia pelambre púbrica de la rusa Katerina [...]

(Padura, 2013: 66)

Imposible no leer esto como un homenaje a *El Rey de La Habana*. La marca de una ficción realista y auténtica está en la conexión cultural entre Andalucía y el Caribe, pero sobretodo en el *río de la intencionalidad artística* que, de modo consciente o inconsciente, une a las obras literarias.

Es en este espacio donde ocurre la muerte de toda la familia de Reynaldo. En segundos, su hermano mayor se convierte en homicida y suicida. Reynaldo es testigo de la muerte de su madre, su hermano y su abuela.

## **1.2 El correccional**

Con trece años y en plena orfandad, Reynaldo decide hacer lo que todo el mundo hacía, callar. “Nadie vio nada. Siempre es igual en este barrio. Nadie ve nada. Jamás hay un testigo.” (Gutiérrez, 1999: 16)

El silencio de Rey lo lleva por tres años a un correccional de menores; mundo bien diferente al que Reynaldo acostumbraba a habitar: limpio, con servicios médicos, uniformes impecables y clases diarias con profesor. El contraste para el personaje no estriba solo en el carácter higiénico del lugar, sino en la existencia de reglas establecidas, a ser respetadas a cabalidad. Entre ellas la de trabajar en el campo. La desobediencia era castigada con grandes reprimendas y en casos severos, traslados al calabozo oscuro y húmedo que todos temían.

El correccional es un espacio de violencia iniciática donde aprende a pervivir tercamente en solitario, se endurece en defensiva permanente, con la mente en la huida.

A los tres o cuatro días de estar allí, un negro dos años mayor que él, fuerte y grande, le mostró la pinga en las duchas. Una pinga grandísima. Se le acercó abanicándose aquel animal con la mano derecha:

–Mira, mulatico, ¿te gusta este animal? Tú tienes unas nalgas lindas.

Rey no lo dejó terminar. Le fue arriba a piñazo limpio. (Gutiérrez, 1999: 17).

En el correccional intercambia un tatuaje por la inserción de dos perlanas en su pene, que jugarán destacado papel en sus futuras proezas sexuales. Una salida extraordinaria por una noche bailable conspirará con el descuido de los guardas para permitir su escape.

### **1.3 El contenedor**

Deambulando hambriento, Rey encuentra un contenedor abandonado y herrumbrado hasta la podredumbre. En un campo alejado, donde se arrojaba la chatarra inservible y oxidada, cerca de un basurero, desde el que ve a occidente la ciudad. “Aquella zona era de fábricas, almacenes, enormes extensiones cubiertas de hierros podridos, todo abandonado y desolado.” (Gutiérrez, 1999: 25).

El contenedor se convertirá en su refugio favorito, al que regresará varias veces, hasta el final de la novela.

### **1.4. El malecón**

Este largo muro que ciñe la costa norte de La Habana aparece en la novela como un sitio que recorre Reynaldo, en algún caso precisamente frente al Hotel Deauville, donde desemboca una calle principal de Centro Habana.

El narrador presenta al Malecón como un sector donde se generan transacciones de toda naturaleza; un mercado negro donde desfilan travestis, prostitutas, vendedores, limosneros, músicos, traficantes de tabaco, drogas y alcohol. Toda esta fauna busca de alguna manera subsistir frente a la decadencia de una ciudad hambrienta.

De noche el lugar se cubre de jineteras y chulos, travestis, mariguaneros, gente de provincias que no se enteran de nada. Pajeros, vendedoras de maní, jineteros con ron y tabaco falsificado y coca verdadera, puticas recién importadas desde las provincias, músicos callejeros con guitarras y maracas, vendedoras de flores, triciclos con sus taxi-drivers multioficio, policías, aspirantes a emigrantes. (Gutiérrez, 1999: 39-40).

El turista se convierte en objetivo indispensable en esta zona para la gente que no tiene más remedio que inventar cualquier negocio para sacar algunos pesos.

El Malecón es también en La Habana el paraíso del exhibicionista y del voyeur. Pedro Juan Gutiérrez no deja pasar la ocasión de recordárnoslo.

[...] y allí mismo copularon frenéticamente, mordiéndose por el cuello. Por supuesto, automáticamente aparecieron los voyeurs consuetudinarios del parque Maceo. Desenvainaron y a pajearse como locos disfrutando el frenesí ajeno. (Gutiérrez, 1999: 59-60).

### **1.5. Habitaciones en Centro Habana**

El texto describe varias casas/habitaciones de personajes femeninos con quienes Reynaldo tiene algún tipo de relación. La mayoría de estos lugares son pequeños, oscuros y sin condiciones básicas de aseo.

Cuando Rey regresa a La Habana va en busca de su vetusta vivienda, el viejo edificio donde fue testigo de la muerte de su familia. Todo permanecía igual, parecía que el tiempo se había detenido: aquello seguía en la misma miseria, su antiguo inmueble estaba ahí, un espacio cada vez más degradado por el tiempo y la pobreza, con sus habitantes desnutridos, hambrientos, decayendo lentamente. Asimismo, ahí seguía su antigua vecina Fredesbinda, en el mismo cuartucho cada vez más deteriorado por las carencias.

Otras habitaciones que aparecen en la novela son aprovechadas para la prostitución que permite ganar unos cuantos pesos o “fulas” para sobrevivir, como es el caso de Yunisleidy y Magdalena.

Esta última tendrá un impacto importante en la vida de Reynaldo. Pobre entre los pobres, esta vendedora de maní en las afueras de la Capilla La Milagrosa, sucia y llena de sudores ajenos, vivía en un edificio en más de su mitad derrumbado, donde solo quedaban tres cuartos sin electricidad ni agua. Uno de ellos era el de Magda, con un pedazo de colchoneta para dormir, ropa vieja y una hornilla para tostar el maní. No había baño, por lo que generalmente hacía sus necesidades ahí mismo, sobre un papel que luego aventaba a la azotea de enfrente. Se describe un cuarto maloliente, oscuro, casi sin ventilación. “Ella y los otros vivían allí ilegalmente porque el edificio se podía derrumbar en cualquier momento. Por tanto, no tenía agua, gas ni electricidad” (Gutiérrez, 1999: 56).

Dentro del mismo edificio hay otro cuarto en el que vive Sandra, el travesti que queda prendado de Rey y lo adopta como su marido: Reynaldo, ante las reiteradas ausencias de Magda y la necesidad de comida, acepta las atenciones de este personaje que en el fondo le es atractivo. El cuarto de Sandra parecía no ser parte del vestigio de construcción en el que vivía Magdalena. Tenía luz eléctrica, refrigerador, paredes

pintadas y estaba siempre limpio. Disponía de una especie de baño en una esquina y las comodidades básicas para vivir.

¡Allí dentro había de todo! Desde luz eléctrica hasta televisor, refrigerador, cortinas de encajes, una cama amplia con muñecos de peluche encima, una coqueta cubierta de frascos de cremas y perfumes. Todo limpio, inmaculado, sin una mota de polvo, las paredes pintadas de blanco, adornadas con grandes pósters en colores de bellísimas mujeres desnudas. (Gutiérrez, 1999, p. 63)

### **1.6. La basura. El basurero**

Un residuo o basura es aquella materia generada por actividades de producción y consumo que no llega a tener el valor económico para lo que fue producida. Así lo define la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE). Walter Moser en su artículo “Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production” (2007) considera que a partir de la segunda mitad del siglo XX es posible observar que la temática de la basura tiene cada vez mayor presencia en la literatura.

Su presencia histórica está en relación con el surgimiento de las nuevas metrópolis y las sociedades industrializadas. Asimismo, sostiene que la basura ha tenido un proceso de aculturación y que poco a poco ha ganado terreno en el campo artístico y cultural debido a sus múltiples manifestaciones. En este aspecto menciona: “As with many concepts, "garbage" functions at the crossroads of various discourses and therefore contains many semantic dimensions” (Moser, 2007).

Al detenerse en el tema el *incipit* de *El Rey de La Habana*, se revela un estado de descomposición (residuo) no solo para los personajes, sino para los lugares mismos donde viven o transitan.

La carencia que se describe detalladamente recuerda el contexto histórico de la novela, el “período especial” cuya escasez de servicios elementales lleva a un mundo inmerso en la basura, lo que conlleva la aparición de un sujeto residual. Una época en que se escriben historias de personas marginadas para mostrar el otro lado del proceso revolucionario. Así lo comenta Alejandro Del Vecchio (2018):

La realidad de la crisis funciona como usina narrativa desde formas de expresión y escenas desafiantes. Frente al héroe capaz de morir en defensa de los ideales de la Revolución, cuyo ícono supremo es Guevara, aparecen textos protagonizados por sujetos residuales, productos de los efectos secundarios del intento fallido de producir en serie al Hombre Nuevo (Del Vecchio, 2018: 201).

La idea de la basura está implícitamente relacionada con el reciclaje, como una manera de dar un nuevo uso a un objeto que perdió su función inicial. En este sentido no se puede olvidar el uso del viejo e inservible contenedor que Reynaldo convierte en su morada. Asimismo, el viejo y destartado autobús que aparece al final de la novela, reciclado para convertirse en el último habitáculo de Rey y Magda. En este aspecto, Del Vecchio comenta que hay un cambio en la función originaria de los objetos, que se pervierten al igual que los lugares (las azoteas, los edificios, el Malecón, las habitaciones), perdiendo el propósito para lo que fueron hechos y poniendo así en evidencia el nuevo escenario de una Cuba en los años noventa. Consiguientemente, esta situación tiene un efecto sobre las personas, produciéndose lo que él llama “basurización de seres humanos”, término apropiado para estos personajes arruinados que recorren Centro Habana para terminar siendo engullidos por el mismo basurero.

La basura es un elemento presente en todo el texto, evidenciando el descuido del Estado en su debida recolección. En esa situación, la suciedad es condición casi

permanente de las calles. El narrador describe la basura de varios días acumulada en las esquinas y en los lotes baldíos y los olores fétidos que impregnan el aire.

Rebuscar entre basura proveyó de alimento a Reynaldo y a otros mendigos en más de una ocasión. En Centro Habana, como en cualquier urbe, los contenedores de basura alguna vez contienen comestibles no tan podridos y en razonable estado para comer. Para Rey un lugar natural para buscar comida son los basureros.

Ciertamente aparecen en *El Rey de La Habana* los “buzos” de los basureros, hombres, mujeres, niños. Es un lugar común actualmente poner en valor a escala mundial la importancia de ese trabajo informal y el papel tan positivo que estos trabajadores juegan en el reciclado y en el manejo de la basura. Sin embargo, ni los buzos son esenciales en la novela, ni el basurero aparece como lugar de recuperación y redención.

El gran basurero de la ciudad que aparece en la novela es un hueco que se encuentra cerca (a 100 metros) del contenedor, el cual, como ya se mencionó, es lo que Rey utiliza como casa. En la novela es un portento de muerte.

Es relevante apuntar la idea de Moser (2007) cuando señala que la basura, residuos o ruinas están cargados de pasado. En la novela *El Rey de La Habana*, hay un pasado detrás de toda la ruina que se presenta y a la vez una nostalgia por lo que alguna vez fue. Es la lucha entre lo que se quiere olvidar y lo presente que obliga a recordar. En este sentido Moser aclara:

Declared garbage, dealt with as garbage, an object always represents the intrusion of the past of a system into its present. It reminds us of a past state of things, pleasantly or unpleasantly. The garbage object is always endowed with pastness and thus becomes a vehicle or a trace of the past (Moser, 2007).

### **1.7. Espacios premonitorios/oníricos**

Cuba es depositaria de una cultura de adivinación, premonición y presagio que fusiona los aspectos más macabros del cristianismo con los cultos de África Occidental traídos por los esclavos. Dado que el protagonista, por designio del narrador, casi carece de vida interior, el narrador recurrirá a estos elementos para puntualizar las etapas de la corta vida de Reynaldo como carrera hacia la temprana muerte.

## **2. Del espacio físico a una semántica espacial**

“El espacio no es sino un signo que nos remite a un significado y un significado que nos vuelve a remitir a un signo: La Tierra y el Aleph. Una vez que esta significancia ha sido entendida en toda su in-significancia, el escritor permite que florezca una orquídea envenenada entre la tierra y el Aleph: la historia personal de Beatriz Viterbo. Y la historia es tiempo”

Carlos Fuentes. *Borges en acción* (Un homenaje narrativo)

Las descripciones de lugares en el texto realizadas en el apartado anterior tienen una función referencial tal como lo menciona Elisabeth Bronfen. Estos sitios o localidades corresponden a lo que se percibe de ellos en la realidad. Sin embargo, esta autora señala que se crea una tensión en cuanto a su significación desde el momento en que existe un código semántico en ellos. Es decir, por una parte, estos lugares físicos remiten directamente a la realidad material y por otro lado tienen un significado que va más allá de esta semejanza con el mundo real.

Para Bronfen (1999) estos lugares físicos (campo de acción donde suceden los hechos) son más que elementos decorativos, debido a un espacio metafórico que se abre y que ayuda a inferir elementos en la narración que no pertenecen al plano físico. El uso de metáforas espaciales emerge en el texto no solo como un recurso estilístico, sino en términos de lo que el texto puede comunicar. A nivel semántico, la metáfora establece una conexión entre dos objetos lo que permite alcanzar las múltiples capas que caracteriza al espacio significativo.

En estos términos, la semantización espacial en *El Rey de La Habana*, abre la posibilidad de recorrer geográficamente los diferentes lugares de la mano de Reynaldo y analizar los diferentes conceptos fuera de su referencialidad con el mundo real presente en el texto.

## **2.1 Una ciudad en descomposición: edificios/azoteas**

Los seres humanos viven con suposiciones y deseos, casi siempre tácitos, pero muy potentes, con respecto a los espacios que habitan, construyen y en los que se mueven. Esto es igualmente cierto para los personajes de novela. Todos los espacios materiales juegan un papel esencial en *El Rey de La Habana*. Son espacios que estructuran el texto al tener una función referencial con la realidad a la que corresponden, ofreciendo un lugar para la existencia humana. Es posible afirmar que *El Rey de La Habana* se despliega como una migración continua entre espacios al inicio acogedores, que sucesivamente se estrechan al ser percibidos como peligrosos o asfixiantes. La imposibilidad de afincarse define la existencia misma del Rey y lo convierte en un viajero temporal sin un punto específico de permanencia.

Recordemos que la novela comienza con una descripción física (espacio material) de un edificio de cuatro pisos, sucio, carcomido por el tiempo y falta de mantenimiento. Ahí viven la abuela, la madre y los dos hijos, “todos en un cuarto derruido de tres por cuatro metros y un pedazo de azotea al aire libre” (Gutiérrez, 1999: 9-10). La descripción de este primer escenario recorrido por Reynaldo ya sugiere que la diégesis de la novela se centrará en un espacio urbano: Centro Habana, el corazón de una ciudad en decadencia. La mugre envuelve a sus habitantes, cuya existencia cotidiana está condicionada por el hambre y la deficiencia de servicios básicos como el agua y la electricidad. Los edificios remiten a una ciudad olvidada y carcomida por el tiempo:

Entraron a un viejo edificio derruido. Alguna vez fue elegante y hermoso. Ahora tenía una fosa derramando mierda en el centro del vestíbulo, y una bella escalera de mármol blanco, arruinada y sucia, como todo (Gutiérrez, 1999: 42).

Las joyas urbanísticas de Centro Habana son ahora depósitos de excrementos, escenarios de acoplamientos sexuales apresurados y guaridas de drogadictos. Representan una perspectiva narrativa de una Habana en estado de descomposición.

Los espacios cerrados, como el cuarto y el closet donde la madre encerraba a los niños para que no la molestaran, encarnan la oscuridad, el hacinamiento, la asfixia de un sistema opresor que obliga a sus habitantes a permanecer casi inmóviles, sin escapatoria y hambrientos: “...los metía en aquel lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas. Sin razón. Solo para alejarlos de la vista” (Gutiérrez, 1999:10-11).

Ahora bien, las azoteas recobran vida en el periodo de la crisis cubana, se convierten en viviendas y negocios precarios, pues en muchos casos se construyeron gallineros y jaulas para cerdos como criaderos. La madre de Rey cava su propia tumba al construir tal criadero, pues será un pedazo de acero del mismo el que acabará con su vida: “Un pedazo de cabilla de acero sobresale en una esquina de la jaula y se le entierra por la

nuca hasta el cerebro. La mujer ni grita.” (Gutiérrez, 1999: 15). Además, una azotea es lugar de voyerismo, apto para el mirón, pues se encuentran lugares estratégicos detrás de latas viejas, jaulas o cualquier otro objeto acumulado y abandonado, para asomar apenas un ojo sin ser visto y dar rienda suelta a los deseos de la pubertad. Rey y su hermano mayor Nelson, ambos en labor de “aprendiz de disparador”, gozan del privilegio que les brinda vivir en hacinamiento para jugar a los mirones de su vecina desde el pedazo de azotea que les corresponde:

Se pajeaban, escondidos entre las jaulas de los pollos, mirando a la vecinita de la azotea de al lado. En realidad, era la misma azotea del edificio, pero años atrás alguien la dividió por la mitad con un muro bajo, de menos de un metro. (Gutiérrez, 1999:12)

La novela rápidamente despliega una escena de violencia atroz, de drama y miseria humana. Gutiérrez no pierde tiempo en colocar al protagonista bajo el signo de Tánatos. En instantes, Nelson se convierte en homicida y suicida al matar a su madre de un empujón aciago, para luego aventarse al vacío desde la azotea convertida ahora en un espacio de sangre y muerte. Rey es testigo paralizado del óbito cuasi simultáneo de abuela, madre y hermano. Testigo mudo, que no aflojará en el empeño de olvidar, a pesar de que “...no todo se puede olvidar, ni aun teniendo la voluntad necesaria...”<sup>22</sup>. Este hecho inicial lo arrastrará como una predestinación a la catástrofe.

Desde un inicio el narrador impone al lector esa mirada al inframundo habanero, representado por la *azotea como subsuelo que se instala en la superficie*, sede de todos los males y de miseria humana, submundo marginal de pobreza en todos los sentidos.

---

<sup>22</sup> Albert Camus, *La peste*, pág. 304, editorial Quito: Libresa, 1990, colección Antares 35

Deviene en la novela un espacio de muerte y entierro a la vez, donde el protagonista pierde en un solo instante su niñez.

El lector cree adivinar de inmediato que una muerte horrenda y relativamente temprana también aguarda al superviviente. No se equivoca. Pero aquí mismo una paradoja se instala. Aun la narración más trágica retrae a su oyente al círculo de la hoguera nocturna en la tribu primigenia, constituyéndose en continuidad y memoria. La narración oral o escrita es la metáfora de la inmortalidad. Sin embargo, Gutiérrez insinúa desde las primeras páginas que su relato no suspende la muerte, sino que la propicia. Por supuesto, es una añagaza. Corresponde al lector averiguar por qué tan desesperado relato tampoco realmente concluye y qué perdura de la trama.

Otros espacios que se manifiesta en el texto son los solares, grandes casas coloniales en estado de terrible deterioro. Algunas solo conservaban el terreno lleno de escombros y funcionaban como ámbito para homosexuales, prostitutas, drogadictos, borrachos y negocitos de cualquier tipo. Otras, que conservaban algo de su vieja estructura, habían sido fragmentadas para formar las llamadas cuarterías, subdivididas hasta en cuarenta habitaciones.

En esta clase de espacios el hacinamiento provocaba a menudo serios conflictos. Frecuentemente se armaban pleitos entre sus habitantes y los estrechos pasillos se convertían en un circo de gritos de mujeres, perros que ladraban, golpes y heridos que ensangrentaban los alrededores, hasta que la policía llegara y controlara por el momento la situación.

El solar fue un gran caserón colonial de dos plantas, con un patio central. Dividido todo en treinta y siete pequeñas habitaciones. Legalmente, allí vivían ciento ochenta personas, a las que se añadían unas cincuenta más, ilegales: familiares de

otras provincias, amigos en desgracia, amantes, etc., todos disponían apenas de dos baños mínimos (Gutiérrez, 1999: 184).

Los solares en la novela de Pedro Juan Gutiérrez son parte y al mismo tiempo representación del universo carcelario, más intolerable durante el Período Especial, en que desembocó la sociedad cubana.

## **2.2 Espacio carcelario**

Tras las muertes y con escasos trece años, Reynaldo pasará un largo período en el Correccional para menores, a pesar de no tener responsabilidad en ellas. Su silencio y su deliberado olvido lo conducirán sin consideración a este espacio carcelario que, aunque colinda con el campo ilimitado, es cerrado, regido por un orden y una estructura.

Su silencio puede entenderse como un espacio para evadir y no evocar lo sucedido. Forma parte de aquello que la Cuba del período especial oculta, lo “no dicho”. Es posible pensar que el pueblo cubano ha permanecido silenciado por temor a represalias del gobierno y solo le es permitido hablar de lo que está dentro del sistema ideológico impuesto. De lo contrario cada palabra puede ser usada en su contra. Donde no se puede decir la verdad, muchos prefieren el silencio. Así lo menciona el propio Reynaldo estando en el correccional: “Nadie decía la verdad. En este mundo nadie dice la verdad. Todo es mentira. ¿Por qué yo voy a decir la verdad? Nada” (Gutiérrez, 1999: 22).

Se puede pensar en Centro Habana como una ciudad vieja, enferma, hambrienta, desgastada por el tiempo y el desamparo, silenciada por el sistema político dominante. Por lo mismo, Rey decide callar para evitar problemas en la cárcel. Como hacía su abuela, quien había optado por el mutismo desde años atrás.

Rey, privado de libertad, tendrá que aprender a subsistir dentro de un ámbito en que para sobrevivir, no basta ser fuerte, sino entender cómo funciona el sistema. Debido

a su primera pelea con otro interno para evitar ser violado, es trasladado al calabozo. Allí pierde el sentido de su humanidad para sentirse como un insecto:

Les ordenaron vestirse solo con los pantalones y los llevaron a los calabozos de castigo. Oscuridad absoluta, casi sin espacio para moverse, humedad permanente, ratones y cucarachas... Al fin lo sacaron y lo reintegraron a su grupo. Volvió a sentirse una persona, porque en el calabozo ya olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha. (Gutiérrez, 1999: 17-18).

Es difícil no evocar aquí el cuarto y el día en que Gregorio Sansa despertó sin su cuerpo humano. Hay que recordar lo que ya mencionamos sobre el closet oscuro y húmedo en que él y su hermano pasaban encerrados por la madre. Situaciones todas ellas en que se desvirtúa su calidad de ser humano.

Rey aprende a ser duro, a subsistir un espacio lleno de violencia, sin amigos, solitario, siempre a la defensiva y pensando en su huida. Se convierte en un tipo duro desde el momento en que entiende que solo así se puede defender. A despecho de su terquedad, tiene que someterse a la rutina del Correccional, cumplir horarios de trabajo, comida, baño y escuela. En sus momentos libres capta cómo hacer tatuajes, habilidad que lo abastece de cigarros y alguna que otra cosa que se puede intercambiar.

El espacio correccional es una especie de burbuja que endurece a Rey, sin prepararlo por completo para enfrentar el mundo feroz que lo espera fuera de allí. En el momento en que escapa, pasa de un espacio controlado y estructurado para entrar a una prisión más grande y desordenada, necesariamente en un ámbito de transgresión por estar fuera de la ley, siempre en fuga e indocumentado.

### 2.3 Su asidero: el contenedor

A partir de su escape del correccional, Rey comienza a deambular por las calles hasta toparse con una gran zona de chatarra entre matorrales donde encuentra asidero y refugio: un contenedor abandonado, herrumbrado, podrido, rodeado de basura, alejado de la gente. Este es un espacio privado, donde Rey está consigo mismo. En su interior, a pesar de su estado de ruina, Rey se siente protegido, no solo de los peligros físicos sino de sus recuerdos. Este lugar se transformará en un refugio al que regresa en diferentes oportunidades. Como menciona Elisabeth Bronfen en cuanto a la relación del sujeto con el espacio que habita, este último será percibido de acuerdo con la experiencia que el sujeto tenga de él:

El contenedor oxidado y medio podrido lo esperaba. Rey lo miró con amor: ‘Ah, mi casita, qué felicidad aquí tranquilito, se dijo a sí mismo. Se sentía bien allí. Muy bien. Y se tiró a dormir encima de unos cartones medio podridos. Estaba como un cachorro en su nido (Gutiérrez, 1999: 102).

Rey transforma este desvencijado contenedor en un espacio de protección. Aun estando en ruinas y con el olor de la basura alrededor, reviste un carácter de casa que lo abriga y lo resguarda de la peligrosidad de las calles. Es el espacio que lo ampara produciéndole tranquilidad. Es uno de los pocos lugares en los que puede dormir.

Al final del texto Rey iniciará un nuevo viaje hacia el basurero donde le espera como refugio su viejo y herrumbrado contenedor. Sin embargo, esta vez no estará solo, arrastra a Magda con él. En medio de la lluvia, el fango y la basura, no logra encontrar “su casita”, como él mismo la llama. Será ahora en un autobús viejo y abandonado donde se instalarán para pasar los pocos días antes del final. Cada día Magda salía a buscar comida y algo más, lo que provocaba los celos de Rey. Este decidió construir a la par del autobús un nuevo espacio, un simulacro de casa hecha con pedazos de tablas, pensando

en una morada para su mujer y con ello sentirse en realidad *El Rey de La Habana*. El entorno del autobús será el lugar donde concluirá el viaje de este personaje y sucederá el desenlace de la novela. El amor en *El Rey de La Habana* es agente funesto. Los celos de Rey a causa de las desapariciones de Magda provocarán discusiones y golpes. Reynaldo consuma su asesinato a punta de cuchillo en una escena indescriptible de terror necrófilo.

No se nos debe escapar la importancia de que Rey a las puertas de la tragedia final *no logre reencontrar el contenedor*, su espacio de amparo y seguridad. Este acierto narrativo de Gutiérrez ilustra las tesis de Bronfen sobre la metaforización de los espacios.

#### **2.4. Del Malecón, el mar, la playa y el onanismo**

El Malecón, que al ser un espacio abierto por el que transitan muchos personajes, da pie a un ámbito onanista, donde los pajeros se deleitan del proceso masturbatorio esperando a las mujeres que pasan por el lugar. El narrador nos cuenta la forma experta en que algunos hombres se esconden detrás de columnas o por los túneles del Malecón, para realizar la labor que culmina con la eyaculación en el momento preciso que pase alguna mujer atractiva. El sexo es inminente en este sitio, lugar favorito para muchos, donde el propio Reynaldo tuvo sus encuentros. Para otros, esos encuentros funcionan como material pornográfico excitante de su propia masturbación, convirtiéndolos en voyeurs reincidentes.

El mar, la arena y la brisa fresca eran elementos que Rey disfrutaba de alguna manera cuando, sentado en el muro del Malecón, se dedicaba a descansar y a observar este espacio carnavalesco. Los reflejos producidos por el sol, los atardeceres, son elementos presentes en el texto, representando espacios de belleza y cierta tranquilidad. La música, las mujeres, los olores en el aire generan un lugar lleno de vida. Son espacios que se contraponen al caos, la suciedad y peligro de muerte en las calles recorridas por

Reynaldo, dando cierto respiro al protagonista para continuar su supervivencia. Generalmente, se encuentra en *El Rey de La Habana* la oscilación entre los momentos de extrema penuria y angustia y los alivios relativos o los oasis inesperados (que no esperanza), provistos por diversos personajes y situaciones pasajeras.

De nuevo se sentó en el muro. El crepúsculo se encendía más aún. El cielo, el agua, las paredes de las casas... todo lo que tocaba aquella luz se convertía en dorado, rosado, violeta, colores indescifrables. La belleza lo rozaba. (Gutiérrez, 1999:160)

En esta cita, el Malecón es representado como un espacio de belleza y tranquilidad, donde Rey puede descansar. Sin embargo, al cruzar unas cuantas calles reaparece el horror. Describe el narrador un hombre herido en la cabeza que se pasea por las calles cubierto de sangre que le baja por el cuerpo. El narrador juega así con el ánimo del lector. Los momentos de paz y belleza que logra tener Reynaldo a lo largo del relato son interrumpidos por agresiones y escenas grotescas.

La playa es otro espacio relevante en la novela, donde el protagonista logra acomodarse por un tiempo y seguir en su lucha contra el hambre. Es representado como un buen lugar para vivir, especialmente para personas como Rey que no han sido capaces de establecerse de ninguna manera. No hay policías que lo molesten, recibe limosnas y hasta puede encontrar comida ya sea de los árboles de coco o en los basureros de los “kioscos”, cosa casi imposible dentro de la ciudad. Además, este espacio le ofrece la oportunidad de trabajar en una cafetería, recogiendo los restos de basura en la arena. Con esto se gana la comida, puede descansar a la sombra de un cocotero y dormir sobre cartones en la arena. Sin embargo, la tentación para Rey no tarda en llegar y comete un robo en la playa. Tiene que huir e internarse de nuevo en la ciudad en ruinas, que le espera con su miseria y tragedia.

## 2.5. Espacios habitacionales en contraste

Reynaldo recibe la invitación de su antigua vecina Fredesbinda para quedarse en su pequeño cuarto, justo en frente de lo que fue su vivienda, ahora tomada por un grupo de orientales (cubanos de la parte oriental de la isla). Este será el primer lugar donde es tratado como un ser humano después de mucho tiempo. Es este espacio Reynaldo logra restablecer su cuerpo con alimento, aun de mala calidad, además de compañía sexual. Ello mejora el ánimo de Rey y aumenta la confianza en sí mismo. Es significativo que suceda en el mismo edificio donde nació. Es como retornar al seno materno, a un espacio que le da protección y refugio, siendo ya a todos los efectos un adulto.

Reynaldo es nuevamente favorecido al encontrar a Magdalena y con ella un nuevo espacio para sus días. En el trayecto hacia este lugar, hay un tono de nostalgia en la narración por la ciudad abandonada y casi destruida frente a lo que había sido antes. De edificios preciosos enchapados en mármol ahora solo se encontraban piltrafas. El cuarto de Magda será el nuevo “hogar” de Reynaldo, donde se gestará un romance entre ambos con tórridos encuentros sexuales enmarcados en un ambiente de suciedad y miseria.

Con todo, el cuarto de Magda es un espacio de doble funcionalidad. Por una parte, es el punto de gestación de lo que se puede llamar amor entre Magda y Rey, el refugio para sus encuentros sexuales; por otra, es el espacio de negocio para ella vía la prostitución. Sus clientes son viejos sucios, apestosos, quienes la mayoría de las veces no logran una erección. A pesar de sus celos, Rey no tuvo otra opción que aceptar las visitas que ocasionalmente atendía Magda en una mugrienta colchoneta. Esa era una fuente de ingresos, conque luego pasaban semanas de tomar ron, fumar marihuana y mucho sexo.

Como lugar de contraste aparece el cuarto de Sandra con todas las características descritas anteriormente. Uno observa cómo por medio de lo prohibido, se logran ciertas

comodidades en una ciudad que no provee a sus habitantes, ni los medios ni las oportunidades para acomodarse y subsistir de una forma adecuada y dentro de las normas establecidas. Sandra se prostituye dentro del ambiente homosexual, además de vender droga, lo que le proporciona ventajas para vivir mejor. Por medio de Sandra, Rey logra un trabajo de “bici-taxi” por el día y de “bici-camello” por la noche. Es decir, por el día transportaba personas y por la noche servía de mensajero para llevar la cocaína que ocupaba Sandra en su lugar de trabajo. (Sin embargo, permanecer al margen de la ley no puede durar para siempre. Fueron sorprendidos por agentes de la policía que les seguían la pista. Rey logra escapar empujando a Sandra a los brazos de la policía).

Hacemos notar que aquí se presenta una realidad maquillada que trata de ocultar el fondo del cuadro de una ciudad destruida. Tanto por el travestismo de Sandra como su aposento con sus retoques al estilo kitsch lo denotan. El maquillaje no logra tapar por completo la realidad cruda y persistente. Se cuelan por las grietas la pobreza, destrucción y abandono de un edificio a punto de desmoronarse, como la ciudad misma.

La mitad de la habitación estaba apuntalada con unos gruesos palos. Por allí el techo y la pared estaban rajados de muerte y se filtraba la lluvia. Tenía muy mal aspecto. Sandra disimulaba aquella zona con plásticos y cortinas, una lamparita roja colocada sobre una extraña mesa de tres patas, que en realidad era una lata de galletas cubierta con un paño. En fin, toda una escenografía de casita de juguete para esconder los escombros y dejar visible sólo la belleza kitsch. (Gutiérrez, 1999: 88)

El travestismo de Sandra no logra tampoco su propósito de encubrimiento, sus genitales delatan la verdad de su masculinidad. La ropa interior femenina que utiliza evidencia lo que inútilmente pretende esconder. Para Rey, Sandra era una mujer hermosa o un hombre muy bello, lo que no impidió que establecieran una relación puramente

sexual, que disfrutaban enormemente. Las atenciones que recibía Rey por parte de Sandra le permitieron acceso a un lugar limpio donde darse un baño de vez en cuando y llenarse el estómago con algo más que el ron y los pedazos de pizza fría que conseguía con Magda.

El Rey oscilaba entre un cuarto y otro, dos espacios contrapuestos dentro de un mismo edificio en ruinas; entre el olor a incienso y perfume del hogar de Sandra y el olor a grajo, humedad y excremento del cuartucho de Magda. Las dos se sentían rivales, compitiendo por su macho, por el Rey de la Habana como lo hacían llamar. Se odiaban, se insultaban y llegaban a los golpes por un “marido” a quien les gustaba mantener.

Las distinciones evidentes entre ambos sitios no impiden que se constituyan en espacio de refugio para Rey, donde se siente seguro, protegido, alimentado y sexualmente satisfecho.

## **2.6. El basurero/cementerio**

Hacia el final de la novela, las lluvias habían incrementado el mal olor del basurero, a escasos metros de su nueva morada. Esa pestilencia le causa a Rey cierta sensación de confort y protección. El olor a podredumbre le da un sentido de pertenencia. Rey tiene incorporada su inmundicia:

El enorme basurero de la ciudad, a unos cien metros, emitía un hedor insoportable, nauseabundo. Rey olfateó y se sintió a gusto. Los olores de la miseria: mierda y pudrición. Sintió comodidad y protección a su alrededor. ¡Uhm, qué bien! Y se durmió tranquilamente. (Gutiérrez, 1999: 207)

Sin embargo, el basurero que cerca esta zona de hierros herrumbrados se convertirá en el cementerio donde llegarán a su fin la vida de Magda y del propio protagonista. En este espacio concluirá el viaje del personaje y tendrá lugar el desenlace de la novela. Las desapariciones de Magda exacerbaban la sensación de impotencia de Rey,

que se enfurece hasta la locura. Reynaldo acuchilla a Magda, luego se excita sexualmente y la penetra y eyacula en ella dos veces, ya cadáver.

El gran basurero nauseabundo a su alrededor parece ser al Rey espacio apto para enterrar a Magda. Reynaldo se dice que las tiñosas (los buitres) no debe apoderarse de ella. Este su primer acto de conmiseración lo lleva a la muerte. Cargar a Magdalena hasta el centro de la inmundicia significó un gran esfuerzo para Reynaldo. Empezó a cavar y a sentir que cientos de ratas hambrientas lo dentelleaban por todo el cuerpo. La suciedad, la putrefacción y las ratas constituyen el espacio del inframundo que logra tragarse a Rey y a su última compañera. La metáfora del basurero alude al estado de descomposición y deterioro del sistema social existente en la isla.

Cumplida su labor de enterrador, Reynaldo tirado en su “casita” agoniza durante una semana por la enfermedad de las ratas. Así muere un asesino, pero el lector no siente que se haga justicia, entre otras razones porque se ha identificado con Reynaldo. Los buitres que evitó para Magda no tuvieron piedad con él.

Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas.

El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron poco a poco [...] Y nadie supo nada jamás (Gutiérrez, 1999: 218).

## **2.7. Espacios premonitorios /oníricos**

Hay varios momentos en el texto que van indicando al lector la tragedia del desenlace en lo narrado. Desde las muertes iniciales se adivina un mal presagio para el protagonista, confirmado al decidirse por el silencio que acaba por llevarlo al correccional.

La primera premonición directa para Rey la hace Sandra cuando es tomada como médium por la negra Tomasa. Sandra convulsiona y se convierte en Tomasa, una médium

para Yemayá y Ochún y entonces barrunta desgracias. Así se abre el espacio onírico de la novela, sobre el que regresaremos en su momento. Es ella quien advierte a Rey sobre los peligros que le acechan al estar con Magda y que la muerte lo persigue: “Tú la quieres, pero ella no. Ella es sangre y muerte. Desde que nació arrastra la sangre y la muerte. Y te va a arrastrá... Tú naciste con un arrastre grande, que viene de atrás, pero te cayó a ti.” (Gutiérrez, 1999: 92). De ahí que Magda se convierta en su idilio de muerte.

Otro momento en que el narrador acerca al protagonista con la muerte sucede en el mar. El cuerpo del Rey flotando en el agua boca abajo en la oscuridad, y la idea que le asalta de hundirse en ellas y dejar de respirar, pareciera hacer que el lector se percate que la muerte del protagonista está cerca. Sin embargo, no es el momento. El propio personaje lucha y rehúsa a dejarse llevar al vacío. Todavía hay algo en su interior que lo obliga a seguir vivo, a pesar de que de hecho su muerte sea inminente.

Otra premonición a un fin aciago se presenta en su andar por las calles y el encuentro con una cartomántica quien le confirma lo que la Tomasa le dijo sobre el muerto que arrastra: “Tú tienes un muerto oscuro con cadena. Y toíto eso lo estás arrastrando desde que naciste [...] Es un muerto fuerte y te arrastra [...]” (Gutiérrez, 1999: 157). A partir de este punto, sobre el que regresaremos, la acción toma visos de tragedia apocalíptica, donde víctima y verdugo se confunden.

Más adelante, el edificio viejo y destartado en el que habita con Magda ya no da para más. Una gran tormenta que azota la isla es el motor que acelerará el derrumbe de la endeble armazón del edificio. Las paredes no pudieron contener el agua, los muros perdieron la voluntad de resistir, el edificio se desplomó:

Las piedras de cantería, agrietadas, después de más de un siglo soportando, decidieron que ya era suficiente y se quebraron. Un estruendo enorme y todo se

precipitó abajo. El techo y los muros. El piso cedió también y todo siguió cinco metros más, hasta el suelo. (Gutiérrez, 1999: 202)

Esta catástrofe marca otra premonición para el personaje, un indicador de que algo terrible se aproxima. Se destroza el refugio que tenía con Magda: un signo funesto. Se salvaron de milagro, pues hubo muchos otros edificios caídos aplastando a las personas que los habitaban. Todo se caía a pedazos, como la propia vida de Rey, agudizando su orfandad.

Tras varios días de aguaceros incesantes la ciudad se convirtió en zona de desastre. Se improvisó un hospital en los almacenes de descarga de los ferrocarriles para atender a los heridos. Un espacio de locura en una ciudad paralizada. A partir de este momento, Rey y Magda van en busca del viejo contenedor donde los espera un destino sin escapatoria.

## **2.8. Reynaldo, la metáfora de la ciudad**

Una doble metáfora se establece entre Reynaldo y Centro Habana, ambos cargados de pobreza, hambrientos y en la lucha por la sobrevivencia del más fuerte. Reynaldo viene a ser la parte que representa el todo, en ruindad al igual que Centro Habana. Uno de los aspectos fundamentales en el texto es el hambre. Se observa una ciudad hambrienta que devora a los personajes y termina por tragarse al protagonista.

Centro Habana es una ciudad que no provee las condiciones para saciar el hambre de su pueblo. Igualmente, Rey en sus relaciones con las mujeres no cumple con su función de proveedor que esperan algunas. Este es el caso de Magda, quien se lo hace ver: “Tú lo que eres un comemierda y un muertodehambre que no tienes dónde caerte muerto...” (Gutiérrez, 1999: 58). Rey no podrá oponerse a que ella se prostituya pues no tiene los medios para impedirselo.

Rey, al igual que la ciudad, es observador de violencia y muerte desde el inicio de la novela. Durante su peregrinaje no cesan las escenas de cuerpos ensangrentados, suicidios, peleas.

La suciedad presente en el cuerpo de Rey es evidente también en la ciudad:

Al parecer los camiones de la recogida de basuras hacía días que no pasaban. En las esquinas se acumulaban lomas de desechos podridos lanzando su fetidez, atractiva para las ratas, las cucarachas y todo lo demás. (Gutiérrez, 1999: 118)

El cuerpo desgastado por el hambre, sucio y maloliente de Reynaldo viene a ser la ciudad en crisis personificada.

El protagonista recorre una ciudad paralizada, estancada en el tiempo, que lo va envolviendo y arrastrando a un precipicio, lanzándolo a esa misma inmovilidad:

Vivía del mismo modo que lo hace el agua estancada en un charco, inmovilizada, contaminada, evaporándose en medio de una pudrición asqueante. Y desapareciendo. (Gutiérrez, 1999: 159-160)

En la cita anterior se compara Rey con el agua estancada que lentamente desaparece, al igual que la ciudad en un contexto social y económico detenido en el tiempo.

### **3. Espacio en movimiento**

Reynaldo de la Habana no es un personaje estático. Durante una salida extraordinaria del correccional a Guanabacoa en una noche bailable, la suerte y el descuido de los guardias se unen. Reynaldo logra escapar sin que nadie se percate. Así pasa de su encierro a una prisión más grande. “‘Total’, pensaba, ‘aquí afuera no tengo nada que hacer y allá adentro tampoco... Ahh, me da igual estar adentro que afuera’” (Gutiérrez, 1999: 25).

Desde su escape del correccional se encontrará en fuga, en constante movimiento para no ser atrapado por la policía. Como ya se ha mencionado, la búsqueda de alimento y de lugares donde dormir lo llevan a deambular por diferentes lugares en una ciudad llena de carencias. Los lugares representados en *El Rey de La Habana* se convierten en espacios en el instante en que ocurre una “intervención de los caminantes” según Michel De Certeau (2007: 129). En este sentido, el movimiento de los personajes a través de los diferentes lugares en la narración será un productor de espacio que tendrá distintas significaciones de acuerdo con el o los sujetos que lo transiten. Por ejemplo, se puede citar el caso del Malecón, que no es un simple “lugar” (físico, estático) sino, como lo describe De Certeau, un “espacio” que adquiere significación por los personajes que lo atraviesan y le otorgan diferentes matices. Un lugar que se convierte en espacio sexual y masturbatorio, por las personas que practican y viven estas experiencias.

-Oye, ya se me está parando.

-Ay, sí, qué rico..., vamos pa'l Malecón. Hace tiempo que no singo en el Malecón, arriba del muro. (Gutiérrez, 1999: 59)

El muro cobra vida al servir de aposento sexual para Magda y Reynaldo cuando deciden dar rienda suelta a sus instintos. Ambos en su apetito mutuo otorgan este sentido de espacio al Malecón. Igualmente hacen los mirones y pajeros que, escondidos en lugares estratégicos, sacan su miembro para masturbarse al observar eventos sexuales en el sitio.

La novela de *El Rey de La Habana* puede ser analizada a través de estos movimientos de los personajes y de cómo los sitios adquieren una significación en el instante en que se convierten en espacios de acción. Anteriormente se mencionó el

contenedor al que recurre Rey desde su escape del correccional y cómo fue capaz de transformarlo en su refugio en su movimiento a través del mismo.

En este sentido, se puede recurrir a la propuesta de Bronfen<sup>23</sup> (1999: 28) al mencionar el proceso subjetivo, cuando el personaje que atraviesa un espacio determinado le da una significación propia. Es decir, vendrá a tener su propia percepción del espacio habitado, la cual dependerá de su propia experiencia. Reynaldo experimenta en toda la novela su contenedor como un espacio exclusivo que lo protege del mundo exterior. El mismo le proporciona privacidad y guarida.

Otro lugar que adopta para Rey sentido de espacio es el cuarto de Magda, al que recurre en diferentes oportunidades. Se puede pensar que este lugar toma un carácter de refugio amoroso y erótico cuando Rey lo habita para sus encuentros sexuales con ella. Sin embargo, no lo siente como un lugar exclusivo ni de verdadero refugio, pues Magda lo comparte con clientes ocasionales.

En otro pasaje de la novela, Rey se encuentra en la calle luego de haber tenido una separación dolorosa de Magda. Desamparado, desconsolado, triste y con deseos de muerte lo encuentra Daisy en el quicio de su puerta. Su experiencia inicial en la casa de Daisy para Rey es placentera. “Por primera vez en su vida Rey se sintió persona. Jamás había comido de aquel modo, con aquella sazón, y además, sentado en una mesa.” (Gutiérrez, 1999: 176) Sin embargo, según implica también la visión de Bronfen, como resultado de algún evento en particular o por las condiciones propias del sujeto, una experiencia positiva o placentera en un espacio determinado, puede transformarse en negativa y viceversa. Reynaldo deja ese espacio que en un inicio le resulta comfortable

---

<sup>23</sup> Elisabeth Bronfen (1999) habla sobre la percepción espacial como un proceso subjetivo que involucra una implicación mutua entre la percepción del espacio y la experiencia del sujeto. Esta relación es movable, es decir, que puede cambiar de un momento a otro dependiendo del ánimo del sujeto y su manera de apreciar el entorno. Esto es lo que se define también como espacio vivido refiriéndose a esa correlación entre el espacio y estado anímico del sujeto que lo recorre.

pues se vuelve insoportable para él. Era demasiado limpio para su gusto, no pasaba nada, se aburría y tenía problemas para lograr sus erecciones con Daisy.

A través del análisis del movimiento de los personajes por esos espacios materiales, se observa como un espacio puede tener distintos significados de acuerdo con esta relación sujeto/espacio. Las descripciones en el texto (proporcionadas por los mismos personajes según su realidad psíquica) sobre esos espacios vividos, identifican los significados que adquieren los diversos lugares por donde se mueven los personajes.

## **4. Espacio textual**

### **4.1. Recorrido intertextual**

Al hablar de movimientos espaciales en la novela de Gutiérrez, se encuentran diferentes categorías según las distingue Ottmar Ette en su libro *Literatura en movimiento* (2008), que remiten al texto como espacio.

En una ciudad laberíntica como Centro Habana, Reynaldo se mueve constantemente de un lugar a otro. No obstante, resalta un movimiento de vaivén entre él y Magda, marcado por la relación que se establece entre los dos. A pesar de múltiples separaciones, Rey resuelve siempre ir en búsqueda de Magda. Ella se convierte así en punto de referencia que marca un recorrido en forma pendular por el espacio urbano.

En cuanto al movimiento hermenéutico, se podría definir un movimiento circular por parte de Rey al registrar su eterno retorno a la misma condición de miseria y hambre: un desplazamiento cerrado que no le otorga oportunidades para tomar otros caminos, sino que lo devuelve al mismo punto de partida. Esta oscilación resalta la imposibilidad de progresar para el protagonista: no hay evolución mental en Rey, no consigue acumular

experiencia de la vida, por lo que no se podría hablar de un viaje hermenéutico como lo señala Ette:

El viaje sigue así el movimiento del círculo hermenéutico, pues presenta lo pre-sabido desde el mismo comienzo del texto, lo controla a partir de nuevas experiencias y adquisición de conocimientos, lo completa [...] (Ette, 2008: 53).

Reynaldo desde el inicio de su itinerario fuera del correccional en la novela, no logra aprender nada, su trayecto no se convierte en “un camino del comprender” según Ette. (Ette, 2008: 53). El narrador mismo señala que el vivir el instante es la única forma de subsistir. Es una trampa engañosa, ya que esta forma de vida le impide planear un futuro. “Rey vivía al minuto... Aquello era decisivo para sobrevivir y al mismo tiempo lo incapacitaba para proyectarse positivamente.” (Gutiérrez, 1999: 159).

La propia escritura muestra este carácter de inmovilidad y freno que impide a los personajes acceder a mejores condiciones y superarse. En este sentido, la narración presenta una serie de ataduras discursivas por medio de figuras literarias como anáforas, metonimias, sinécdoques que reafirman la incapacidad del pueblo cubano por superar la situación precaria en que vive. De esta manera, se presenta un espacio generativo (dinámico) como lo menciona Bronfen (1999: 204) con la participación del lector. Por ejemplo, al narrar el espacio urbano de Centro Habana con edificios derruidos y azoteas convertidas en gallineros y criaderos de otros animales, se alude a la profunda crisis cubana de este período, con la invasión de actividades rurales en un espacio urbano. El texto contiene una serie de alusiones de esta naturaleza y con ello el lector interviene al construir un significado, llenando los vacíos en el texto.

La repetición de frases, palabras o escenas en la narración, por otra parte, logra el efecto de fijación en el lector del ambiente sucio, violento, pornográfico y decadente de

una ciudad de la cual no se puede escapar. Los mecanismos en el texto aseguran esa imposibilidad de escape para los personajes y el propio lector.

Otro aspecto importante a examinar en la novela es la visión panorámica desde lo alto que Ette (2008: 28) apunta como la tercera dimensión del espacio que tiene lugar en el desplazamiento del viajero. En el caso, Reynaldo en su viaje sin rumbo llega a Casablanca y subiendo la loma llega a la estatua del Cristo. Desde allí logra una amplia perspectiva visual de la bahía, el Malecón, la ciudad y los transeúntes. “Era una buena altura. Le gustó dominar todo, al menos de aquel modo. Estaba solo allí arriba y era el gran observador. Se sintió poderoso.” (Gutiérrez, 1999: 36). La loma se convierte en pedestal desde el cual “el Rey” observa su territorio, abarcando hasta el edificio de su infancia. La mirada desde arriba revela al lector una nostalgia por la ciudad, en que permanece igual de bella, aunque siga en espera de ser restaurada.

Todo inicio de un texto ofrece ciertas coordenadas que trazan el camino de la narración, códigos que el texto establece y que se irán descifrando a lo largo del relato. En cierta manera, las primeras frases señalan el trayecto de la lectura del texto (Amoretti, 1983: 145). El punto de partida en la novela de Gutiérrez es muy preciso en definir el ambiente de un solo golpe: un pedazo de azotea, el más puerco. Se demarca el espacio dentro del cual se desarrollará la acción, pequeño y sucio en lo alto de un edificio.

En puntos anteriores se ha analizado la azotea con su sentido particular en el texto de subsuelo en la superficie. Esto es el infierno de una sociedad en crisis que atrapa a sus habitantes, envolviéndolos en la miseria y en la cochambre. En este sentido, no es posible olvidar el contexto político y económico de la isla. Según Amoretti (1983: 145) “todo comienzo supone un ‘afuera’, como lo que ‘ya estaba ahí’ del mundo”, por lo que el comienzo de la novela enfrenta esa condición entre la realidad y la ficción.

Asimismo, al realizar la lectura desde el título a la frase de apertura de la novela, se dan las primeras indicaciones de la clase de monarca que se presenta y de la morada o “castillo” donde nace y habita este Rey de La Habana. Interesa observar que el primer personaje con el que el narrador abre el texto no es el protagonista, sino “la reina madre”: loca, enferma, tonta, sucia y muriéndose de hambre. Esta condición subraya la procedencia de Reynaldo, el menor de los dos hermanos quien tomará el puesto de Rey ante la muerte de toda su familia. Se puede inferir así que en el marco de este espacio físico y de la condición materna, el personaje consecuentemente correrá el mismo destino: suciedad y hambre.

Como se ha mencionado anteriormente, el íncipit de un texto marca una lectura por los códigos que utiliza. En este caso, esta primera escena de la novela representa un presagio del porvenir en forma de catábasis, un viaje hacia la muerte. Por consiguiente, se observa un movimiento circular que une el comienzo con las postrimerías de la novela, por el cual el inframundo consume al personaje desde el inicio hasta el fin de su vida. La muerte presente desde el comienzo pone en escena a Reynaldo como observador, mientras que el desenlace ocurre con su propia muerte. Concurren dos inframundos: uno desde lo alto de la azotea y el otro desde el fondo del basurero. Es como si el texto desde el inicio proyectara un foco de luz evidenciando en lugar de muerte que yace en el subsuelo, que al final acabará por llevar a la muerte al protagonista.

Es los últimos, agónicos instantes de Reynaldo ocurre una anagnórisis. Es el momento que vuelve la memoria en él y aparecen su madre, su abuela, su hermano y Magda. El delirio de la fiebre en su extendida agonía de seis días le devuelve la memoria, con los recuerdos que tanto se empeñó en olvidar. Le sucede como revelación el pasaje de imágenes de situaciones vividas: la azotea, la mugre, la sangre, el horror de la muerte. El círculo se completa en el momento que el final remite al punto de partida del texto.

## 4.2. Hacia la transtextualidad

Este punto remite a Gérard Genette (1989) y su análisis de aquellos elementos que ponen en relación el propio texto con otros. En este sentido, *El Rey de La Habana* muestra una serie de intertextos que enriquecen su lectura.

Primeramente, se puede reconocer una referencia a Cabrera Infante cuando el narrador introduce el personaje de Magdalena, la mujer de voz dulce que aspira a ser cantante: “Ella vendía maní. Le hubiera gustado que todos dijeran: ‘Oh, ella cantaba boleros.’ Pero no. Ella vendía maní” (Gutiérrez, 1999: 53).

Con “Ella cantaba boleros”, el texto muestra una alusión intertextual a aquella exuberante negra que cantaba boleros a capela en bares de mala muerte y que al igual que Magda, nadie lloraría tras su muerte.

Se podría pensar que Gutiérrez continúa con la desmitificación de la ciudad al igual que su antecesor Cabrera Infante en el último período de Batista.

El nombre de Magdalena quizá también podría aludir al personaje bíblico de María Magdalena que llora tras la muerte de Jesús. El narrador compara a Magda con esta al sumergirse en llanto ante el abandono de su macho (Reynaldo), quien no solo le es infiel, sino que lo hace con un travesti. Ambas Magdalenas sufren la desolación. Con todo, a pesar de sus infidelidades Rey siempre piensa en Magda. Esto se observa en la ocasión en la que conoce a Katia y se enreda sexualmente con ella, hasta pensar en llevarla a vivir con él al viejo y herrumbrado contenedor. De repente, piensa en qué será de Magda y se presenta otro intertexto con el poema de César Vallejo, remitiendo nuevamente a su condición de soledad, desarraigo y abandono. “¿Qué será de Magda, ¿qué estará haciendo a esta hora mi dulce y triste Magda de junco y capulí?” (Gutiérrez, 1999: 105).

Esta alusión a “Idilio muerto” (Vallejo, 2014: 70) trae al lector otra premonición de malas noticias como las que se han venido indicando en diferentes partes del texto. Pues la última estrofa del poema menciona un pájaro salvaje que llora, representando a un yo lírico que advierte un presagio de muerte.

Por otra parte, el texto alude en varias partes a la musicalidad y lo bailable en una ciudad como Centro Habana. Desde el tercer epígrafe hay referencias a grupos musicales cubanos que representan a un pueblo que disfruta su folclor caribeño. El son cubano siempre está presente como parte de la influencia africana en la isla. A

Asimismo, el texto presenta una estructura simple y continua sin subtítulos ni numeraciones internas, lo que hace pensar en una sucesión de imágenes, como en las proyecciones cinematográficas.

Desde el inicio el título sugiere un sentido de *realeza* que bien podría aludir al propio autor, ya que aparece su nombre como encabezado en la portada. El título identifica a una persona en categoría de Rey quien será el personaje fundamental en la acción en el texto. Designa, además, el ámbito espacial físico (Centro Habana) donde se desarrollarán los acontecimientos. El título se ratifica varias veces dentro del relato, tanto por las mujeres que lo califican de Rey como por el propio protagonista que se nombra a sí mismo como *El Rey de La Habana*. La propia designación de Rey tendrá diversos sentidos en el texto. En este sentido se observa la fotografía de la portada <sup>24</sup>, en la cual se puede inferir desde el inicio la parodia de un Rey cuyo castillo es un edificio claramente desgastado y empobrecido. A partir de aquí, el lector abre su horizonte de expectativas y obtiene el primer elemento interpretativo.

---

<sup>24</sup> Gutiérrez, 1999, primera edición en “Narrativas hispánicas”, editorial Anagrama.

Antes del inicio, Gutiérrez presenta tres referencias epigráficas en la novela. Dos se refieren a la músicaailable cubana entre la salsa y el son cubano. Elementos que remiten a un pueblo festivo y único que “se vende como pan caliente” en mercados extranjeros. Por otra parte, la referencia a Desnoes resalta el sentido del subdesarrollo que se pondrá en evidencia con el personaje principal de la novela. El nuevo sujeto de la literatura cubana en los años 90 será incapaz de adquirir experiencias que le permitan acceder a mejores condiciones. Reynaldo, aun con tantas vivencias en su corta vida, se muestra imposibilitado de convertir la experiencia en conocimiento. De ahí la postulación que Desnoes realiza en cuanto al subdesarrollo versus experiencia acumulada.<sup>25</sup>

### **Capítulo III. Sexualidad y muerte en *El Rey de La Habana***

#### **1. Sobre la sexualidad y el erotismo**

A través y a lo largo de la historia de la literatura cubana, la sexualidad fue tema relevante conque muchos escritores se dieron a conocer, utilizándola como hilo conductor de sus narraciones, ayudando así a generalizar una imagen sexuada estereotipada de la isla. Ya se mencionó anteriormente que el ideal del *Hombre Nuevo* impuesto a los cubanos se vio transgredido en la narrativa del Periodo Especial debido al desencanto en la sociedad. Aparecen o reaparecen sujetos literarios en ruptura con el modelo establecido, con lo cual el tratamiento de la sexualidad también se ve afectado. Surge una escritura en que homosexualidad, drogas, prostitución, suciedad, sexo y erotismo se

---

<sup>25</sup> En *Memorias del subdesarrollo*, Edmundo Desnoes realiza un análisis sobre las condiciones que ocupan un lugar fundamental en la idea del subdesarrollo. El epígrafe citado en *El Rey de La Habana* alude a estas circunstancias: “Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse...Esa es una de las señales del subdesarrollo; incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse.” (1975: 46).

abordan y representan explícitamente. El nuevo arte escritural de estas temáticas emerge del desencanto y desengaño de un pueblo por el cambio prometido que nunca sucedió.

En *El Rey de La Habana*, que ejemplifica esta nueva escritura de ruptura, se observa la sexualidad exacerbada con que el narrador establece las relaciones entre los personajes principales, delatando así la agobiante situación vivida en esta época. En este punto de análisis, es importante volver a la distinción entre sexo y erotismo propuesta por Georges Bataille (2007) al establecer la diferencia entre lo animal y lo humano:

El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior... En consecuencia, si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que esta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal (Bataille, 2007: 33).

En este sentido, el erotismo es una experiencia interna vinculado a lo humano por su capacidad de razonar y sublimar. Con ello la sexualidad animal no se elimina, sino que se parte de ella para ir más allá.

Con respecto a *El Rey de La Habana*, se ha mencionado que el motor de Reynaldo en su recorrido es el hambre. No obstante, se observa cómo la urgencia de satisfacer los impulsos sexuales es también propulsora del hilo narrativo. Tanto el sexo como el hambre son impostergables, a saciar a toda costa, lo que provocará el paso a la transgresión. Desde el inicio el texto advierte sobre la necesidad adolescente de satisfacer el instinto primario de la masturbación. Reynaldo y su hermano incurren en este acto observando a la vecina del frente. El narrador no solo abre el texto con los detalles de la miseria y el hambre en que vivían, sino que paralelamente presenta una sexualidad en que el cuerpo aparece fragmentado, enfatizando las descripciones de los rasgos y órganos sexuales tanto masculinos como femeninos. “Ya los dos tenían pendejos en la pelvis y en el culo, la

pinga les había crecido y engordado, tenían pelos en las axilas y esa peste a sudor fuerte de los hombres, y la voz un poco más ronca y gruesa.” (Gutiérrez, 1999: 12).

Según Bataille (2007), el erotismo va más allá de la sexualidad, porque no se le atribuye la reproducción, sino el placer o el deseo. En el erotismo se trata de aumentar y sostener el deseo que provoca moverse en busca de un otro. Es decir, nos enfrentamos al erotismo al aceptar la ausencia o falta que impulsa el deseo de llenarla. Asimismo, al poner de lado la idea de la reproducción, el ser humano establece la diferencia con lo animal:

La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos (Bataille, 2007: 15).

En *El Rey de La Habana* el lector es confrontado por personajes que disfrutan del sexo y del deseo que provocan en el otro, que se sumergen en la búsqueda del placer y en el juego de la seducción. La fascinación erótica de los personajes se manifiesta en el texto en una sexualidad atrevida, transgresora, sucia, sin reservas.

Como se ha mencionado anteriormente, el erotismo alude a una experiencia o vida interior que tiene que ver con el deseo. Por consiguiente, sucederá en el momento en que entra en juego un otro que será el objeto de deseo. La novela en cambio cuenta de un joven que no cesa de complacer su deseo de copulación, lo que lo lleva a encontrarse con diferentes personas (objetos de deseo) para consumir su apetencia sexual. Estos personajes descritos distan de la idea de preservar el deseo mencionada por Georges Bataille (2007), la cual subyace en la añoranza y no en la consumación.

¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo [...]! (Bataille, 2007:147).

Reynaldo resalta por su euforia por conseguir la penetración y consumir con una eyaculación desenfrenada. No hay espera ni contención del deseo, él salta de un cuerpo a otro en absoluta indiferencia. Bataille (2007) advierte que la posesión de ese objeto de deseo radica en una imposibilidad. No obstante, el texto muestra una insistencia por creer que la posesión es posible o por lo menos que es preferible morir en el intento. *El Rey de La Habana* revela personajes colmados de privaciones en una sociedad asfixiante en la que el modo de gozar y olvidar un poco esa realidad es vivir una sexualidad sin tapujos, convirtiendo al orgasmo en un instante de libertad.

Con respecto a esa ausencia en el personaje de la vida interior que provoca el deseo en el erotismo, se puede pensar que el hambre es otro elemento que lo impulsa a esa búsqueda incesante de un objeto inalcanzable. Reynaldo muy pocas veces logra saciar su hambre, en algún caso lo hace con desperdicios que ocasionalmente encuentra en la basura. En la situación marginal el hambre es un incentivo mayúsculo, que impulsa irremediamente al personaje a saciarlo. Pues, las carencias y el poco apoyo recibido del sistema generan en los personajes indefensión ante la situación socioeconómica.

### **1.1 De la prohibición a la transgresión**

Centro Habana como epicentro de los acontecimientos más importantes en *El Rey de La Habana* muestra una sociedad controlada por el sistema dominante, que impone una serie de prohibiciones con el fin de implantar su orden. Al respecto, el narrador aborda sin reservas la forma en que los personajes acceden a lo prohibido como una

estocada contra el gobierno y su construcción del “hombre nuevo”. En esto contamos la prostitución, el robo, el trasiego de drogas y la homosexualidad, muchas veces castigada con la cárcel.

En la crisis social que viven los personajes, no es de extrañar que su miseria los lleve en busca de cualquier camino por la subsistencia. Por esto se ven arrastrados o empujados a transgredir las normativas impuestas, con el fin de llenar sus estómagos. Bataille menciona al respecto: “No hay prohibición que no pueda ser transgredida. Y a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito.” (Bataille, 2007: 67). Es posible pensar, que la escasez vivida en esta época provoca un desligamiento de las prohibiciones, en que la condición humana queda rebajada a su animalidad. El propio Reynaldo en su indigencia se alimenta de comida podrida escarbando en los basureros, como otros personajes muertos de hambre que deambulan por la ciudad sin recato en hacer cualquier cosa para sobrevivir.

La miseria extrema desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad; no los desliga, como lo hace la transgresión: una suerte de rebajamiento, imperfecto sin duda, da libre curso al impulso animal... Quienes viven en el nivel mismo de la prohibición —en el nivel mismo de lo sagrado—, que no expulsan del mundo profano, en el que viven hundidos, no tienen nada de animal; aunque, a menudo, los demás les niegan la cualidad de humanos (están aun por debajo de la dignidad animal) (Bataille, 2007: 141).

Es decir, la miseria lleva al individuo a perder su dignidad, colocándolo nocionalmente en los niveles más bajos de la sociedad.

Regresando al tema de la prostitución: ya desde el inicio del texto el narrador informa cómo la madre de Reynaldo de joven tenía sus encuentros con hombres por

algunos pesos. Abundan los espacios tomados por pingueros y jineteras, tanto hombres como mujeres se venden en el mercado turístico, más atractivo que el interno, pues el pago suele resultar más cuantioso. En la novela se hace referencia al Hotel Deauville, lugar emblemático de Centro Habana, importante turísticamente, que se convierte durante la noche en un espacio en el que “ocurre de todo”: “Pajeros, vendedoras de maní, jineteros con ron y tabaco falsificado y coca verdadera, puticas recién importadas desde las provincias, músicos callejeros con guitarras y maracas, vendedoras de flores, triciclos con sus taxi-drivers multioficio, policías, aspirantes a emigrantes.” (Gutiérrez, 1999: 39-40). El narrador se focaliza en cómo los incautos turistas caen en esta trampa y quedan atrapados en ella.

Es posible pensar aquí en lo que Foucault<sup>26</sup> señaló como espacios heterotópicos, aquellos contra-espacios que se manifiestan como lugares en oposición a los demás. Cabe mencionar también que existen espacios físicos que se re-semantizan de una manera transgresora al convertirse en espacios sexuales, de higiene pública no autorizada, o para el comercio ilegal. Por ejemplo, el malecón y los edificios derruidos en Centro Habana: “Entró a un edificio de ocho pisos en la esquina de Perseverancia. Subió un tramo de escalera y meó allí mismo” (Gutiérrez, 1999: 161-162). Además, muchos edificios funcionan como ámbitos de promiscuidad sexual y consumo de drogas:

Siguieron caminando. Entraron en un viejo edificio derruido. Alguna vez fue elegante y hermoso. Ahora tenía una fosa derramando mierda en el centro del vestíbulo, y una bella escalera de mármol blanco, arruinada y sucia, como todo.

Había olor a marihuana. Rey olfateó y le gustó. Un negro y una negra muy

---

<sup>26</sup> Tomado de Michel Foucault Topologías (Dos conferencias radiofónicas): [http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

jóvenes, en un rincón oscuro, fumaban y se besaban y se gozaban chupándose mutuamente (Gutiérrez, 1999: 42).

En *El Rey de La Habana*, tanto hombres como mujeres son cuerpos prostituidos, en parejas del mismo sexo o no, en tríos o fiestas orgiásticas. Este oficio aun con mucha competencia genera ingresos considerables. La remuneración empero dependerá de quién se prostituya y del tipo de cliente que vaya a pagar. Al respecto, recordemos que Bataille insiste en el vivir alejado de las prohibiciones como una forma atrayente de transgresión: “La prohibición da un sentido que en sí misma la acción prohibida no tenía. Lo prohibido compromete en la transgresión, sin la cual la acción no tendría el resplandor de maldad que seduce... Es la transgresión de lo prohibido la que hechiza...” (Bataille, 1981: 47).

Otro de los temas abordados en esta novela es la homosexualidad y el travestismo como tabúes en una sociedad castigadora de dichos actos. La construcción del hombre se da en contraposición a lo femenino, reprimiendo signos de debilidad o fragilidad. Reynaldo desde su entrada en el correccional lucha para mantener intacta su masculinidad:

-Mira, mulatico ¿Te gusta este animal? Tú tienes unas nalgas lindas. Rey no le dejó terminar. Le fue arriba a piñazo limpio. (Gutiérrez, 1999: 17).

Esto no riñe con encuentros homoeróticos donde penetraba a algunos hombres, pues para él no significaba perder su hombría.

Dormido en la escalera de un edificio ocurre su encuentro con Sandra, encantador travesti, trabajador del sexo y vendedor de drogas. Al despertar con una erección por la mano masturbadora de Sandra, se torna primero violento al sentir su hombría amenazada. No obstante, caerá hipnotizado ante la belleza de Sandra y llegará a tener varios encuentros sexuales con el travesti.

Parte de la transgresión del sistema impuesto, Sandra escenifica la oposición al *hombre nuevo* en una doble funcionalidad. Por un lado, homosexual o travesti y por otro practicante de la prostitución. Por consiguiente, sobre este personaje recaerá todo el peso de un sistema opresor, hasta hacerlo desaparecer. Se puede mencionar con respecto a Sandra en relación con Rey que técnicamente hay manipulación por parte de un adulto (en este caso el travesti) a un menor, lo cual motiva más represión y castigo hacia esta parte de la población cubana. De hecho, Sandra representa la transgresión en variadas formas: homosexualismo, travestismo, prostitución, perversión de menores, mercadeo de drogas. Es un individuo que no solo muestra las contradicciones en una sexualidad fundamentada en el heterosexualismo en oposición al homosexualismo, sino que desestabiliza el control y el ordenamiento impuestos.

En su respecto, Reynaldo se muestra como el “macho” que intenta resguardar su posición masculina en todo momento. Conviene recordar que ya se observan algunos encuentros homoeróticos con compañeros del correccional, manteniendo la posición de poder y la sumisión del otro en tales actos, en los que nuestro personaje siempre está en control y es la parte activa: “Un par de veces se la metió a unos maricones, pero no le interesaba eso. Le gustaban las mujeres.” (Gutiérrez, 1999:19). Queda claro que la hombría se mantiene, al ser Rey quien penetra a los otros.

Ocurre que Rey no puede resistir los encantos de Sandra y entra en la dinámica de sumisión sexual por parte de ella, quien lo seduce y a la vez lo confunde.

Y se le puso de nalgas. Rey se enfureció con aquella burla. Agarró a Sandra y le dio unos bofetones en pleno rostro: -Dame el culo, cojones, que estoy volao. Sandra bajó el short y las bragas rápidamente y casi llorando: -Ay, abusador, brutal..., siempre es lo mismo, haces de mí lo que quieres... Ay, salao, así no, que me duele (Gutiérrez, 1999: 79).

Lo descrito muestra a Rey como un individuo dominado por instintos primarios, quien logrará someter por medio de su sexo a diferentes personajes a lo largo del relato.

## 1.2 (Des) encuentro amoroso: Magda como objeto de deseo

“El ‘erotismo del corazón` consiste en la búsqueda de la unidad, rota por la discontinuidad, mediante la pasión amorosa. Es también, por supuesto, ‘la búsqueda de un imposible`, de allí que ‘lo que distingue la pasión es un halo de muerte.’” (Bataille, 1970: 11).

El narrador es consciente de que solo en confrontación con el Otro logra un personaje convertirse en sí mismo. En la novela el Otro central será Magdalena, vendedora de maní en las afueras de la capilla La Milagrosa. Sucia e impregnada de sudores ajenos, Magda malvivía en un cuarto de un edificio semi-derrumbado, con una colchoneta hedionda sobre el suelo húmedo y un hornillo para tostar el maní. Sin agua con que lavarse la saliva maloliente de sus clientes, se le fue haciendo costra en la piel y en la vida. En la colchoneta depositaba sus sueños, de reinar sobre un cabaret y fugarse con un extranjero adinerado de su isla caliente con olor a ron.

“Una voz *dulce* de mujer le interrumpió. Le puso delante un manojito de cucuruchos de maní. El la miró y le gustó” (Gutiérrez, 1999: 52). En su brevedad, típica de la novela, esta frase es un acorde decisivo. El narrador escatima en recursos lingüísticos, no así en la potencia de sus palabras. Es una de las características que se percibe en toda la novela, donde la economía del lenguaje advierte una sobriedad de la narración. Ahora bien, la palabra “dulce” no se prodiga en *El Rey de La Habana*, donde

sobretudo se asocia a Magda. Y desde luego: Toda relación con una voz es por fuerza amorosa.<sup>27</sup>

Anteriormente se mencionó la condición de macho dominante del apodado “Rey de La Habana” por sus atributos y faenas sexuales. Sin embargo, aun en el caso de Reynaldo, hay un anhelo, como explica Bataille, de salir de su soledad humana e ir en busca de su objeto amado.

Se trata de unirse al ser amado. Se necesita tanto ser (amado), que es el único puente posible para salir de la angustiante soledad del ser humano, que ante la sola idea de perderlo surge el fantasma de la muerte como una realidad imperiosa: el objeto amado (la amada, el amado) es la imaginaria unidad buscada, y su ausencia marca la discontinuidad insuperable, la evidencia del estar solo, que a su vez, en retorno, agudiza hasta el límite el deseo de muerte (Bataille, 1970: 11).

Magdalena se convierte en objeto de deseo para él, la busca incesantemente, la cela, se convierte en su “marido”; ella será la única persona por la que sentirá el deseo de proteger. Es la primera vez que Rey experimenta este tipo de sentimiento y precisamente este rasgo de humanidad lo conducirá a su propio final.

Con el escape de amoníaco en la ciudad Rey piensa en Magda y corre a buscarla. A partir de este momento comienza el viaje de ambos hacia el término de sus vidas. “Cada vez el olor del amonio era más intenso en el aire. Rey pensaba en Magda: ‘Se ahoga. Debe de estar en el cuarto’...Rey se apresuró un poco más. Bajó por Ángeles y fue directo

---

<sup>27</sup> Lo obvio y lo obtuso, la música, la voz, la lengua, 273, Roland Barthes (1986). La palabra clave en este párrafo, además de **voz**, es: **acorde**. Esto es, el compás musical con que se anuncia la aparición de un personaje, especialmente femenino, en la ópera. Pedro Juan Gutiérrez recurre aquí a un tono diferente del resto de la novela. Porque introduce la contraparte clave del Rey. Voz, voz *dulce* además, está desde luego asociado con amor, como Barthes bien sabía y dice. Por supuesto Gutiérrez lo hace con su brevedad inimitable habitual.

al edificio de Magda. O mejor: a los escombros donde vivía Magda.” (Gutiérrez, 1999: 192-193).

La tensión entre la necesidad de amarse y la imposibilidad de amarse entre Reynaldo y Magda es un motivo central de la novela. El Rey es feroz e inolvidablemente uni-dimensional, mientras el lado soñador y complejo de Magda se constituye en una cualidad antitética. En consecuencia, la novela incorpora desde su encuentro la doble imposibilidad: la de no amar, aun en el ser humano más desprovisto, y la de amar en condiciones de absoluta miseria. Claro es que el modo de vivir, al día, minuto a minuto, del protagonista no favorece relación amorosa alguna. Recordando a Bataille sobre el deseo de llegar a ser seres continuos por medio de la fusión de los cuerpos, se podría pensar en que la entrega pasional que logra Rey con Magda cumple con el propósito de poseer ese ser: “Fue la locura. No se cansaron. Si aquello no era amor, se parecía mucho. La paranoia del sexo, de las caricias, de la entrega”. (Gutiérrez, 1999: 195).

Sin embargo, la cochambre, la falta de comida, de un lugar digno para vivir... son factores que se vuelven siempre en contra de ese amor. La oscilación entre romance y desdén es permanente entre el Rey y Magda. Hay numerosos hiatos, marcados por nuevas conquistas (y con ellas peripecias) del Rey: Sandra, Yunisleidi, la viuda Daisy, la negra Ivon... la lista no es exhaustiva.

Los lances sexuales del Rey, que ahora repasaremos, constituyen paraísos del voyeur. Ahora bien, el placer de Rey se presenta en función de lo sucio: el olor alcalino del pene, agrio de la vagina, la fetidez del ano, el tufo de los pies, la pestilencia de las axilas, actúan como poderosos afrodisíacos para el protagonista.

### 1.3 Otras aventuras sexuales

Yunisleidi, era una prostituta llegada a La Habana desde Las Tunas, donde había dejado a su hijo de tres años al cuidado de sus abuelos, a quienes mandaba dinero. Había abandonado su pueblo junto con su hermano, que trabajaba de “pinguero”, prostituyéndose con homosexuales llegados a la isla en busca del placer sexual. Para ambos estar en la Habana era su salvación, conseguían dinero y alquilaban un cuarto para vivir y poner en marcha su negocio: “Vinimos los dos para la Habana porque allá nos morimos de hambre. A luchar aquí.” (Gutiérrez, 1999:138).

La mulata se apasiona con Rey y al igual que Sandra y Magda quiere mantenerlo. Le ofrece baño, ropa limpia y un poco de comida. Su cuarto es un espacio de prostitución donde la transgresión llega al límite del homicidio por parte del hermano de Yunisleidi. Este suceso obliga a Rey de nuevo a vagar por las calles sin rumbo y no encuentra otro lugar donde pasar la noche que no sea el quicio de una puerta cualquiera en una ciudad calurosa y sucia. Sin Magda, sin techo, sin comida, en un abandono total y con ganas de morir. Así, conoce a Daisy la gitana con quien vuelve a tener un lugar donde establecerse por un tiempo. Será otro espacio que lo abriga y le devuelve su carácter humano: “Por primera vez en su vida se sintió persona. Jamás había comido de aquel modo, con aquella sazón, y además, sentado en una mesa.” (Gutiérrez, 1999:176).

Nuevamente aquí se presenta una situación que da alivio momentáneo a nuestro personaje para seguir en la supervivencia. Daisy, una mujer que se dedicaba a la santería, rescata a Rey de la pesadumbre de sentirse sin asidero. Su casa era un espacio de consultas diarias, con flores, perfumes, tabaco, aguardiente y todo lo necesario para mantener contentos a los santos. “Cada día iban de cinco a diez personas. Aspiraban a conocer su futuro y a intentar corregirlo favorablemente, con los remedios y consejos de Daisy...” (Gutiérrez, 1999: 173).

La mujer era viuda de un oficial. Tenía una casa muy grande al estilo colonial, colmada de las reliquias, artefactos y recuerdos pertenecientes a su exmarido. Varios dormitorios, comedor, cocina, baño y hasta un patio grande, todo muy limpio y ordenado. Además, había el cuarto dedicado a la atención de sus clientes, quienes le pagaban lo bastante para poder mantener su casa. De vez en cuando acogía a algún joven con quien disfrutar la vida sexual que tanto extrañaba de su marido. Entonces no le fue difícil acoger a Rey en su casa, protegerlo y vestirlo con toda la ropa del ejército que guardaba. “A la semana, Rey estaba repuesto, había aumentado de peso, y además, completamente domesticado: desayunaba, almorzaba, cenaba, todo a su hora. Se bañaba a diario, se rasuraba” (Gutiérrez, 1999: 178).

Sin embargo, Rey no se sentía en su ambiente, tanta limpieza lo hacía sentirse impostor en lugar ajeno. El buen olor de la gitana le impedía tener una actividad sexual completa, no lograba una buena erección, solo pensaba en el olor rancio de Magda. “Nada de grandes templetas. Rey apenas quedaba bien. No lograba ponerla completamente dura. Siempre con los ojos cerrados y soñando con la suciedad y el hálito de Magda” (Gutiérrez, 1999: 178).

El tiempo con Daisy fue otro oasis, un descanso, un período de tranquilidad y buena alimentación, que permitió recuperarse a su cuerpo desgastado. Sin embargo, “A Rey no se le paraba bien con tanto artificio. Era un tipo rústico. Prefería el aliento a ron, a tabaco, el olor a sudor y la pendejera sin afeitar en los sobacos” (Gutiérrez, 1999: 183). Este espacio incomodaba a Rey por su estado impecable, atestado de fetiches militares que lo expulsaban de aquel lugar.

Otra compañía sexual de Rey fue Ivón, quien vivía en un cuartucho ubicado en el solar. Con ella vuelve a hallar un espacio en que se reconoce y se siente a gusto.

El cuarto de Ivón era pequeño: cuatro por cuatro metros, solo una puerta y una ventana. Dentro había una cama y un colchón desvencijados. Una pequeña mesa con un infiernillo de petróleo. No había donde sentarse... Una caja de cartón con un poco de arroz, una cazuela. Mucho calor. Olor a moho, a humedad, a encierro, a sábanas sucias (Gutiérrez, 1999: 188).

Ivón, con una hija de cinco años y un marido en la cárcel, tiene como gran meta encontrar algún “yuma” con mucho dinero para que la mantuviera. Rey no fue más que un encuentro sexual placentero con quien pasar el momento.

Sin embargo, se observa cómo los espacios sucios son los que atraen al personaje, donde se identifica en su condición de pobreza e indigencia. Por esta razón, vuelve a Magda una y otra vez, reencontrándose con ella en su estropeado edificio y su cuartucho oscuro y desaseado. Ella está más flaca, más sucia y Rey un poco más cuidado. Pero se sentía feliz en su mundo, en ese espacio miserable al que estaba acostumbrado y donde la inmundicia envolvía a ambos. “La cochambre. Los dos eran cochambrosos. No venían del polvo y al polvo regresarían. No. Venían de la mierda. Y en la mierda seguirían.” (Gutiérrez, 1999: 195).

Por consiguiente, Rey vuelve a ser en el muerto de hambre que anda por las calles pidiendo limosnas con su aspecto de mendigo. No hay más remedio que buscar comida en cualquier lugar y así encuentra “manjares” tirados en el suelo conque sobrevive a duras penas.

Todos estos encuentros sexuales vienen a reivindicar la naturaleza primitiva y salvaje que proyecta Rey en su sexualidad, al mantener múltiples aventuras con mujeres también dueñas de una sexualidad exótica sin rescoldos moralistas. Lo anterior viene a rimar con la idea de una sexualidad exuberante que prima en la mente del turista buscando exotismo y diversidad sexual cuando visita la isla.

## 2. Espacios de la corporeidad

Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, es lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo (Foucault, *El cuerpo utópico*)

Las actividades de Rey como sujeto conciernen exclusivamente a su cuerpo. Orina y defeca en el lugar e instante precisos que su cuerpo se lo pida y él se encuentre. Rey realiza sus necesidades fisiológicas como un animal, sin importarle dónde y cuándo, simplemente obedeciendo sus instintos. Ejemplo de esto es el momento en que despierta en el cuarto de Magda y simplemente defeca sobre un cartón (eso sí, lanzando el excremento hacia afuera). Se alimenta de la basura, de restos encontrados en los tachos, come con las manos, sin sentarse a una mesa. Cuando conoce a Daisy, quien lo invita a su mesa, “por primera vez en su vida Rey se sintió persona” (Gutiérrez, 1999: 176). Sin embargo, ni Daisy ni Sandra el travesti en sus intentos por iniciarlo en los aspectos básicos de higiene, logran que Reynaldo incorpore la limpieza como un hábito. Por el contrario, no ve el momento de escapar y volver a su suciedad cotidiana. Tanto aseo lo incomoda. Habla el Rey cuando visita la plaza del Mercado: “Cómo me gustaría trabajar aquí y matar tres o cuatro puercos todos los días. Un palo por los sesos y partirles el corazón con un puñal largo, jajajá. Después a descuartizar, el reguero de sangre...” (Gutiérrez, 1999: 155). Disfruta no solo del dolor ajeno, sino del propio y por eso ha marcado su cuerpo y se hace un tatuaje: “Le dolían los pinchazos, pero le gustaba aquello.” (Gutiérrez, 1999: 20) y se perfora la piel del pene para colocarse dos municiones de acero.

Rey copula con cuanta “hembra” encuentra disponible, no solo en privado, también en público y grupalmente. Besarse, chuparse, lamerse, refregarse con el cuerpo del otro, penetrarse, lanzar sonidos y suspiros: en el cuerpo en contacto con otros cuerpos

descubre sus máximos placeres. Pedro Juan Gutiérrez describe minuciosamente los actos sexuales, grotescos y expuestos, del protagonista y de su entorno. Los espaldones del Malecón, por donde suele caminar Rey, están plagados de “disparadores”, exhibicionistas que disfrutan de masturbarse públicamente y lanzar desde una lomada su semen sobre las muchachas que pasan. También Rey se une a un grupo de obreros que practican el sexo grupal: “Los negros se pusieron brutos y querían meter al mismo tiempo las cinco pingas en los tres bollos. Pero evidentemente era imposible. Ellas querían probar. Tal vez era posible” (Gutiérrez, 1999: 133).

Rey terminará llevando la violencia y el sadismo a su máxima expresión al matar a Magda y tener sexo con el cadáver de la asesinada.

El narrador muestra como este personaje no cesa de vincular su sexualidad con imágenes que remiten a lo sucio y asqueroso como edificios derruidos, la miseria, la basura, la peste a grajo, órganos genitales malolientes, el excremento, líquidos viscosos.

Reynaldo va a caracterizar a este nuevo sujeto<sup>28</sup> que aparece Cuba en los años 90s. Un sujeto corporal y marginal, que adquirirá gran protagonismo en la literatura de ese tiempo. Desaparece el sujeto histórico para dar la bienvenida al sujeto biológico, que vive el día a día y cuenta su historia a través de su cuerpo. Los nuevos personajes discurren en los textos con cuerpos que se expresan, sienten y obtienen placer mediante sus fluidos: semen, sudor, orina, excrementos, saliva, sangre, lágrimas. Lo que convierte a estos individuos en sujetos anti-rationales, en tanto que su existencia vendrá definida por sus instintos corporales. En *El Rey de La Habana* no hay carencia de sustancias

---

<sup>28</sup> Ya se ha citado anteriormente a Alina Mazzaferro al referirse a este nuevo sujeto corporal o biológico, en quien predominan los deseos del cuerpo por encima de la razón. Y dice: “Es el sujeto del puro presente. Esta nueva identidad latinoamericana fundada en lo corporal implica a sujetos que no pueden proyectarse hacia el futuro [...]” (Mazzaferro, 2010: 163).

producidas por el cuerpo, aunque la comida (fundamental para la vida) será el elemento habitualmente presente a través de su ausencia.

Dentro del ambiente de prohibiciones que constituyó el “período especial”, se manifiesta el cuerpo como único espacio sobre el que rige la voluntad propia. El cuerpo es un objeto multifuncional al servir tanto para trabajar y ganar dinero como para obtener placer escapando de una realidad opresiva. Y así sobreviven los personajes en la novela, donde la avidez sexual no tiene horarios, lugares consuetudinarios ni se cuida de condiciones higiénicas. El cuerpo propio se convierte en la única pertenencia llevada al límite y la última posibilidad de sentirse vivo. Por ello la información que se obtiene sobre estos personajes es a través de sus cuerpos.

En este sentido, cabe mencionar la escena de Rey en el correccional, cuando él mismo se realiza el tatuaje de una paloma volando en su antebrazo, recordando la época en que junto con su hermano se hizo experto en atraparlas y venderlas. Ese fue el primer negocio para mantener a la familia, afianzando así su posición de hombres en una sociedad patriarcal. “Se consideraban hombres. Seguían con las palomas. Cada día eran mejores robando palomas y todos los días vendían una o dos. Era un buen negocito. Eran hombres y ya mantenían a todos en su casa.” (Gutiérrez, 1999: 12-13). La inscripción en el cuerpo de Rey de una figura de paloma representa una estructura de poder, a pesar de su marginalidad y de su encierro. Es una manera de intercambio y de obtener un lugar entre los demás presos, un lenguaje corporal por cuyo medio Reynaldo se relacionará con el mundo externo que lo espera.

Asimismo, una de las actividades practicadas en el correccional por los internos era insertarse pequeñas bolas de acero, “perlanas” como las nombraban ellos, en realidad parte del mecanismo de giro en las ruedas de una bicicleta, en la punta del pene. Muchos terminaban en la enfermería con alguna infección. Pero aun así Reynaldo decidió

intercambiar un tatuaje de Santa Bárbara por dos perlas: “Le pusieron las dos municiones de acero, aunque insistían en llamarlas “perlas”. No soltó mucha sangre. Se tragó un buche de alcohol para resistir mejor el dolor. Cuatro días después ya estaba sana la herida” (Gutiérrez, 1999: 22). Estas transformaciones o inscripciones corporales (en el único espacio que de alguna manera puede controlar) le otorgan un estatus y eventualmente le otorgarán cierto poder extra en su virilidad, reafirmando su condición de macho y convirtiéndose en “Rey” para las mujeres con quienes tendrá encuentros sexuales.

En la primera parte de la novela, después de su escape del correccional, llega Rey a Regla y cruza la bahía. De regreso en La Habana, subsistiendo como limosnero, constata que “Nada había cambiado. Todo sucio, derruido, la gente sentada en la acera, tomando fresco, charlando, bebiendo ron, escuchando música. Nadie trabaja. Se gana más con algún negocito” (Gutiérrez, 1999: 44).

Ya en su viejo edificio, rodeada de trastos, jaulas de pollos viejas y vacías, de mugre y olores nauseabundos, encuentra a Fredesbinda, madre de la vecina seductora de su infancia, quien deviene su primera conquista. Es Fredesbinda quien en su entusiasmo uterino rebautiza a Reynaldo “El Rey de La Habana”. Tras un baño y ropa limpia, tendrá su primer encuentro sexual desde que salió de la cárcel. “Rey aprendió a usar las perlas frotándolas contra el clítoris de Fredesbinda. Y las perlas convirtieron definitivamente a Rey en El hombre de la Pinga de Oro (Gutiérrez, 1999: 49). Es para ella el verdadero Rey de la Habana, no solo por sus maniobras con las perlas en el pene, sino por ser proveedor:

Merodeó un poco por el mercado, preguntó y consiguió ayudar a estibar un camión de plátanos, después otro. Tuvo trabajo hasta el medio día. Ganó veinte pesos. Se robó unos plátanos maduros, unos mangos casi podridos y un puñado de limones. Cuando llegó a casa de Fredesbinda con todo eso, ella se alegró:

-Ay, titi, ¡tú eres el Rey de la Habana!” (Gutiérrez, 1999: 50).

Esta es la primera vez que aparece en el texto la referencia al título de la novela. Reynaldo viene a ser un rey cuyo cetro es su miembro viril, incluso con su propia corona (perlanas). Su reinado lo dirige con su propio sexo siempre dispuesto para complacer sin pudor la invitación de otros cuerpos. El sexo desenfrenado, casi impersonal en su automatismo, puro *vintage* Gutiérrez, ocupa un lugar central en la novela, sistemáticamente asociado con elementos de repulsión.

Como lo ha dicho Foucault<sup>29</sup>, el cuerpo es ese lugar del que no se puede escapar; no hay posibilidad de desplazarse sin él. Así, los personajes en la novela no solo arrastran sus cuerpos, sino que en ellos se inscribe su historia y la realidad social en que viven. Hay que subrayar que este cuerpo sexual tiene voz propia. Se habla a través de él, reemplazando el lenguaje verbal por el corporal. Así se observa cuando en uno de los encuentros sexuales entre Rey y Magda, en plena oscuridad sus cuerpos se juntan, se tantean, se comunican:

Magda abrió la puerta. Casi no se veían. A tientas Magda lo abrazó, lo besó como una loca...Rey no habló. Por primera vez en su vida sintió dentro de sí algo increíblemente hermoso, absolutamente inexplicable...Y su respuesta fue una erección formidable, alegre, total (Gutiérrez, 1999: 119).

### **3. Cuerpos abyectos: lo sucio y escatológico**

Uno de los aspectos que atraen al lector de la novela son los diálogos; ahí se hallan los giros lingüísticos, acortamientos y registros de la jerga callejera cubana: un lenguaje atrevido, transgresor, rebosante de crudeza y veracidad. En *El Rey de La Habana*, la

---

<sup>29</sup>Tomado de: [http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

relación entre el espacio y el cuerpo abyecto, que se desplaza en la ciudad de acuerdo con unas reglas de poder, es indisoluble. En relación con lo abyecto, todos los elementos del cuerpo externo e interno (carne y fluidos) provocan una repugnancia que al mismo tiempo desborda en una fascinación atrayente.

Es importante recordar aquí cómo las condiciones de la intimidad y lo que se desea mantener como íntimo han variado en las distintas épocas. En el momento en que los deshechos corporales se categorizan como repulsivos, pasan a formar parte de la privacidad individual, debiendo mantenerse en el ámbito de la discreción.

¿Sobre esta condición de lo abyecto entre la repulsión/atracción, Julia Kristeva (2006) comenta:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable, allí está muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada” (Kristeva, 2006:7).

En *El Rey de La Habana*, Reynaldo es el personaje central en toda su abyección. Se puede encontrar aquí un doble aspecto de lo abyecto. Por un lado, se observan los personajes a nivel corporal con todas sus deyecciones. Por otro, se observa el rompimiento del “orden establecido”, por medio de esos cuerpos transgresores sin límites. Así, no solo se puede hablar de cuerpos abyectos, sino de espacios de la abyección, donde unos y otros se determinan. Al respecto Kristeva (2006) dice:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que se vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas (Kristeva, 2006: 11).

Desde el inicio de la novela aparecen espacios abyectos por donde circulan los personajes. El espacio con el que abre el narrador su descripción, donde Rey convive con su familia, es caracterizado en una frase. Recordémosla: “Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio”. (Gutiérrez, 1999: 9). De ahí en adelante, no solo los lugares narrados sino los personajes mismos están bajo el signo de la abyección. Reynaldo se encuentra desde un principio ubicado fuera de lo establecido, por los espacios, y por las personas con las que se relaciona.

Estos cuerpos abyectos son el espejo de la barbarizada ciudad misma. Se describe el edificio donde vive Magdalena:

Entraron en aquellas ruinas. Subieron la escalera, sin baranda. Alguna vez fue un hermoso edificio. Por algunos sitios quedaban restos de azulejos sevillanos, grandes planchas de mármol blanco enchapando los muros y trozos de hermosas barandas de hierro forjado. Ahora estaba arruinado por completo. Más de la mitad se había desplomado. En el pedazo que aún se sostenía en pie existían tres habitaciones. Cada una con una puerta y un candado (Gutiérrez, 1999: 55).

El cuerpo abyecto es una metáfora de la descomposición de la propia ciudad donde habita Rey: cuerpo abyecto, ciudad abyecta. Una ciudad “hermosa y ajada” en total abandono, en ruinas al igual que los personajes. La ciudad abyecta se auto-representa en cuerpos abyectos.

### 3.1 De los encuentros abyectos

Es importante observar cómo son caracterizadas las mujeres que son parte del círculo de Rey. Desde su madre, degradada desde el momento en que pierde su trabajo y es abandonada por el padre de sus hijos, coja y tonta. La abuela, tan vieja que habían perdido la cuenta de los años, no se bañaba, flaca de tanta hambre y llena de mugre. Mujeres que habían criado a Rey en un espacio miserable, abyecto. A su vecina Fredesbinda con la que posteriormente mantiene relaciones sexuales, la encuentra flaca, triste, de carne flácida.

No es posible dejar de mencionar de nuevo a Sandra la travesti, quien a pesar de tener un cuarto delicadamente acomodado, está siempre cerca del desastre y fuera de lo legalmente permitido. Así encuentra a Daisy (quien tan perfumada andaba que Rey no conseguía buenas erecciones), la retardada (Elenita la boba), Yunisleidi y otras más siempre en la línea de lo transgresor.

¿Qué decir al respecto de Magda, la vendedora de la *voz dulce* de cucuruchos de maní? Pareciera que la suerte de Rey se pone de su lado con este nuevo encuentro. Una mujer mayor, que conoce la calle, tan dura como el propio Rey se juró ser desde el correccional. Sin embargo, ella tampoco puede escapar a la condición de pobreza que envuelve a la sociedad en que viven. Tan miserable como el mismo Rey, se irán extinguiendo en su propia abyección.

Reynaldo y Magdalena comparten gustos: ambos son cortos de palabras, a ambos no les preocupa la higiene, no les incomoda la suciedad del otro. Se atraieron desde el primer encuentro.

A ninguno le molestaba la suciedad del otro. Ella tenía un chocho un poco agrio y el culo apestoso a mierda. Él tenía una nata blanca y fétida entre la cabeza del

rabo y el pellejo que le rodeaba. Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba (Gutiérrez, 1999: 55)

Es posible creer que ambos llevan su inmundicia incorporada a tal punto que logran sentir placer en ello. El olfato es el sentido imprescindible para Rey, pues los olores le dicen dónde pertenece y dónde no. Le gustan los malos olores, que le devuelven un sentido de pertenencia, el sentido de su propia existencia. Al respecto de la relación de Rey y Magda, en cuanto a la atracción de los cuerpos desde la abyección, cabe recordar las palabras de Kristeva:

Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, ‘sujeto’ y ‘objeto’ se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos. (Kristeva, 2006: 28).

### **3.2 La suciedad como representación estética**

Heces, mugre, podredumbre son como un personaje mudo omnipresente de la novela, descrito detalladamente en toda su descomposición. No obstante, la suciedad, basura y desperdicios que envuelven a la ciudad y a sus habitantes parecieran rechazar cualquier referencialidad. Simplemente es la suciedad en representación de sí misma. En este sentido Isabel Exner comenta:

In El Rey de la Habana scheint das Motiv des Schmutzigen die Funktionalisierung für irgendetwas anderes als sich selbst, die Verweiskfunktion, zurückzuweisen – und damit gewissermaßen seine Metaphorizität... Schmutz funktioniert in Gutiérrez’ Roman als Bildspender für sich selbst bzw. für seine eigene Materialität/Literalität, der Text inszeniert ihn somit als eine Art

‚regressive‘ oder ‚zirkuläre‘ Metapher, die sich ihrer eigenen Metaphorizität zu entkleiden sucht, in einer Poetik des nichts als Schmutz, des bloßen Schmutzes (Exner, 2017: 257-258)<sup>30</sup>

En consecuencia, la inmundicia absorbe cada escenario de la novela; su inventario de situaciones grotescas y sórdidas se exhiben sin ningún sentido de trascendencia.

Análisis más estructurados por la propia Exner se encuentra en sus ensayo posteriores: “Lo limpio y lo sucio, movimientos textuales críticos en Patrick Chamoiseau y Pedro Juan Gutiérrez” (2009) y el reciente “Basura y crítica cultural: un mapa teórico desde estéticas latinoamericanas” (2019).

En el segundo, e implícitamente también en el primero, **lo sucio**<sup>31</sup> se define a partir de referencias antropológicas como lo que está **fuera de lugar**. Una masa de pelo en el desagüe se percibe como sucio, frente a la *misma* materia en el cabello o la piel. Un aspecto cultural de los procesos de dominación son los mecanismos de exclusión propios de la modernidad “occidental”. Esta habría hecho que “Latinoamérica sea percibida históricamente como territorio basurizado, territorio de supuestos residuos inasimilables a la modernización” (Exner, 2019: 15). Se trata aquí de una asignación a la vez espacial y epistemológica.

En el primero de los mencionados ensayos, Exner analiza las novelas *Texaco* y *El Rey de La Habana*, respectivamente de Patrick Chamoiseau y Pedro Juan Gutiérrez. *Texaco* es la crónica de un barrio pobre en los arrabales de Fort-de-France, la capital del

---

<sup>30</sup> Traducción Werner Mackenbach: “En *El Rey de la Habana*, el motivo de lo sucio parece rechazar la funcionalización para cualquier otra cosa que no sea para sí mismo, la función de referencia y, por tanto, en cierta medida, su metaforicidad ... En la novela de Gutiérrez, la suciedad funciona como donante de imagen. por sí mismo o por su propia materialidad / literalidad, el texto lo presenta así como una especie de metáfora “regresiva” o “circular” que busca despojarse de su propia metaforicidad, en una poética de nada más que suciedad, de mera suciedad.

<sup>31</sup> El resaltado es propio.

“Departamento de Ultramar” caribeño francés, constituido principalmente por la isla *Martinique*. Texaco es un barrio pobre, entre otras cosas, porque está asentado contiguamente al basurero de la ciudad. En una inversión de la esfera de valores, en ello radica la *fuera* de los habitantes de Texaco, quienes descubren el valor productivo de lo desordenado y desechado, frente a la esterilidad cultural de la ciudad “ordenada” y decadente. Texaco triunfa en la novela, porque siempre ha tenido un orden secreto.

Pero esto último no parece compartirlo Exner, quien declara:

A pesar de su inversión reivindicativa, y en contra de su estrategia más visible, el texto de Chamoiseau viene a ser cómplice de modelos discursivos dominantes, dando una visión aseguradora de relaciones de poder establecidas, recuperando posiciones intactas (Exner, 2008: 85).

A priori, parece más difícil desestimar la potencia crítica de un texto tan irreverente como el de Gutiérrez. La misma Exner textualmente cita a Ena Lucía Portela (la escritora cubana entre los llamados “Novísimos”), quien rinde un homenaje refrescantemente libre de reticencias a su colega, exaltando el carácter realista del que está impregnada la novela.

En el espíritu de Bataille la posibilidad crítica de la novela de Gutiérrez dará lugar al goce, sin un sentido de ir más allá:

Su posibilidad crítica estaría en la infección imaginaria del lector por las descripciones de materias sucias informes, repugnantes, desintegradas. Según Bataille, en la experimentación estética de tales des-estructuraciones y desfiguraciones se da la posibilidad de gozar la “*jouissance*” de un amorfo “anterior” a la alienación y discriminación que siempre implica el ser habitado por formas arbitrarias significativas (Exner, 2008: 87).

Sin embargo, este nivel pre-crítico de la novela de Gutiérrez a la postre no la libra de la crítica devoradora de los intelectuales:

La nostalgia sentimental por una experiencia vital intensificadora, inconmensurable, liberadora de restricciones culturales se hace sospechosa a medida que se paga el precio de la iteración de tópicos exotistas. El texto de Gutiérrez esta lleno de clichés racistas, sexistas y culturalista (Exner, 2008: 88).

En resumen, el texto de Gutiérrez sería “asimilado” por medio de la distancia que establece una lectura voyeurista.

Esta conclusión de Exner parece insuficiente, por lo cual se halla necesario ahondar el análisis. Indisputablemente, el tipo de escritura adoptado por Gutiérrez, sin limitaciones ante lo soez y lo sucio, produce en el lector sensaciones ambivalentes: entre fascinación y repulsión, entre el deseo y el rechazo. Uno de los propósitos es conducir al lector a experimentar el relato como realista. En este sentido más recientemente Exner comenta:

Der ‚realistische‘ Rezeptionseffekt kommt weder über Empathie, noch primär über detailgenaue Rekonstruktion von möglichst wahrscheinlichen Situationen zustande. Das zentrale ‚realistische‘ Strategem ist vielmehr die körperlich-erfahrungshafte Affizierung des Lesers in der Lektüre (Exner, 2017: 259).<sup>32</sup>

Los elementos repulsivos, sucios, violentos, cargados de sexo, la descripción de cuerpos embebidos en todos sus fluidos, pertenecen a una estrategia de escritura que elimina el distanciamiento del lector con los hechos narrados. Esto corresponde una vez más a lo que Julia Kristeva (1989) afirma sobre lo abyecto: un rasgo que repele al sujeto,

---

<sup>32</sup> Traducción Werner Mackenbach: “El efecto de recepción "realista" no se produce a través de la empatía ni fundamentalmente a través de la reconstrucción detallada de las situaciones lo más verosímiles posible. La estratagema central 'realista' es más bien la afección físico-experiencial del lector por la lectura.”

pero a la vez lo seduce y lo atrae. En resumen, se puede pensar en la suciedad y la abyección en el escrito como categorías estéticas que se constituyen en polo de atracción, “obligando” al lector a hacerse parte del proceso textual.

### 3.3 Corporeidad residual

No es posible dejar de situar los personajes de esta novela dentro de un panorama político, social y económico. Su evidente vulnerabilidad como seres humanos es consecuencia de instituciones políticas que no han favorecido la condición de vida de estos cubanos. En este sentido, Jorge Luis Torres (2018) hace énfasis en que a comienzos del “período especial” se regulariza el discurso en el cual hay hombres *útiles* y otros que no lo son. Bajo esta premisa surgen procesos de selección para definir quiénes son los hombres necesarios y quiénes los que se desechan. En tal condición surgen los personajes de *El Rey de La Habana* en toda su abyección como cuerpos sucios *excluidos*.

Estos *otros cuerpos políticos*, acomodados en la degradante precariedad de su inviable productividad y desligados del sentido de permanencia en una existencia individual, no pueden modular discursos porque solo están preparados para producir prácticas corpóreas y carnales que se transforman en *actos de resistencia* (Torres, 2018: 15).

Por lo mismo, como ya se ha mencionado, estos personajes se expresan por medio de lo único que les pertenece: su cuerpo. Ello se constituye en forma tácita de repudio hacia un sistema que los mantiene en una situación miserable de apenas supervivencia. Por lo mismo esto, los personajes son narrados desde el exterior, es decir, no hay lugar para descripciones psicológicas. Se rechazan explícitamente en la novela los mecanismos de introspección.

Los cuerpos desechables se revuelcan en sus fluidos: sucios, malolientes, hacinados en su precariedad, hombres y mujeres deambulan con su propia degradación. La única existencia de estos personajes es por medio de este cuerpo precario. Su sexualidad, siempre ligada a la abyección, es también una forma en que los cuerpos desechables manifiestan angustia, ruina, carencias y desamparo.

Continuando en la línea de “desecho” para estos personajes, cabe mencionar el concepto de la superfluidad expuesto por el filósofo Bauman (2005) en relación con las exigencias de un mundo dominado por el consumo. Lo superfluo, lo redundante, vienen a convertirse en la “nueva normalidad”, en la que emergen sujetos carentes de utilidad, cuyo destino no es otro que convertirse en materia de desecho.

Ser «superfluo» significa ser supernumerario, innecesario, carente de uso —sean cuales fueren las necesidades y los usos que establecen el patrón de utilidad e indispensabilidad—. Los otros no te necesitan; pueden arreglárselas igual de bien, si no mejor, sin ti. No existe razón palmaria para tu presencia ni obvia justificación para tu reivindicación del derecho de seguir ahí. Que te declaren superfluo significa haber sido desechado por ser desechable...«Superfluidad» comparte su espacio semántico con «personas o cosas rechazadas», «derroche», «basura», «desperdicios»: con residuo... El destino de los residuos es el basurero, el vertedero (Bauman, 2005: 24).

Este párrafo confirma que el fin de nuestros personajes Reynaldo y Magdalena no es gratuito. No había cabida para ellos en ese mundo, son individuos sin “indispensabilidad”. Ambos terminan tragados por la basura como seres sin justificación para permanecer en una sociedad de la que están excluidos. El basurero viene a ser ese vertedero de residuos humanos que requiere el desenlace de la novela.

## 4. Sobre la muerte

### 4.1 La inminencia de la muerte

“La muerte es una vida vivida. La vida es una muerte que viene.”  
Jorge Luis Borges

Es importante señalar que la novela *El Rey de La Habana* muestra desde su inicio el desafío a que se exponen sus personajes debatiéndose entre la vida y la muerte. Se observa que las condiciones de hacinamiento, vivir en medio de la inmundicia, sin apenas comida ni agua, en una supervivencia individual y en completa transgresión de las reglas sociales, son indicadores de un camino que conduce hacia la muerte.

El incipit del texto introduce de golpe al lector a la miseria y la muerte provocada por situaciones aberrantes marcadas por la violencia. La azotea, como se ha mencionado en otros apartados, abre el relato y se transforma en lugar aniquilador como premonición a la corta existencia del único que sobrevive en ese momento: Reynaldo.

Este personaje como observador de la impetuosa muerte de su familia queda aterrorizado y sin palabras. La consecuencia de su silencio lo lleva al reclutamiento en un correccional de menores. Sin embargo, es posible pensar que su mutismo se debió al terror de presenciar en los cadáveres la muerte del “otro” lo cual reveló su propia condición de mortalidad. Esa nada en la que se convierte su familia es un vaticinio de su propio futuro. En este sentido se aluden las palabras de Georges Bataille:

Percibimos el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver; es decir, ser ese objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio

de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos (Bataille, 2007: 31)

Ante las muertes presentadas en el texto es posible determinar una indiferencia por parte de los espectadores, comparando este comportamiento con el de muchas manadas que dejan en el camino a los débiles o enfermos con el fin de seguir en la carrera de la vida. La urgencia por sobrevivir en paupérrimas condiciones impide a los personajes tener conciencia del otro. Mucho menos hay tiempo para recordar ni para llorar a los muertos.

Se debe recordar que el propio Reynaldo decide olvidar a su familia, se obliga a borrar su memoria. El narrador lo indica al decir: “Pero no quería tener recuerdos de nada ni nadie. Borró.” (Gutiérrez, 1999: 32). Seguidamente, el protagonista habla sobre la muerte como hecho inminente del que nadie escapa mientras observa en el muelle a la gente que llega embarcada: “¿Para qué se apuran, si de todos modos se van a morir?”, pensó.”(Gutiérrez, 1999: 33). La determinación de Reynaldo por borrar la memoria resulta en desapego por la vida. Su lucha por olvidar el pasado le ayuda a evitar el dolor de sus pérdidas.

Sobre este tema de la muerte, Centro Habana, lugar donde transcurren las vivencias de los personajes, se presenta como un sitio hostil, selvático, en ruinas y sin oportunidades para una vida sostenible en el futuro. Es la ciudad que en lugar de ofrecer seguridad a sus habitantes y ayudarlos a prolongar su vida y trascender, los enfrenta y arrastra hasta la muerte. Las condiciones físicas (mugre, pestilencia, enfermedades) y la carencia de condiciones mínimas para vivir de los personajes los acercan más a la muerte que a la vida. Es una ciudad que los va consumiendo, una ciudad que engulle a sus habitantes. Asimismo, se observa a Reynaldo al salir del correccional con el sinsentido de vivir adentro o afuera del mismo: “‘Total’, pensaba, ‘aquí afuera no tengo nada que

hacer y allá dentro tampoco. ¿Para qué nace la gente? ¿Para morir después? (Gutiérrez, 1999: 25).

El desarraigo que experimentan los personajes en una ciudad que los arrastra a perecer, se intensifica en su aislamiento, en el rechazo por la limpieza y en su vivir siempre en un “aquí y ahora” en desacato con cualquier orden. El momento que el narrador comenta cuando Reynaldo vuelve a su barrio, muestra una ciudad empobrecida que después de tres años no había cambiado. En este sentido, el pobre sin medios para tener una vida digna solo puede quedar en espera de la muerte.

#### **4.2 Lo intrínseco entre erotismo y muerte**

Varias son las representaciones de la novela en que la violencia es parte de la vida de los personajes. Se observa el episodio donde se vislumbra esa íntima relación entre la muerte y la violencia con la riña entre un oriental y unos negros. La escena es casi una reproducción del cine *gore* norteamericano:

El jabao ni lo pensó. Empezó a dar tajazos a diestra y siniestra. Le cortó la barriga a uno y un brazo al otro. La sangre brotó. Rojísima y espesa. Entonces sí se hizo pequeño y estrecho el pasillo. (Gutiérrez, 1999: 184)

Ese mundo marginal y salvaje que rodea a los personajes en la novela de Pedro Juan Gutiérrez ni siquiera respeta la dignidad de los ciudadanos. Se comercializa con la muerte ante la escasez de recursos económicos y de trabajo en los barrios pobres de La Habana:

[...] El viejo abría los ataúdes. Despojaba de la ropa a los muertos. Les registraba la boca. Si tenía oro en los colmillos se los arrancaba con una pinza. A su lado

tenía un saco donde guardaba ropa, zapatos. A algunos los enterraban con saco y corbata. Rey observó detenidamente a aquellos muertos pálidos. Y el viejo desnudándolos uno por uno. (Gutiérrez. 1999: 68)

Ante el nulo valor de la vida humana, los negocios en torno a las pertenencias de los cadáveres generan violencia y más muerte. Así, la impunidad de los asesinatos está a la orden del día en este mundo de carencias y privaciones:

El viejo le asestó un buen palazo por la cabeza al otro. Y lo lanzó al suelo. No perdió tiempo. Lo golpeó más, con el canto de la pala. Siempre por la cabeza. Hasta destrozarle el cráneo. Una pulpa de sangre y masa encefálica se derramó en el piso. El viejo agarró el cadáver. Hizo un esfuerzo y lo cargó como un saco, sobre sus hombros. Lo tiró en la sepultura abierta. Hasta el fondo. Con sus grandes manazas recogió la masa pulposa y la tiró también al fondo del hueco. Con el pie borró las manchas de sangre que quedaron en la tierra. Hizo lo mismo con la pala. Listo, aquí no pasó nada. (Gutiérrez, 1999: 73).

En la novela *El Rey de La Habana*, el binomio violencia-muerte se plasma evidentemente al final del texto literario, cuando Magda y Rey discuten, acaloradamente, en la casa improvisada que había construido.

La violencia animal de Rey queda en evidencia ante el desafío que le impone Magda, por cuanto ella pasó tres días de sexo lujurioso con el padre de su hijo, lo cual convierte a Rey en un demente que la desuella sin remordimiento alguno. Toda la novela está plagada de estas escenas del cine *gore*, donde se busca que el espectador se impacte ante el volumen de sangre y vísceras que inundan la pantalla. Los celos y el machismo tan arraigado que tiene Rey lo llevan a asesinar a la única mujer con quien es posible decir

que tuvo una relación amorosa dentro de las posibilidades que las condiciones de pobreza e indigencia les permitió mantener en su corta existencia: Magda.<sup>33</sup>

Cuando escuchó eso, Rey enloqueció totalmente. Agarró el cuchillito y de un solo tajo le rajó la mejilla izquierda, desde la oreja hasta la barbilla. Una herida tan profunda que se le veían los huesos, los tendones, los dientes. Le gustó verla así, desfigurada, con el rostro rajado y la sangre corriendo por el cuello abajo... (Gutiérrez, 1999: 212)

Después de días de aguaceros incesantes, que desmoronan el refugio de Magda, mientras La Habana se convierte en zona de desastre, Magda y Rey se buscan y reúnen de nuevo. Este la arrastra hacia el viejo contenedor. No lo hallan, pero acampan en un autobús desvencijado vecino del basurero. Como se ha mencionado, al retornar Magda a sus inveteradas costumbres, los celos de Rey precipitan el desenlace. En un ataque de furia, la acuchilla en el rostro y a renglón seguido de un tajo corta la carótida.<sup>34</sup>

Cayó al piso. Manó mucha sangre por aquella herida. Y murió en unos segundos. Rey, en shock, no sabía qué hacer. Le quitó la ropa a Magda. Se desnudó. Ambos cuerpos cubiertos de sangre pegajosa. Coagulaba rápidamente. La tierra la absorbía. Estaba caliente aún. Y Rey tuvo una erección. Le abrió las piernas. Se la introdujo. Ella no se movía.—¡Muévete, cabrona, muévete, y sácame la leche,

---

<sup>33</sup> Quizá Bataille (2007) en su teoría del erotismo y muerte no consideró suficientemente el elemento de los celos, decisivo en *El Rey de La Habana*. El tema de los celos en una teoría como la de Bataille, es algo más práctico que teórico. En la novela el universo mental de los personajes se guía por esa practicidad en los encuentros sexuales, ajenos al impulso de la angustia existencial. Es decir, la muerte provoca angustia y por ende una reflexión en el individuo. En contraparte, los celos son impulsivos y de carácter irreflexivo. Así que, una posible paradoja sería: Si con el erotismo (Bataille) se busca eludir la muerte y seguir en la continuidad del ser, con los celos se precipita la muerte.

<sup>34</sup> Hay que recordar la frase de Bataille: “Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo”. (Bataille, 2007:25). Rey no tolera la pérdida de su objeto de deseo y su furia a no tenerla en exclusividad, culmina dando muerte a Magdalena.

cacho de puta! ¡Dime algo, anda, dime algo! En pocos segundos Rey soltó su semen. Sacó su pinga aún erecta, chorreando leche, y se sentó sobre el abdomen de Magda. Oscurecía. Y allí se quedó. Sentado sobre el cadáver en medio del charco de sangre. En la oscuridad, sin saber qué hacer. (Gutiérrez, 1999: 213)

Rey no honra la muerte de su amada. Su impulso sexual trasciende el acto vil y desalmado que acaba de cometer. Ella debe brindarle placer sexual más allá de la muerte. Reynaldo actúa como un animal carente de cualquier tipo de sentimientos o piedad para con el prójimo. Magda desangrándose provoca una poderosa erección en Rey, quien eyacula dentro del cadáver. Se aleja por un rato y al regresar consuma la misma operación: “No te voy a echar la leche afuera. Ni te lo imagines” (Gutiérrez, 1999: 213). Se narra esta escena de terror necrófilo con la misma prosa imperturbable y sobria del resto de la novela.

El sexo con los despojos de Magda no solo excita a Rey, sino que también lo empoderan para reclamarle cómo se había atrevido a desafiarlo. Al verse Rey humillado por Magda, la mata bestialmente y recalca que es un tipo duro al cual se le debe respetar:

—¡A burlarte de otro, Magdalena! ¡Yo soy El Rey de La Habana! ¡De mí no se burla nadie y menos una puta callejera como tú! Al día siguiente se despertó al amanecer y se sintió bien. Miró el cadáver a su lado, cubierto de sangre, con aquella expresión de horror. Y volvió a hablarle: —¿Vas a burlarte de mí? ¡Te vas a seguir burlando? Mira lo que te pasó. Sigue burlándote que te voy a tasajear más todavía. ¡Yo soy El Rey de La Habana y hay que respetarme! (Gutiérrez, 1999: 214)

Rey carece de toda sensibilidad ante la muerte. Su deseo sexual lo domina en todo momento de su vida. No obstante, después de asesinar a Magda y observar que le acechan las aves de rapiña con su única función carroñera, finalmente decide enterrarla. En este

sentido el narrador cuenta que Reynaldo no tiene prisa por deshacerse del cuerpo. Dejó pasar la noche y hasta el día siguiente decide lo que hará con él.

“Al fin se hizo de noche. Se quedó muy tranquilo. Escuchando. No se apresuró. Pensó: ‘Eres serpiente, paloma y espada. Eres el Rey. Tranquilo, sin apuro. La putica que espere un poquito más.’” (Gutiérrez, 1999: 217)

La putrefacción y la hediondez generada por la carne descompuesta, que se le hace cada vez menos soportable, lo obliga a buscar un lugar de entierro y desistir de su idea inicial de soltarla como manjar para las tiñosas.

¿Qué es lo que realmente motivó a Reynaldo a buscar ocultar el cuerpo en descomposición? Vale recordar lo que menciona Bataille al respecto de los cadáveres:

“El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su ‘contagio’. La idea de ‘contagio’ suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva.” (Bataille, 2007: 50)

En este sentido, es posible creer que Rey no tubo un sentimiento de redención para Magda al buscar su entierro, sino que de alguna forma se sintió intimidado por la podredumbre de un cadáver fresco que, como lo señala Bataille, representa una amenaza y la imagen de su propio destino.

En consecuencia, este descenso al infierno (al basurero) lo atrapa a él mismo y será devorado por las ratas en su intento de sepultar a Magda en la pudrición de la basura, y su cuerpo pasto de zopilotes. Reza la última línea del libro: “Y nadie supo nada jamás” (Gutiérrez, 1999: 218). La terrible muerte ocurre en absoluto anonimato, como si el Rey nunca hubiera existido. Nadie preguntará por él, nadie lo buscará. Sin dejar huella pasó

por la vida como un desconocido, muerto en medio de la basura, de la hediondez, entre las ratas, los buitres. No queda nada del Rey de La Habana.

Su corta vida (muere a los 17 años tras apenas un año en “libertad”) muestra una sociedad sin condiciones para vencer en la batalla contra el hambre. En las tragedias modernas, las buenas como las malas intenciones de unos pocos fabrican la miseria atomizada de millones de seres. Reynaldo es un sujeto biológico y no histórico, por lo que al morir queda en el anonimato, no hace historia, sino que está fuera de ella. Su muerte no queda registrada, quedando en las mismas condiciones que un insecto: “Todo se unió para aplastarlo como si fuera una cucaracha.” (Gutiérrez, 1999: 218)

Aunque el final del texto pareciera indicar la desaparición total del personaje su frase de cierre “Y nadie supo nada jamás”, es tan esperada como obviamente falsa: pues lo sabemos todo, hasta el apetito y disfrute de las auras tiñosas con el cadáver de Reynaldo. La lenta y agónica muerte del Rey es narrada: “Tuvo una muerte terrible. Su agonía duró seis días con sus seis noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió.” (Gutiérrez, 1999: 218). El narrador omnisciente —para entonces ya dueño de un buen altavoz gracias a la *Trilogía*— nos lo ha contado. Es este narrador quien sobrevive para nosotros, para que la tragedia colectiva cubana que el Rey ejemplifica no sea ignorada.

### III Conclusiones

#### La paradoja esencial

Si, como creyó entender Barthes (1994), el autor ha muerto, es tiempo de que el lector tome la palabra, y para nosotros de aventurar nuestra solución a la paradoja de un relato que, en su trama y estructura, parece querer negar la razón de ser de casi todos los relatos.

Con el mismo, el irónico Bocaccio caribeño de la Trilogía se revistió de un nihilismo shakesperiano. Lo que ni parece exacto ni apropiado. La obcecación del Rey Lear o la pasión homicida de Macbeth legan palabras y lecciones inmortales para la tribu. Surge entonces la pregunta de qué estaba tratando de hacer Pedro Juan Gutiérrez con este *tour de force*. Podrían generarse muchas respuestas. Al menos es claro lo que hace por nosotros: nos asoma al abismo de cómo viviríamos colocados en las condiciones de El Rey. Nos es imposible no sentir simpatía por ese desalmado, porque lo internalizamos y en el fondo de nuestros sentidos sospechamos que nos es próximo. El Rey es muy humano en su “no poder ser humano”.

*El Rey de La Habana* puede leerse en clave política. Ciertamente es que no contiene ningún alegato explícito contra el castrismo. Pero Gutiérrez no necesita tal pretexto para erigirse en testigo del destino de su patria. El río de la intencionalidad artística transcurre aun sin quizá completamente saberlo el autor. Pues en efecto, la escena del Mercado, sobre la que regresamos en detalle más abajo, ilustra perfectamente el parto interminable de una nueva realidad social. El autor nos asoma en ella al poder mafioso generado en Cuba, como sucedió en Rusia, por la pudrición gradual del “socialismo”. Rey aparece en el contexto como un sujeto socialmente impotente, sin utilidad para los poderes fácticos emergentes en Cuba. También por ello tiene que morir.

### De la condición del hambre

Desde un inicio la novela muestra que el motor que desplazará al protagonista por diferentes lugares no será otro que el hambre. El Rey es un muertodehambre: término popular que aquí adquiere categoría literaria. El estómago es el motor del Rey y el hambre el hilo conductor de toda la novela. Por hambre, no por deseo sexual, pasará Reynaldo de una mujer a otra. La lucha por sobrevivir lo conducirá desde pedir limosna con un “santico” afuera de una iglesia hasta llegar a tener relación sexual con un travesti. Por su ausencia, si se quiere, la comida desempeña el papel central en la obra.

Mientras que Pedro Juan Gutiérrez no deja duda de que nos hallamos en el asfixiante “período especial”, nunca se entretiene en analizar las causas de la privación. La “gastrocrítica” no debe entenderse en la novela como una “Castrocrítica”, a lo sumo puede inferirse que la “Revolución” no logra erradicar esa lacra secular. En realidad, las primeras páginas de la novela dejan claro que la condición famélica que sufre el Rey antecede al “período especial”: sus causas no se ponen en causa. El personaje no pertenece ni desea pertenecer al “sistema”: abandonó la escuela, huyó del correccional, nunca fue trabajador formal, nunca tuvo identificación válida, ni libreta de alimentación, solo puede vivir gracias a la economía paralela. Fundamentalmente es a través de sus mujeres que Rey se inserta en esta última, su afán es robar, más que hacerla funcionar para él. En conclusión, el Rey es un marginado en cualquier sistema.

El hambre tiene una doble función en Reynaldo. Como se dijo anteriormente, promueve el movimiento, pero a la vez lo paraliza e impide el avance a otro estado. En este sentido, un pueblo cuya única preocupación sea cómo alimentarse cada día no tiene la posibilidad de proyectarse a otros niveles.

Su monstruo interno lo atacaba constantemente: “Como siempre le sucedía: Tenía tanta hambre que ya no la sentía.” (Gutiérrez, 1999: 158). Su guerra contra el hambre lo hacía vivir el momento, no pensaba en lo pasado ni en lo que pudiera venir. Esta situación

extingue la posibilidad de un futuro mejor, pues no hay planeamiento hacia una nueva forma de vida que lo salve, vivía minuto por minuto. Ello lo incapacita para progresar, establecer metas y avanzar como ser humano. El hambre es el motor que lo incita al movimiento, un persistente peregrinaje en busca de comida; pero a la vez, es también el hambre y por ende la búsqueda incansable por alimentarse, el factor que lo paraliza para evolucionar como persona, para madurar, acumular experiencia y progresar en su futuro.

El hambre representada en la propia ciudad, la cual llena de miseria y pobreza, engulle a los personajes lentamente en un acto de sobrevivencia.

Asimismo, en los pocos momentos que se ve obligado a trabajar, la ciudad y su sistema social no le ofrecen oportunidad alguna para lograr estabilizarse, sino que lo dejan en desamparo sin más remedio que delinquir: “Habló en varios lugares, buscando trabajo. No había nada. Hasta en la construcción tenían ocupadas todas las plazas.” (Gutiérrez, 1999:182-183). A Rey no le queda más remedio que recurrir a sus viejas artimañas para saciar el hambre. El robo se va convirtiendo en su modo de subsistencia, engañando al estómago con pequeñas viandas robadas. En las ocasiones que recupera algún tipo de trabajo, la situación del hambre y la indigencia lo impulsan a perfeccionar sus técnicas de hurto.

Esta característica concurrente de un Reynaldo siempre hambriento, lo lleva a un carácter animalesco. La pobreza generadora de seres marginales a la vez produce la deshumanización de los mismos:

Era sancocho para los puercos. Apestoso a comida podrida. En aquel caldo asqueroso sobresalían unos pedazos de pan, restos de croquetas, cáscaras de mango. Recogió todo y salió a la calle tragándose aquella porquería (Gutiérrez, 1999: 28-29).

Se observa a Rey como perro callejero olisqueando la basura y escarbando entre desechos podridos para llenar su estómago. Este elemento se desarrolla en el texto desde el inicio, presentando una ciudad como selva llena de animales hambrientos que se mueven en función de sus búsquedas alimenticias. En la escena del carnaval en el Malecón se presenta una especie de manada sedienta en la agrupación desaforada de la gente para comprar cerveza. Cuerpos sudados y malolientes rozándose en medio de empujones, apretujamiento y violencia para saciar su sed: “Estaban sudados y olían fuerte. Casi todos eran negros, musculosos, con peste a sudor, agresivos, se apretaban unos a otros, lanzaban su energía violentamente...” (Gutiérrez, 1999: 83-84). También el hambre toma control y se produce el desenfreno en esta multitud por la premura y desesperación de comprar un pedazo de pollo frito.

De esta forma, las consecuencias que conlleva una ciudad empobrecida no podrán ser otras que hambre, delito, transgresión. En una ciudad que se desnute no hay otra posesión más que la carencia de alimentación. Así lo enfatiza el propio narrador al recordar que la abuela de Rey decía: “La única propiedad del pobre es el hambre... Desde pequeño le enseñaron a no darle importancia a esa propiedad. Hacer como si no existiera”. (Gutiérrez, 1999: 87).

Entra el año 1998 y con ello el cumpleaños diecisiete de Rey. Ahora, este joven mulato deambula por las calles de una ciudad en ruinas y sucia, evadiendo la ley, participando de cualquier negocio que se le presentara en su andar sin dirección. En seguida, aparece la imagen del tigre que amenaza devorarse a Rey desde su interior por falta de alimento y que remite a esa misma ciudad que desfallece pero que a la vez lucha por sobrevivir:

“[...] y de repente el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas.

Literalmente. Sucede muy pocas veces en la vida. Se siente pavor porque se cree

que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera... Hay que buscar algo que comer urgentemente para tranquilizar al tigre.” (Gutiérrez, 1999: 114-115).

El hambre es el supremo propulsor que lleva a Reynaldo de un lugar a otro. Establece relaciones de conveniencia con otros personajes y se enfrenta a situaciones de peligro por sus necesarios actos transgresores: “Su cuerpo y su mente eran una mezcla de hambre y extenuación tal que no podía pensar. Solo caminaba.” (Gutiérrez, 1999: 196). Camina en una ciudad laberíntica de la que no puede escapar y donde no tiene más opciones que acudir al robo para alimentarse. La miseria provoca el robo en Rey y lo conduce a ubicarse fuera de las normas establecidas y en huida de la ley. A notar que en las ocasiones en que Reynaldo recibe atención y cuidados por parte de sus compañeras sexuales y por ende, su estómago está satisfecho, no hay este movimiento.

En una de sus caminatas se encuentra con un personaje que le hace vislumbrar consternado en quién podría convertirse. Era un viejo, borracho, destruido por los años de hambre y exceso de ron. Es la primera vez que el protagonista piensa en cómo podría ser su vida en el futuro. La aparición de este borracho lo abofetea para enfrentarse al espejo y verse en la imagen de lo que podría llegar a ser. Un acierto de la novela es mostrar que, a pesar de las condiciones de desamparo e indigencia de Rey, existen personajes en peores condiciones que las que él mismo posee. Otro ejemplo de esto es el minusválido tendido en el suelo de la capilla La Milagrosa, logrando conmover hasta los más pobres entre los pobres, quienes lo ven como un despojo humano.

El elemento escatológico presente a lo largo del texto es un mecanismo que evidencia la condición de pobreza. Las escenas de la suciedad en los cuerpos, el tratamiento de los desechos corporales y la sexualidad son ejemplos de cómo se sobrevive en ruindad:

“Ya era mediodía cuando Magda salió a vender. Antes cagó en un pedazo de papel, hizo un envoltorio y lo lanzó a la azotea del edificio de al lado.” (Gutiérrez, 1999: 56).

### Ruptura de los Aparatos ideológicos

Debido al nivel de pobreza, que impone buscar cómo sobrevivir el día a día, no hay lugar para los aparatos ideológicos. Por lo contrario, aparecen espacios de transgresión.

En una primera instancia se puede observar la desintegración familiar desde el inicio del texto, dejando al protagonista en completa orfandad. La figura materna es degradada e irrespetada. Se habla de ella como un ser humano con deficiencias mentales y físicas (coja de una pierna). En su juventud vivía de la prostitución. La desintegración familiar ocurre desde el momento en que el padre de sus dos hijos la deja con el segundo embarazo. A partir de ahí, construye el gallinero en la azotea para sobrevivir de la venta de pollos. Se presenta como una mujer sin sentimiento maternal y maltratadora de sus hijos desde niños:

Desde pequeños hasta que tuvieron siete años, los metía en aquel lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas. Sin razón. Sólo para alejarlos de la vista...Otras veces los zambullía de golpe en un tanque de agua, gritándoles que se callaran y no jodieran más (Gutiérrez, 1999: 10-11)

Hay un irrespeto de los hijos hacia la figura materna que no les brinda protección, seguridad ni cuidados. Los hijos terminan por encontrar sus propios mecanismos para llevar comida a la casa, de lo contrario podrían pasar varios días sin comer. Al crecer, se convierten en agresores por venganza de haber recibido golpes y castigos sin razón por la madre. Se describe en el texto los bofetones que muchas veces le daban a la madre hasta romperle los labios.

Otro aspecto a observar es la desvalorización del sistema educativo. La escuela o el aprendizaje formal pareciera no servir de nada en una ciudad que no brinda las condiciones necesarias para solventar las necesidades básicas. La enseñanza no les proporciona herramientas para su vida cotidiana allá donde el hambre azota. Desde muy niñas las mujeres se dedican a la prostitución, los muchachos a fumar marihuana y a negocios ilícitos. Los maestros no tienen validez en esta guerra contra el hambre. La educación formal pierde su valor no solo para los estudiantes, sino para los padres que no se involucran ni se interesan en que los hijos asistan. Pareciera que la única preocupación de todos es buscar rápidamente los medios para conseguir dinero y llevar comida a sus casas. En un espacio de pobreza y decadencia como el representado en el texto, la educación carece de toda importancia y utilidad para el pueblo.

El sistema carcelario es otra instancia que Reynaldo desvaloriza. Se observa cómo un correccional para menores fracasa en dirigir a los jóvenes hacia mejorar sus actitudes. Por el contrario, propicia la competencia entre ellos, los negocios ilícitos, la violencia y el consumo de drogas. Será aquí donde por primera vez Reynaldo consume marihuana y tiene encuentros homosexuales. Nuestro personaje se burla de la autoridad y decide volverse un tipo duro y silencioso. Así se observa en la conversación con su instructor luego de salir del calabozo donde fue confinado por pelearse con otro recluso: Rey no respeta a su superior, le importa poco hablarle como a su igual.

Cuando logra escapar y se encuentra nuevamente en las calles, encuentra su primera forma de juntar dinero pidiendo limosna. Aquí se observa una “transgresión” hacia la iglesia como institución, pues el personaje no tiene idea de qué es lo que significa una iglesia y mucho menos un dios. Los Santos pierden su sentido religioso y devocional, son un medio de conseguir dinero. El espacio religioso no tiene ningún valor para Rey,

quien solo ve en ello una oportunidad de negocio. Así se nota cuando Rey se da cuenta de lo que puede obtener con un santico:

Un viejito, sentado en el quicio de la puerta, recogía limosnas. Tenía un muñeco igual que los de la iglesia, pero más pequeño, y una caja de cartón. Casi todo el que entraba o salía de la iglesia le tiraba unas monedas y hasta billetes, en la caja (Gutiérrez, 1999: 31-32).

El texto muestra que el aparato religioso no ofrece ningún sentido a un individuo hambriento como Reynaldo, a quien nunca le enseñaron siquiera la existencia de un dios. La parodia es evidente cuando los santos pasan a ser simples muñecos que funcionan solo para alimentarse por unos días. Rey consigue el suyo (aunque descabezado), robándolo en un descuido a otra limosnera. Empieza su labor de limosnero sacudiendo su cajita con monedas y balbuceando frases que le daban buen resultado en este “negocito”.

A pesar de que consigue aplacar su hambre por unos días, la religión no posee la fuerza para sostener un personaje en estado de indigencia como Rey, quien con su santo descabezado en la mano llega a sentirse en el más cruel desamparo y soledad.

Otro aspecto importante que se transgrede en el texto es el espacio laboral adonde Rey logra incorporarse intermitentemente. No se observa un valor del trabajo, por el contrario, es otro espacio transgresor por la corrupción de quienes participan en él. Como ejemplo, el sepulturero que vacía los cadáveres de sus pertenencias y de sus dientes de oro.

Aparece luego el trabajo de bici-taxi que Rey consigue gracias a Sandra. A los pocos días, se convierte en transporte de drogas (bici-camello) con el cual logra ganar unos pesos más. Sin embargo, no será de larga duración. Otro espacio laboral que se transgrede está presente cuando Rey llega a la fábrica de cerveza. El narrador muestra una escena en la que no se valoriza el trabajo, sino que se vulgariza de manera

escatológica. Este es el momento en que Rey, mientras está en su puesto de trabajo, siente deseos de defecar y lo hace ahí mismo. El narrador describe que lo hace copiosamente y con placer.

Asimismo, es un espacio donde la corrupción se muestra en el robo de cervezas, dejando evidente un sistema social descompuesto, donde no importan las maniobras realizadas con el fin de obtener algún dinero más. La corrupción es recurrente en los espacios laborales y pareciera ser la única forma de obtener un ingreso económico aceptable para cubrir las necesidades básicas de las personas.

#### Situaciones de contraste

El autor nos empuja subconscientemente a simpatizar con el Rey, cuya violencia rara vez es gratuita. A menudo, la narración se interesa en el juego de contraponer situaciones, elementos o condiciones de vida marcadamente opuestos, provocando en el lector un choque visual cuando surge un elemento que parece estar fuera de lugar y no corresponder al espacio que está siendo narrado. Es una manera de no perder de vista la coexistencia de dos realidades sociales que se ha venido describiendo a lo largo de la novela. La narración de una u otra manera pone de manifiesto elementos sorpresa que aluden a este contraste. Así se observan por las calles de La Habana visitantes o turistas que permanecen ajenos a la realidad de la ciudad. El narrador evidencia el distanciamiento entre los habitantes de la Habana y los extranjeros.

Varadero, otro elemento de contraste, aparece cuando Yunisleidi convence a Rey de viajar con ella a un prostíbulo donde de vez en cuando iba a ganarse unos “fulas”. Ella podría trabajar en un cabaret de Hotel como bailarina sin perder su sueño de encontrar algún “yuma” que se casara con ella y la sacara de la pobreza. Varadero representa un espacio turístico, de hoteles elegantes, con jardines, autos de lujo. Lo llaman “el área dólar”, donde muchos profesionales y graduados universitarios dependen de los empleos

ofrecidos por esta planta turística: jardineros, choferes, mucamas, cocineros, recolectores de basura entre otros.

A Reynaldo no le fue muy bien ahí: no podía optar por alguno de estos puestos, pues era necesario cumplir con ciertos requisitos. Se observa un sistema precario para los profesionales de la isla cuyo trabajo no supera ser jardinero, mucama o posiciones que nada tenían que ver con su formación, a pesar de poseer un título. Para Rey, es un espacio negado, un límite o frontera que no puede traspasar.

Varadero resulta ser un espacio mágico, ordenado y limpio inabordable para el Rey de la Habana, pues él carece de las condiciones adecuadas para transitar y habitar ese espacio turístico. Por consiguiente, no le queda más remedio que regresar a la Habana dejando atrás ese oasis que le resultaba un espejismo, como haber despertado de un sueño en el que deambulaba por calles con construcciones de lujo, autos de lujo, playa de lujo. Y lo único que lo hizo creer que su recorrido no fue un sueño, fue la ropa que llevaba puesta, luego de un momento de suerte en la playa que pudo robar a unos extranjeros descuidados parte de sus pertenencias.

Varadero es un espacio artificial, una Habana disfrazada cubriendo su miseria. Este personaje con ropas que no lo representan es solo una mascarada en la que se trasluce su verdadera esencia:

A pesar de aquel vestuario distinguido y nuevo, Rey seguía pareciendo el mismo mulato muertodehambre, flaco, desnutrido, con la piel de brazos y piernas cubiertas de ampollas y forúnculos con pus por las picadas de mosquitos y jejenes, el pelo desgredado y cochambroso, los ojos con lagañas y sobre todo, con aquel aire de susto y desamparo, temeroso de que le dieran una patada por el culo en cualquier momento (Gutiérrez, 1999: 152).

Varadero con sus hoteles de lujo, sus calles amplias, sus carros de último modelo, todo tan limpio... es un entorno que no se ajusta a lo que se ha venido representando. Al mismo tiempo, la imposibilidad de acceso a estos lugares se torna evidente para Reynaldo. Sigue siendo un indigente en medio de toda esta opulencia, caminando sin dirección precisa en busca de comida, su único fin.

Después de cambiar a la ropa mugrosa que traía vuelve a La Habana, donde se sentía identificado. Inmerso en la ciudad ruidosa, deteriorada y sucia podía ser él, en su inmundicia, su pobreza, su indigencia, sin máscaras, un espacio sin maquillaje.

En La Habana, transita ahora Reynaldo por la Plaza del Mercado, un espacio lleno de vendedores de carnes, vegetales, frutas, comida. Con multitudes merodeando por los puestos con las bolsas vacías, pues los precios eran inaccesibles. Así que el hambre persistía. Quiso hablar con el dueño, un hombre grande, gordo, impecablemente vestido de blanco, adonado con joyas, dominante de su alrededor. Pero no le urgía contratar personal, así que el dueño del Mercado lo desdeña como a un piojo infeliz. Rey ni se atreve a hablarle y pasa de largo ante lo intimidante que le resultan el desdén y el aire de peligrosidad que emana del hombre.

Esta escena permite entrever el tipo de sociedad emergente en el sistema socialista dominante en la Habana, que conduce a una economía paralela. Es un sistema de mercado que renace de modo mafioso cuando ya el sistema socialista no se ha podido sostener. Ya no se trata de pequeños negocitos, sino de toda un hampa que lucra aprovechando las carencias de una sociedad devastada por el hambre y en total desamparo. De alguna manera se observa como el capitalismo logra tener cabida en este punto de declive del sistema económico, donde la casta gobernante tiene su participación. Esto es, el autor nos asoma al poder mafioso generado por la gradual pudrición del “socialismo”. Al mismo tiempo, el narrador nos presenta a Reynaldo como un sujeto no integrable en este sistema

mafioso, socialmente impotente, sin utilidad para los poderes de hecho emergentes en Cuba. Por lo mismo tiene que morir.

### El tiempo y los tempos en El Rey de La Habana

Es posible decir que el espacio “físico” es una creación histórico-social. Esto lo liga a la dimensión temporal. El tiempo mismo depende de la época: basta reflexionar que su devenir actual no es mero transcurrir, pues vivimos en una era de tiempo con dirección pre-establecida: hacia la extinción de las especies y el desastre climático. Precisamente uno de los aciertos de la novela *El Rey* es su direccionalidad ineluctable, presagiada desde su primera página a través de lo que parece una sucesión de eventos circunstanciales.

En este punto se focalizará en el tiempo y los tempos del *personaje*. Por “tempo” se entiende el ritmo vital de cada actividad, tremendamente variado en cualquier sociedad moderna. En cualquier sociedad compleja, como ciertamente lo es la cubana desde la Revolución hasta el Período Especial, conviven tiempos y tempos vitales antropológicamente muy diferentes. Lo más sencillo para abordar un análisis del tiempo en cualquier relato es reflexionar sobre el tiempo de trabajo y el tempo del trabajador. De esta manera, cabe la posibilidad de que esta elección demuestre que *El Rey*, en toda su marginalidad, es un **sujeto económico**, acaso carente de futuro, pero que mientras vive no está (ni puede estar) fuera de la sociedad cubana.

Como se apuntaba, hay tremendos contrastes en los tiempos de trabajo y los tempos de los trabajadores. Al agricultor, la estación de la siembra y la estación de la siega imponen sus propias exigencias y sus propios ritmos. Las vacas no pueden ordeñarse a cualquier hora. Si el ganado se escapa, hay que ir por él enseguida. Si el pescador se hace a la mar al amanecer, o si lo hace al anochecer, dependerá de la presa

que busca, del paso de las borrascas y de los ciclos de las mareas. Para no hablar de inevitables componentes “artificiales”, como las vedas, que para él son como fenómenos naturales. En las sociedades modernas, por otro lado, el tiempo de trabajo de la mayor parte de las personas es un tiempo abstracto y cuantitativo, sea que esté sometido a los dictados del capital o del estado.

Por supuesto, dentro de este último cuadro hay enormes diferencias. Para el capitalista, el tiempo es una medida normativa, homogénea, demandante. El *tiempo es dinero*, “sus” trabajadores deben ser más rápidos en producir que los de sus competidores. De lo contrario la pérdida de su inversión es segura, pues la alternativa de hacerles trabajar hasta la extenuación no existe desde que hay leyes laborales. Las reglas de la burocracia estatal, por el contrario, no son esencialmente diferentes en Cuba de un país capitalista. Lo que cuenta son “horas servidas”: mientras una unidad no se distinga por resultados abismales o extraordinariamente buenos, la presión sobre sus trabajadores integrantes es más llevadera. Lo cual no elimina que ese tiempo para el burócrata también sea perdido desde el punto de vista vital y el trato también se acepte solo como necesidad de subsistencia.

En toda sociedad actual, por otra parte, subsisten sectores autoempleados: pequeños campesinos, escritores, artistas, hasta cierto punto estudiantes y (en menor grado) profesores... que aun controlan su horario —como era el caso del hombre y la mujer primitivos. Por “control” no se entiende independencia de las condiciones exteriores. Sino más bien sumisión racional a ellas— lo que lleva inevitablemente a alternar periodos de trabajo intenso con otros de molicie e incluso holgazanería.

Algunos críticos estarán tentados que esto último es el caso de Reynaldo y ya no hay más que analizar. Pero ello sería subestimar la sutileza del autor, quien de hecho

utiliza el periplo del protagonista para rendirnos una imagen disectora de la sociedad cubana, precisamente en los aspectos que se están considerando. Reiteramos que El Rey, en su indigencia y marginalidad, es también un sujeto económico. Como la de cualquier cubano, su vida gira en torno a la obtención de las “fulas”. Pensar de otro modo sería olvidar la imbricación de su tiempo y sus tempos con el tiempo y los tempos de *trabajo* de sus mujeres. Aquí algunas muestras no exhaustivas:

- a) El primer tiempo y los primeros tempos de El Rey en la “empresa familiar” de la azotea (tras perder su madre su trabajo “regular”).
- b) El Rey en el Correccional con sus tiempos y tempos de trabajo reglamentados.
- c) El momento clave en que él, ya escapado del Correccional, desecha el trabajo campesino.
- d) El trabajo ocasional como estibador.
- e) El trabajo en el cementerio.
- f) La adaptación al trabajo sexual de Sandra (y Yamilé).
- g) El “trabajo” con Cleo y Katia.
- h) Rey observa a los pescadores en el Malecón y envidia su trabajo.
- i) El trabajo cuasi-formal en el almacén y luego en la fábrica.
- j) La colaboración con Yunisleidi y el episodio en Varadero.
- k) Rey busca trabajo en el Mercado.
- l) El “trabajo del sexo” como mantenido con Daisy.

El punto k) tiene especial interés. El olvido de la dimensión temporal en lo que después de todo es también una crónica de la Cuba del “período especial” quizá explica el paso bajo silencio en todos los análisis que se conocen de la escena decisiva de la

novela, del momento en que el texto gira sobre sus goznes con premonición de catástrofe.

Vale la pena referirse de nuevo a la escena del Mercado y reproducirla en amplia medida:

[...] le impresionó la fuerza que generaba aquel hombre. Era un tipo alto, corpulento, barrigón, vestido de limpio, con anillos, reloj, cadena, pulsera (...) El tipo dominaba todos sus alrededores, sonriente, tranquilo, calmado. Al mismo tiempo se le veía peligroso. Era un tipo que podía hacer cualquier cosa sin alterarse. (...) Otros trabajaban para él y sudaban y vociferaban y se manchaban de sangre y grasa de los puercos, y se les veía nerviosos. (...) Rey (...) no se atrevió ni a mirarle a los ojos. Bajó la vista al piso y continuó su camino. El tipo lo ignoró. Era un piojo infeliz. Un limosnero de mierda.” (Gutiérrez, 1999: 155)

En pocas líneas, vemos esbozado el desarrollo del capitalismo mafioso en las entrañas del sistema comunista en decadencia, reproduciendo en pequeño el mismo fenómeno en el período de la descomposición de la Unión Soviética. Es en este punto donde Gutiérrez, quien puntillosamente evita críticas directas al régimen político cubano, más se acerca a una descripción del mismo:

El público circulaba por los pasillos, preguntaba precios, compraba muy poco o nada, y seguían mirando y asombrándose por los precios, y pasando hambre. Algún que otro viejo murmuraba: «Se están haciendo millonarios y el gobierno no hace nada. Es contra el pueblo, todo contra el pueblo.» Nadie le hacía caso. **Algunos viejos seguían esperando que el gobierno solucionara algo de vez en cuando. Les habían machacado esa idea y ya la tenían impregnada genéticamente.**<sup>35</sup> (Gutiérrez, 1999: 156)

Uno de los agentes de este capitalismo mafioso descarta al Rey. Por esta razón también Reynaldo (el Rey) tiene que morir. Y en efecto, la escena continúa con otra

---

<sup>35</sup> El énfasis es propio.

inmediata que la complementa, única en la novela al *hacer referencia simultáneamente al pasado y al futuro*. Habla una barajera de la calle Matadero, contigua al Mercado, quien dice a Rey que tiene un muerto encima como una premonición que lo arrastrará a su muerte:

Tú tienes un muerto oscuro con cadena. Y toíto eso lo estás arrastrando desde que naciste...Siéntate que no te voy a cobrar”. Rey siguió caminando. Le dio miedo aquello. La mujer siguió hablando, aún le dio tiempo a escuchar algo más: “Lo tuyo no es un sorbo. Es un muerto fuerte y te arrastra...” (Gutiérrez, 1999: 157)

Casi las mismas palabras había escuchado Rey mucho antes, de parte de Sandra, cuando se transmigró en la **negra Tomasa**.

#### “Masculinidad”, machismo y violencia extrema

La crisis de la masculinidad, o por mejor decir de las masculinidades, en las postrimerías del siglo XX y en el actual, halla un referente importante en la novela de Gutiérrez. Ciertamente nada tiene que ver el comportamiento de El Rey con el ideal masculino de una sociedad construida en base al ideario del “Hombre Nuevo” guevarista y a los postulados socialistas de equidad (tanto social como económica) de sus ciudadanos, tal como se pretendía en la Cuba socialista a comienzo de los años sesenta, aunque tal ideal fuera violado en la práctica. Reynaldo, criatura del “período especial” por su parte opta por exhibir rasgos de una conducta exageradamente masculina, tales como un machismo exacerbado, una sexualidad fogosa, y un temperamento violento.

Al comienzo de la novela el lector es sumergido en el maltrato que azota a Reynaldo y su hermano mayor Nelson, por parte de una madre enloquecida por el hambre y la miseria. La inmundicia sumerge a los habitantes de la azotea: la abuela de los niños “...llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre. Una vida larguísima de hambre

y miseria permanente. Estaba encartonada. No hablaba. Parecía una momia silenciosa.” (Gutiérrez, 1999: 10). A llegar a la pubertad Nelson y Reynaldo se rebelan y desafían la autoridad materna, tanto más que ya contribuyen a la economía doméstica. Así, la identidad masculina se desarrolla frente a un “otro” femenino presente y al mismo tiempo fuera de la misma, primero personificado en esta novela en la madre, a quien ahora burlan y maltratan.

Con respecto al asesinato de su madre por Nelson, en el contexto descrito este es ineluctable, porque la madre y la vecina Tatiana ponen en cuestión su hombría, riéndose del niño inexperto que se masturba por carecer de otro recurso. Violencia y poder son en realidad excluyentes. Quien tiene poder no necesita acudir a la violencia; Nelson recurre a ella precisamente por sentirse impotente.

El silencio subsiguiente del Rey, que lo lleva al correccional, es un acto de afirmación machista. El correccional mismo, como un ejército obligatorio, es una sociedad puramente masculina. Pero, aunque los reclutados carezcan de libertad y no estén acuartelados por su gusto, en el ejército es posible una afirmación masculina colectiva. Por el contrario, en el correccional la afirmación masculina pasa por defenderse violentamente, al precio de cualquier castigo, para no convertirse en el “otro” femenina cara a los demás presos. La necesaria actitud sumisa frente a la autoridad carcelaria, por otra parte, es falsa: lejos de intentar seriamente aprender un oficio, Reynaldo subrepticamente se rebela mediante el cultivo de la violencia, el tatuaje, la marihuana, la inserción de la “perlanas”.

Al escaparse del correccional, Rey se hallará en una cárcel más grande, en que además de no dejarse atrapar por la policía, tiene que aplacar el hambre. Por lo demás, no engaña a nadie verdaderamente experto, como el caso de Sandra que adivina que fue un presidiario por el tatuaje y las perlanas.

A pesar de sus hazañas sexuales, El Rey se mantiene en situación de dependencia durante toda la novela. Quienes cuidan de Rey son mujeres, incluida Sandra el travesti. Las relaciones entre estos personajes femeninos y Rey son opuestas a las relaciones tradicionales de género porque estas mujeres (mucho mayores que él) lo sustentan, no al contrario.

Tras diversas peripecias, el viaje a Varadero y la tentación de suicidarse en el mar, Rey recobra suficientes energías para re-encontrar a Magdalena. Magda le reclama su abandono, le reprocha su falta de disciplina y que él no aporte nada en la relación.

La identidad masculina del Rey sin embargo se ha reducido al sexo. Al tratar Rey de retener a las mujeres con su pericia en la cama, muestra también su ignorancia acerca de la psiquis y la sexualidad femeninas. Su incomprensión se ilustra cuando Rey, al pedir a Ivonne, a quien conoce durante su convivencia con Daisy, que se quede con él, ella contesta:

Es verdad, Papi. Eres un loco... tremendo loco en la cama... Pero como tú hay millones, mi-llo-nes y no solo en Cuba. Hay cada italiano y cada gallego, que de ahí pa'l cielo... así que no te hagas el bárbaro y sigue con tu vieja pa' que te mantenga (Gutiérrez, 1999: 190)

La sexualidad exenta de poesía es la metáfora de la sociedad resquebrajada del texto. Hacia el final de la novela, Rey vuelve a Magda, quien lo ve como un mantenido y lo compara con otros hombres, especialmente con el padre de su hijo señalándole que ese sí es un hombre.

Por este camino, Magda firmará pronto su sentencia de muerte. La suerte de ambos está echada. Pues muchas veces el asesinato de una mujer no es producto de las pasiones no correspondidas, sino más bien resultado de una crisis en la construcción de las relaciones, crisis que se genera a partir de la concepción binaria que enseña al hombre

a considerar a la mujer como un ente inferior —a quien debe someter. Un personaje femenino que subvierta las relaciones de género al mostrarse independiente y poco sumisa representa una amenaza a la “hombría” del personaje masculino: quien tratará mediante uso de violencia menguar el comportamiento “subversivo” — y si esto falla, sofocará la subversión eliminando a la mujer.

Por lo demás, la tesis doctoral de Sonia Behar (2007) hermana el “tremendismo” de *El Rey de La Habana* con el de *La familia* de Pascual Duarte de Camilo José Cela. A primera vista la comparación parece grotesca. Poco, aparte al hambre, parece tener en común el castrismo con el régimen franquista en los primeros años tras la guerra civil. Ciertamente las circunstancias políticas de su momento y lugar impedían a Cela traer la sexualidad al primer plano.

El machismo de Pascual Duarte es reputacional. Cuando su esposa queda embarazada durante su larga ausencia, le preocupa que no se conozca el “desliz”, más que la infidelidad en sí. En común en las dos novelas es la demostración de que integridad masculina es tanto más preciada —y mantenida por la fuerza— cuando los hombres carecen de logros profesionales, de dinero o de prestigio social.

La palabra “familia” en el título de la novela de Cela es una ironía macabra. Quizá lo más aterrador de ambas, que terminan en femicidios (matricidio en el caso de la novela de Cela) es que el lector no logre repudiar totalmente al personaje. Rey, un joven de diecisiete años con un historial de muerte violenta en su familia, desamparado, sin instrucción, ¿sin noción de moral o autocontrol... acaso es responsable de sus actos? En cuanto a Pascual Duarte: “It takes the reader some time to realize that Pascual is a better person than his victims, and that his criminal forays constitute a type of abstract, barbarous, but undeniable justice” (Behar, 2007: 61).

Se ha traído a colación el paralelo entre ambas novelas argüido por Behar en relación con otra perenne pregunta: si *El Rey de La Habana* no es, más que nada, una crítica oportunista, pobremente disfrazada, del régimen castrista. Sobre la base de las categorías de Bauman (2005) hay base para opinar lo contrario. Pues la “superfluidad”, en la época actual, ocurre bajo regímenes socioeconómicos muy diferentes. Y existencias humanas en las condiciones más precarias de subsistencia y de *disgregación social* se dan bajo todos los cielos.

El carácter realista de *El Rey de La Habana* viene por supuesto entroncado en su palmaria y particular “cubanidad”. Pero, precisamente por hundir sus raíces en ella, contiene lecciones universales sobre la **superfluidad**. Del mismo modo que no por estar insertado en su época (la del comienzo de la decadencia del imperio español mundial), el Quijote deja de ser mucho más que la historia particular de un hidalgo manchego venido a menos y a mitad del camino de la esquizofrenia, la novela de Gutiérrez, salvando distancias, nos habla de la condición humana de un “piojo infeliz” en *cualquier sociedad* de nuestro tiempo.

Su violencia es también “el lamento de la criatura oprimida y el espejo de un mundo sin corazón”, bajo cualquier cielo. De modo que, en su misma cubanidad, nos habla de lo universal en nuestra época. Lo particular se inserta así en lo global. Recíprocamente, lo universal es recobrado a través de una tragedia “personal” que *bien pudo haber sucedido* en Centro Habana. El indudable éxito editorial, a nivel del público como de la crítica literaria de la novela de Gutiérrez, es solamente comprensible desde estos ángulos y desde las tensiones dialécticas que los acompañan.

#### IV Bibliografía

- Aínsa, F. (2003). *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Aínsa, F. (2005). *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Amoretti, M. (1983). “Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 9 (1):145-154.
- Arriaga, G. y Gutiérrez, P. J. (2013). “A dos tintas: el origen de la creación.” ISLIADA.[<https://www.isliada.org/a-dos-tintas-el-origen-de-la-creacion/>]
- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1986). “La música, la voz, la lengua”. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, España. Paidós. 273.
- Barthes, R. (1974). *Por dónde empezar*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Basile, T. (2010 a). “Introducción al dossier”. *Revista Katatay* VI (8): 84.
- Basile, T. (2010 b). “La escritura sucia en Pedro Juan Gutiérrez”. *Revista Katatay* VI (8): 115-119.
- Bataille, G. (1981). *Breve historia del erotismo*. Montevideo: Ediciones Calden.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Madrid: Tusquets Editores.
- Behar, S. (2007). “La caída del hombre nuevo: narrativa Cubana del período especial”. Florida International University. Institutional Repository. [<https://digitalcommons.fiu.edu/dissertations/AAI3268642/>]
- Béjar, E. (2005). “Poder y discurso de placer. La picaresca de Pedro Juan Gutiérrez”. [[www.cubaencuentro.com/es/content/download/19823/153898/version/2/file/30eb137.ppd](http://www.cubaencuentro.com/es/content/download/19823/153898/version/2/file/30eb137.ppd)]
- Birkenmaier, A. (2001a). “Transgresión no rima con revolución”. *Quimera: Revista de literatura* 205:18-24.
- Birkenmaier, A. (2001b). “Más allá del realismo sucio: *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. *Cuban Studies* 32: 37-55.
- Birkenmaier, A. (2004). “El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. *Miradas: Revista del audiovisual*,6 [[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=56](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=56)]
- Birkenmaier, A. (2006). “Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions”. *Revista de estudios hispánicos*. Vol.40. N.6. [<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/184773>]
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.

- Bronfen, E. y Richardson's, D. (1999). *Art of memory. Space, identity, text*. Trad. Appelbe, V. New York: Manchester University Press. 1-7, 10-30, 173-194, 196-208.
- Bugarini, L. (2004). "Pedro Juan, las pasiones marginales".  
[<http://www.cronica.com.mx/notas/2004/149653.html>]
- Caamaño, V. (2012). "Memorias del desaliento. Acercamiento a dos cuentos cubanos contemporáneos: "Huracán" de Ena Lucía Portela y "La yerba atrae a los tiburones" de Michel Perdomo". *Estudios*, (25).  
[<http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/2728>]
- Cabrera Infante, G. (1996). *Ella cantaba boleros*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Candía Cáceres, A. (2007). "Trilogía Sucia de La Habana: Descarnado viaje por el anteparaíso". *Revista Iberoamericana* LXXIII (218): 51-67.  
[[https://www.researchgate.net/publication/45381147\\_Trilogia\\_sucia\\_de\\_La\\_Habana\\_descarnado\\_viaje\\_por\\_el\\_anteparaiso](https://www.researchgate.net/publication/45381147_Trilogia_sucia_de_La_Habana_descarnado_viaje_por_el_anteparaiso)]
- Casado Fernández, A. (2011): "El espacio urbano de La Habana como discurso: entre la historia y la memoria". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3 (1): 63-71.  
[<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-1/articulos04.htm>.]
- Casamayor, O. (2004). "¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras narrativas de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela". *Caribbean Studies* 32 (2).
- Casamayor, O. (2003). "La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial"  
[[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Odette%20Casamayor.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm)]
- Castro, F. (1959). Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la conmemoración del aniversario de la caída de Frank País, efectuada en el Instituto de la Segunda Enseñanza. Santiago de Cuba, el 30 de julio  
[<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f300759e.html>. web]
- Camus, Albert. (1990). *La peste*. Editorial Quito: Libresa, colección Antares 35.
- Clark, S. (2000). "El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez".  
[<http://www1.udel.edu/LASP/Vol2-1Clark.html>]
- De Certeau, M. (2007). "Relatos de espacio". *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana. 127-142.
- De Maeseneer, R. (2012). *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 29-35 y 157-214.
- De Maeseneer, R. (2016). "La (est)ética del hambre en el Período Especial". *Cuadernos De Literatura*, 20 (39): 356-373. [<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ehpe>]
- Del Vecchio, A. (2010). "Somos animalitos. No creas el cuento de la modernidad, sobre El Rey de La Habana, de Pedro Juan Gutiérrez".  
[<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/alejandro-del-vecchio.pdf>]

- Del Vecchio, A. (2011). “La trayectoria revolucionaria en la escritura de Pedro Juan Gutiérrez”.  
[<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/delvecchio.htm>]
- Del Vecchio, A. (2018). “Residuos y reciclaje en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez”.  
[[https://www.academia.edu/36961038/Residuos\\_y\\_reciclaje\\_en\\_la\\_narrativa\\_de\\_Pedro\\_Juan\\_Gutiérrez](https://www.academia.edu/36961038/Residuos_y_reciclaje_en_la_narrativa_de_Pedro_Juan_Gutiérrez)]
- Desnoes, E. (1975). *Memorias del subdesarrollo*. Primera edición en la Serie del Volador. Editorial Joaquín Mortiz, S.A. México.
- Díaz Infante, D. (2014a). “Ruina, aura, melancolía”. *La Revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Editorial Verbum. 224-239.
- Díaz Infante, D. (2014b). “La memoria inconsolable”. *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la Revolución cubana*. 37-44. Editorial Almenara.
- Díaz Infante, D. (2014c). *Flâneur*, Prometeo, ruinas. *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la Revolución cubana*. 143-152. Editorial Almenara.
- Díaz Infante, D. (2009). Palabras del transfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana. Madrid: Colibrí.
- Domínguez, D. (2011). “Ciudadánías, cuerpos y subjetividades marginales en Memorias del subdesarrollo y *El Rey de la Habana*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 45.  
[[https://www.academia.edu/10170635/Lectura\\_en\\_dos\\_tiempos\\_cuerpos\\_y\\_subjetividades\\_en\\_Memorias\\_del\\_subdesarrollo\\_y\\_El\\_Rey\\_de\\_la\\_Habana](https://www.academia.edu/10170635/Lectura_en_dos_tiempos_cuerpos_y_subjetividades_en_Memorias_del_subdesarrollo_y_El_Rey_de_la_Habana)]
- Dovalpage, T. (2008). “De señora casera a jinetera: Imágenes de la mujer en la narrativa cubana masculina del siglo XX y principios del XXI”. [<http://gradworks.umi.com/33/29/3329935.html>]
- Dürckheim, G.K. (1932). *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Munich: Ed. Felix Krueger.
- Edwards, M. (2007). “A la sombra del macho: Pedro Juan Gutiérrez y el desencuentro con la masculinidad en *El Rey de la Habana*”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 36 (2): 3-19. [[https://www.jstor.org/stable/29742196?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/29742196?seq=1#page_scan_tab_contents)]
- Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento*. Madrid, España: Editorial CSIC.
- Ette, O. (2002). “Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones en la literatura cubana del siglo XX”. *Cuba. Un siglo de literatura (1902-2002)*. Birkenmaier, A. y González Echeverría, R. (Eds.) Madrid: Editorial Colibrí.
- Exner, I. (2017). *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik*. Paderborn, Fink.
- Exner, I. (2008). “Lo limpio y lo sucio –movimientos textuales críticos en Patrick Chamoiseau y Pedro Juan Gutiérrez”. *Caribbean(s) on the Move – Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*. Ette, O. (Ed.). Frankfurt am Main. 79-91.
- Exner, I. (2019). “Basura y crítica cultural: un mapa teórico desde estéticas latinoamericanas”. *Revista Iberoamericana* XIX 72: 13-34. [<https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.72.13-34>]
- Frank, J. (1963). *Spatial Form in Modern Literature*. The Widening Gyre. New Brunswick.

- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras cubanas.
- Fornet, J. (2013). “Elogio de la incertidumbre. Cuba novelada en el siglo XXI”. *Revista Iberoamericana*, 79(243): 371-394. [<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2013.7053>]
- Fowler Calzada, V. (2000). “Innovación, repetición, adaptación, influencia”. [[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Victor-Fowler.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Victor-Fowler.htm).]
- Fowler Calzada, V. (2001). *Historias del cuerpo*. Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Genette, G. (1966). *Figuras I*. Paris. Aux Editions du Seuil, Collection “Tel Quel”
- Genette, G. (1969). *Figuras II*. Paris. Aux Editions du Seuil, Collection “Tel Quel”
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 7-20, 201-205, 249-258, 262-269, 290-318, 329-346.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México, D.F.: Siglo XXI. 7-18.
- Grossberg, L. (2000). “Identity and Cultural Studies – Is That All There Is?”. *Questions of Cultural Identity*. Hall, Stuart and Du Gay, Paul (Eds.). London: Sage Publications. 87-107.
- Gurián, M. (2009). *Animales tropicales: Bestiarios poshistóricos en la literatura latinoamericana*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009. La Plata. [[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3556/ev.3556.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3556/ev.3556.pdf)]
- Gutiérrez, P. J. (1999). *El Rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2002). *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2003). *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2006). *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2002). *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (1987). *La realidad rugiendo (Poesía graficada)*. Pinar del Río, Cuba: Dirección Provincial de Cultura.
- Gutiérrez, P. J. (2000). *Melancolía de los leones*. Habana: Ediciones Unión.
- Gutiérrez, P. J. (1998). *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama
- Gutiérrez, P. J. (2013). La infinita crisis de la cultura. [<https://www.isliada.org/la-infinita-crisis-de-la-cultura/>]
- Herrera Fuentes, A. (2013). “Sexualidad, sociedad y civilización: en *El Rey de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez y *La dama sonámbula* (2007), de Joaquín Hurtado”. *Narraciones éticas desde la modernidad y la posmodernidad*. Modesto Gasperín, R. y Vásquez Parra, J.C. (Eds). México-Madrid: Plaza y Valdés Ediciones.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. (2012). “Edición local para el nuevo milenio: el *best-seller* sucio y la corporación cultural”. *Cuadernos de Literatura* 32: 288-306.

- Joachim, J. L. (2014). “El *Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: Variations cubaines autor du thème du pícaro”. *Les récits de la marginalité en Amérique*. Bertin-Elisabeth, C. (Coord.). Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines. Martinique: Caraïbéditions.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Argentina: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- Koo, P. (2003). *Masculinidad en crisis: Representación masculina en cuatro novelas latinoamericanas*. [https://shareok.org/handle/11244/563]
- Lalonde, B. (2012). “Roberto Bolaño nous parle de Pedro Juan Gutiérrez”. *Youtube*. [https://www.youtube.com/watch?v=Op6AVdXD9do]
- Lara, J. (2015). “La metamorfosis de Pedro Juan Gutiérrez”. [https://sites.google.com/site/revistaescarabeo/ensayo/la-metamorfosis-de-pedro-juan-gutierrez]
- Le Riverend Brusone, J. (1981) *Breve historia de Cuba*. Ciudad de la Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- López Sacha, F. (2008). “Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez”. *Revista Temas* 54: 144-150. La Habana, Cuba. [http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/privado/revistas\_en\_pdf/Revista54%282.28%20MB%29.pdf]
- Lotman, Y. M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo. 270-282, 292-298.
- Ludmer, J. (2004). “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”. *Cuba. Un siglo de literatura (1902-2002)*. Birkenmaier, A. y González Echeverría, R. (Eds.). Madrid: Editorial Colibrí. 357-371.
- Mackenbach, W. (2007). “Yo o las trampas de la biografía”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 33 (2): 11-22.
- Mackenbach, W. (2016). “Espacio urbano y espacio literario en tres novelas centroamericanas contemporáneas”. *Literatur leben. Festschrift für Ottmar Ette*.
- Buschmann, A., Drews, J., Kraft, T., Kraume, A., Messling, M., y Müller, G. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert Verlag, Iberoamericana. 523-537.
- Manzoni, C. (2011). “Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas”. *Hipertexto*, (14): 57-70.
- Martínez Gutiérrez, A. (2012). “Realismo sucio: belleza “basura” y desmoralización”. [http://www.slideshare.net/AnaMartinez14/realismo-sucio-belleza-basura-y-desmoralizacin]
- Mazzaferro, A. (2010). “Puerco, iracundo y obsceno: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los ‘90”. *Verso E Verso* 24(57): 156-170. [https://doi.org/10.4013/ver.2010.24.57.04]
- Menéndez Plasencia, R. (2000). “El gallo de Diógenes: Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos”. *Encuentro de la cultura cubana*, n 18: 215-222.

- Millán, M. (2012). "Pedro Juan Gutiérrez, el príncipe sucio de La Habana. [<http://www.vadenuevo.com.uy/index.php/the-news/2678-45vadenuevo11>]
- Moser, W. (2007). "Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production". *Other Voices*, 3.1. [<http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php>]
- Oxford, L. (2007). "Literatura, libertad y lo sagrado: conversación con Pedro Juan Gutiérrez". *Confluencia: Revista Hispánica de cultura y literatura* 23 (1): 146-156.
- Padura, L. (2013). *Herejes*. Madrid: Tusquets.
- Parker, D. (1995). *La revolución cubana*. Serie bibliográfica N.1. Caracas, Venezuela: Biblioteca Nacional.
- Portela, Ena L. (2003). "Con hambre y sin dinero". *Crítica: Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 98: 61-80.
- Puente, M. (2013). "Negotiating an Identity-Dirty realism in Latin America". *¡Sálvese quien pueda! Espejismos, identidades creadas y el realismo sucio en la Trilogía sucia de La Habana y El Rey de la Habana de Pedro Juan Gutiérrez*. [<https://docplayer.es/10540841-The-catholic-university-of-america-a-dissertation-department-of-modern-languages-and-literatures-of-the-catholic-university-of-america.html>]
- Puñales-Alpizar, D. (2012). "La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal". *Mester*, 41(1). [<http://escholarship.org/uc/item/4150j63q.pdf>]
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España. Vigésimo Segunda Edición. Tomo 1. Editorial Espasa Calpe. S.A.
- Rico, F. (2018). "Lazarillo de Tormes". *La literatura admirable del Génesis a Lolita*. Llovet, J. (Dir). Barcelona: Ediciones Pasado & Presente. 205-211.
- Rose, N. (2000). "Identity, Genealogy, History." *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications. 128-150.
- Rubio Cuevas, I. (2000). "Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda". *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Reinstädler, J. y Ette, O. Madrid- Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert.
- Salto, G. (2005). "El silencio del *Rey de La Habana* y el neorrealismo cubano". Actas del I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana". [<http://geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/salto.html>]
- Salto, G. (2006) "Los silencios del realismo. Narrativa cubana de las últimas décadas". *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*. Jitrik, N. (Comp.). Córdoba: Alción. 85-91.
- Stancatti, J. (2010). "*El Rey de la Habana y Trilogía sucia de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez: de la sociedad postrabajo al existencialismo de la supervivencia". [<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/josefina-stancatti.pdf>]
- Ströker, E. (1987). *Investigations in Philosophy of Space*. Trad. Algis Mickunas. Ohio University Press.
- Suchlicki, J. (2006). *Breve historia de Cuba*. Los Angeles, CA: Pureplay Press.

- Thomas, H. (1998). "Historia Universal, la Revolución cubana, Iberoamérica en la encrucijada". *Revista siglo XX*, V (23): 79-90.
- Torres, J. L. (2018). "El cuerpo abyecto como interlocutor del poder". *Imago Mundi. Letras del Caribe*.
- Uxó González, C. (2010). "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*. 7 (1)
- Valente, J. A. (2008). *Obras Completas II*. "Perspectivas de la ciudad celeste". Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2
- Vallejo, C. (2014). *Poesía reunida*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Voionmaa, D.N. (2005). "'Justicia' neoliberal en Cuba. Una lectura *El Rey de La Habana* de de Pedro Juan Gutiérrez y otras vainas". *Revista Brasileira Do Caribe*, 7 (11): 53-83.
- Whitfield, E. (2010). "Mercados en los márgenes: El atractivo de Centro Habana". *Revista Katatay*, VI (8): 86-106.
- Zizek, S. (2016). "El tardío fin del siglo XX". *El mundo*. 30 de noviembre.  
[<http://www.elmundo.es/opinion/2016/11/30/583dcd3422601df40f8b4596.html>]