

# SUJETOS RACIALIZADOS EN LA(S) HABANA(S) DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ Y AHMEL ECHEVARRÍA

RACIALIZED SUBJECTS IN HAVANA(S) OF PEDRO JUAN GUTIÉRREZ AND  
AHMEL ECHEVARRÍA

SUJEITOS RACIALIZADOS NAS HAVANA(S) DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ AND  
AHMEL ECHEVARRÍA

Julieta Karol Kabalin Campos<sup>1</sup>

Katia Viera Hernández<sup>2</sup>

**RESUMEN:** En este trabajo, proponemos como ejercicio crítico la lectura relacional de *El Rey de La Habana* (1990), de Pedro Juan Gutiérrez y *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dos textos que, con veinte años de distancia escritural, convocan, en principio, un mismo territorio urbano, pero que se distancian en el modo en el que sus personajes lo viven y habitan. Partimos de algunas reflexiones en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad que surgen de la lectura de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000). Este movimiento nos lleva a considerar la variable racial como un elemento central para pensar la inscripción de los cuerpos en las ciudades que fueron configuradas bajo la lógica moderno-colonial (Mignolo, 2000). Desde allí, nos abocamos al trabajo con las novelas, entendidas como integrantes de la dinámica habanera y, por lo tanto, capaces de ofrecer indicios de las disputas que giran en torno a la ciudad y los sujetos (cuerpos racializados también por el discurso ficcional) que la ocupan.

**PALABRAS CLAVE:** Raza; Ciudad; Narrativa Cubana Contemporánea; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Letras na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista CONICET – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1616-8815>. E-mail: [julietakabalin@gmail.com](mailto:julietakabalin@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista CONICET – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7476-3586>. E-mail: [katiaviera4@gmail.com](mailto:katiaviera4@gmail.com).

**ABSTRACT:** In this article, we propose as a critical exercise the relational reading about *El Rey de La Habana* (1990), of Pedro Juan Gutiérrez and *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), by Ahmel Echevarría -two texts that, with twenty years of distance, convene, in principle, the same urban territory, but they distance themselves in the way in which their characters live and inhabit it. We start from some reflections on the relations between city-text and body-city that emerge from the reading of the theoretical proposals by Margulis (2009) and De Certeau (2000). This movement leads us to consider the racial variable as a central element to think about the inscription of the bodies in the cities that were configured under the modern-colonial logic (Mignolo, 2000). From there, we focus on working with these novels, understood as a part of Havana's dynamics and, therefore, able to offer clues of the disputes that revolve around the city and subjects (bodies also racialized by fiction) that occupy it.

**Keywords:** Race; City; Contemporary Cuban Narrative; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

**RESUMO:** Neste trabalho, propomos como exercício crítico a leitura relacional de *El Rey de La Habana* (1990), de Pedro Juan Gutiérrez e *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dois textos que, com vinte anos de distância escritural- convocam, a princípio, o mesmo território urbano, mas se distanciam da maneira como suas personagens o vivenciam e o habitam. Partimos de algumas reflexões sobre as relações entre cidade-texto e corpo-cidade que emergem da leitura das propostas teóricas de Margulis (2009) e De Certeau (2000). Esse movimento nos leva a considerar a variável racial como um elemento central para pensar a inscrição dos corpos nas cidades configuradas sob a lógica colonial moderna (Mignolo, 2000). A partir daí nos concentramos em trabalhar com os romances, entendidos como partícipes da dinâmica de Havana e, portanto, capazes de oferecer sinais das disputas que giram em torno da cidade e dos sujeitos (corpos também racializados pelo discurso ficcional) que a ocupam.

**Palavras-chave:** Raça; Cidade; Narrativa Cubana Contemporânea; Pedro Juan Gutiérrez; Ahmel Echevarría

La literatura de Pedro Juan Gutiérrez ha sido leída por parte de la crítica como una escritura alternativa -e incluso contestataria- ante ciertos discursos imperantes sobre la nación -Cuba- y la ciudad -La Habana- (BIRKENMAIER, 2001, 2004; WHITFIELD, 2002 y 2010; CASAMAYOR, 2002; LUDMER, 2004; BASILE, 2010a y 2010b; FUDACZ, 2010; CAMEJO, 2017). La distinción otorgada a su obra suele estar asociada al reconocimiento de una incorrección política que le permitiría mostrar aspectos de la vida y del espacio habanero que no han sido mostrados hasta entonces. La focalización sobre personajes y contextos marginalizados a partir de un lenguaje directo y, muchas veces, soez han promovido una concepción de cierta literatura que tiene la pretendida capacidad de espejar la realidad social. Los personajes de Pedro Juan suelen

estar atravesados por marcas raciales y de clase como distintivos del mundo explorado por su obra. Sin embargo, queda para el lector la tarea de descubrir que se trata de sujetos mayoritariamente negros, mulatos y mestizos que fácilmente encajan en el estereotipo que los acorrala en existencias hipersexualizadas, marginales, animalizadas e irracionales.

En los años 2015 y 2017, el joven escritor cubano Ahmel Echevarría se sumó a la fortuna crítica de la obra de Pedro Juan al firmar dos breves notas. En ellas, reconoce y pone en valor algunas de las características de la producción de Gutiérrez, al tiempo que proporciona algunas pistas sobre sus propias búsquedas y preocupaciones estético-políticas. Entre ellas, subraya ese espacio liminar entre literatura y vida configurada por el autor matancero como “una estrategia casi perfecta” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 1), una “zona diabólica” (ECHEVARRÍA, 2015, p. 1), que le permite colocarse como mediador incuestionable de la vida marginal que relata: “Esquirlas de Juan o carne de Pedro, un tipo que se pregunta si todas las vidas son tan vertiginosas y caóticas comparadas con la suya, es decir, la del Pedro Juan del Ciclo de Centro Habana, o aquellas cuyo contexto es el extrarradio de la ciudad: Guanabo y El Calvario, entre otros” (ECHEVARRÍA, 2015, p. 1).

En un repaso por algunas de las obras de Pedro Juan, desde su afamado ciclo centrohabanero hasta otras más recientes (tales como *El nido de la serpiente*, *El hijo del heladero*, *Fabián y el caos*, *Viejo loco*), Ahmel destaca la insistente exploración/exposición del cuerpo (en su versión más descuidada y escatológica) como recurso literario privilegiado. Para Ahmel, es a partir de estas incursiones que la obra de Pedro Juan puede leerse como “un viaje desde la madurez a la juventud, a saltos, a lo largo de una ficción dispuesta a incrustar en la literatura escenas y personajes omitidos por el discurso oficial” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 1). Sin embargo, su lectura desliza, casi como una crítica, una falta:

*El nido...no es la novela que salvarías de un naufragio, pero la podrías llevar contigo si tienes por delante una larga espera. No es una novela donde el lector necesite emplearse a fondo por lo arduo del mundo existencial del personaje, por las ideas puestas sobre el papel, pero en sus ratos de mayor sosiego el sátiro que miente, da cabilla, fuma marihuana, se emborracha, pelea contra ladillas y se bate a piñazos en la calle, es capaz de sentarse frente a sí mismo a dibujar, escuchar música clásica o escribir un poema. Y cuando toma distancia de su afición por la carroña puede inocular en amigos o adversarios frases con el efecto similar al del Troyano en una PC (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1).*

Para Ahmel, las novelas de Pedro Juan son de pasatiempo, esas que se llevan para leer en las salas de espera o en los tiempos vagos de una escala de avión. No porque carezcan de contenido político o crítica social, sino porque sus personajes son, justamente, de “pura carne”. El plano de las “ideas” se manifiesta, en todo caso, como un efecto colateral de un tipo de narrativa que tiene al cuerpo como su centro. Estas consideraciones resultan iluminadoras cuando son puestas a dialogar con la propia producción de Ahmel, ya no como crítico, sino como escritor. Su obra impacta en el panorama literario reciente con una escritura que desvirtúa el realismo de los espacios, elemento tan socorrido en la mayor parte de la literatura cubana anterior, en la que ubicamos a Pedro Juan. De modo general, sus textos parten de lo fragmentario y combinan elementos del absurdo y lo fantástico, con otros, propios de la autoficción (sus tres primeros libros están narrados por un joven negro llamado Ahmel), con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea un espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional. Como veremos, sus textos interrogan nociones tan universales como la soledad, la memoria, la distancia, el amor y, sus personajes (en muchas ocasiones, sujetos racializados) suelen ser complejos, solitarios y estar repletos de preguntas existenciales que los lanzan a un universo de profunda reflexión.

En este trabajo, proponemos como ejercicio crítico la lectura relacional de *El Rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez y *Caballo con arzones (pústulas)* (2017), de Ahmel Echevarría - dos textos que, con veinte años de distancia escritural, convocan, en principio, un mismo territorio urbano, pero que se diferencian en el modo en el que sus personajes lo viven y habitan. Partiremos de algunas reflexiones en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad que surgen de la lectura de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000). Este movimiento nos llevará a considerar la variable racial como un elemento central para pensar la inscripción de los cuerpos en las ciudades que fueron configuradas bajo la lógica moderno-colonial (MIGNOLO, 2000).

## 1 LA CIUDAD, UN TEXTO

En “La ciudad y sus signos”, Mario Margulis (2009) propone, desde una perspectiva sociológica, “leer la ciudad como si fuera un texto” (Margulis, 2009, p. 87), una especie de escritura colectiva donde quedan registradas las marcas de los procesos culturales y sociales que han dado lugar a su formación. El paralelismo propuesto por el autor resulta de definir ambas materialidades como fenómenos culturales “significantes” y “descifrables”, donde se libran y pueden ser leídas las luchas por los sentidos legítimos de una sociedad. En esta dirección, el autor defiende que “[l]a ciudad no sólo funciona, también comunica, y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social” (MARGULIS, 2008, p. 87-88).

A partir de un punto de vista diferente, De Certeau (2000) también propone pensar texto y espacio como fenómenos vinculables. Sin embargo, su estrategia no consiste en compararlos en sus cualidades significantes, sino en

reconocer un vínculo que las torna interdependientes. Es que, para De Certeau, “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (DE CERTEAU, 2000, p. 127). A diferencia del mapa, que tendería a borrar sus itinerarios en su pretensión totalizante, el texto expone las operaciones de la experiencia espacial, configurando modos de vincularse con él: creándolo, fundándolo, deslindando sus límites, afirmando modos de atravesarlo o inventando nuevos modos de recorrerlo.

Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan (DE CERTEAU, 2000, p. 128).

Esta dimensión práctica del discurso y del lenguaje es la que le permite a De Certeau concebir relatos y narraciones como acciones que afectan y transforman el espacio, e incluso lo crean. En diálogo con este planteo, proponemos considerar al discurso ficcional como integrante de la dinámica urbana descrita por Margulis en tanto práctica, proceso y producto participante de la configuración social de la ciudad. Como veremos, las novelas de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría no sólo son capaces de proponer itinerarios y formas particulares de habitar La Habana, reproduciendo o cuestionando imaginarios previos, imaginando y creando nuevas maneras de ser y estar en común. También constituyen un territorio -un “espacio practicado”, en los términos de De Certeau- de flujos e intercambios materiales y simbólicos permanentes; un espacio de y en disputa y, por lo tanto, de constantes tomas de posición y fuerzas en tensión; un lugar donde los cuerpos (que habitan y transitan la ciudad, pero que también la leen y la escriben) dejan inevitablemente sus huellas y señales. Por lo tanto, el ejercicio propuesto en

este trabajo busca reconocer en las novelas analizadas dos modos de narrar la ciudad habanera, de interpretarla, de configurarla.

La ciudad como materia semiótica debe ser pensada como una configuración fundamentalmente dinámica, diversa y sujeta a modulaciones permanentes sobre los sentidos que la definen. El espacio urbano y sus variados componentes son objeto de constantes conflictos e interpretaciones que lo tornan un “texto infinito, un texto compuesto no sólo por la configuración de edificios, vehículos y objetos, también por sus habitantes en movimiento, sus prácticas e itinerarios, sus acciones y la regulación de éstas por códigos que no son visibles y evidentes” (MARGULIS, 2008, p. 96). Entendida en estos términos, la ciudad se torna múltiple, tanto en sus modos de habitarla y significarla, como en los modos de leerla y descifrarla. Por ello, el entramado urbano -no sólo su diseño y arquitectura, sino los modos en que estos espacios son/pueden ser recorridos y habitados- comunica las desigualdades y jerarquizaciones inherentes a su organización social. Las distinciones sociales pueden ser leídas en diversas señales y signos que la ciudad proporciona: disposiciones y valoraciones (positiva y negativa) de sus barrios, restricciones y permisos (explícitos e implícitos) de circulación, características de los espacios y de los sujetos que los transitan y ocupan, etc. En otras palabras,

La diferenciación social es portada en los cuerpos y las vestimentas, las costumbres y los hábitos de consumo. Son signos que revelan la pertenencia de clase, de nacionalidad y de cultura de los habitantes de la ciudad; estos signos los identifican: son registrados y decodificados en su tránsito por la ciudad. De ahí que haya señales de bienvenida o de disuasión que son particularmente inteligibles para sus destinatarios, y ello regula sus itinerarios y sus consumos del espacio urbano. En todo esto incide la ‘racialización de las relaciones de clase’, que habla de antiguos procesos de discriminación y exclusión. (...) Características de los cuerpos y de la cultura están asociadas con la distribución espacial de los habitantes en el territorio urbano. Las fronteras de la ciudad, algunas obvias, otras invisibles, son también muchas veces fronteras de clase y de características corporales” (MARGULIS, 2008, p. 97-98).

En este punto, la relación cuerpo-ciudad (pero también la relación cuerpo-relato) se torna primordial en tanto que las normas que rigen los tránsitos y el uso del espacio están mediadas por las maneras en que los sujetos y sus corporalidades son concebidos en esos contextos. Los procesos de racialización, consignados por Margulis en su texto, refieren a uno de los principales mecanismos de distinción social operantes en las sociedades latinoamericanas y caribeñas. Se trata de una dinámica de desigualdad (discriminación, descalificación, estigmatización y exclusión) que tiene origen y fundamento en distinciones raciales configuradas en lo que Mignolo - retomando reflexiones de Quijano y Wallerstein (1992)-, denominó "mundo moderno/colonial". Este concepto, que parte de la categoría de sistema-mundo propuesto por Wallerstein, busca enfatizar dos aspectos constitutivos de esta particular configuración geopolítica de alcance global. Por un lado, la necesidad de considerar la colonialidad de poder (QUIJANO, 1998) como estrategia inherente a la modernidad. Por otro, reconocer la diferencia colonial (MIGNOLO, 2000) como resultado del mecanismo de periferización y subalternización de la parte no occidental del mundo (sus regiones, saberes, modos de ser y estar) que derivan de la lógica colonial. A pesar de su reconocido estatuto ficcional y su nulo correlato natural o biológico, la raza funciona en la práctica como una forma de categorización real que atraviesa y sostiene el ordenamiento de las ciudades, sus espacios y los sujetos que las habitan.

Para De Certeau, el relato es una forma de delincuencia, una alternativa al orden disciplinario, que "comienza con la inscripción del cuerpo en el texto del orden" (DE CERTEAU, 2000, p. 142). Por ello, trabajar con discursos literarios implicará pensar en las focalizaciones enunciativas particulares que éstos proponen - o en otras palabras, en los "signo[s] del cuerpo en el discurso" (DE CERTEAU, 2000, p. 129). Cabría preguntar, entonces, qué movimientos proponen los textos de Ahmel y de Pedro Juan en relación con la raza, este "criterio básico de clasificación social universal de la población del mundo"

(QUIJANO, 1999, p. 141), que ha funcionado como parámetro rector en la distribución y organización social y espacial desde finales del siglo XV en adelante, y los específicos procesos de racialización presentes en el espacio habanero.

En los textos analizados, La Habana es el espacio en donde se desarrollan dos historias que poco tienen en común, pero que habilitan ciertos (des)encuentros desde los cuales nos permitiremos extender el diálogo iniciado por Ahmel con su predecesor. Por un lado, tenemos la narración de la trayectoria de vida de un mulato marginal que sobrevive en un espacio urbano que se torna cada vez más hostil. Por el otro, la trayectoria filosófica/metafísica de un narrador que asume como lugar de enunciación la voz dual de un hombre-negro que se quiere mujer-blanca, o viceversa. Estos personajes viven, ocupan y experimentan la ciudad, cada uno a su modo, dejando, en sus recorridos, las marcas de un tránsito vital que los configura y, a su vez, ellos, a su entorno. Teniendo en cuenta estas aproximaciones iniciales, nos preguntamos por las relaciones entre cuerpos racializados y espacios ciudadanos que estas narrativas proponen, buscando reconocer los puntos de contacto y las distancias que dan lugar a la configuración de racialidades-habanidades específicas.

## **2 CUERPOS RACIALIZADOS DE LA(S) HABANA(S): ESCRITURAS DE PEDRO JUAN Y AHMEL**

*El Rey de La Habana* pertenece al grupo de novelas que componen el Ciclo Centro Habana, referencia directa al municipio homónimo de la capital cubana. Además de ella, son cuatro las obras que conforman esta serie: *Trilogía sucia de La Habana*, *Animal Tropical*, *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro*. Los barrios trazados en estas narrativas configuran un espacio común signado por la decadencia y la marginalidad: ruinas arquitectónicas, hacinamiento, suciedad, calor, cierto halo delincucional y opresivo componen

una trama espacial compacta que define y circunscribe la vida de los personajes que la habitan. Estos sujetos, a su vez, componen el escenario en coincidencia con estas características. Los tránsitos, rutinas y acciones llevadas a cabo en los espacios descritos suelen estar vinculados con la satisfacción de necesidades primarias o de vicios que mitigan las consecuencias de un contexto de extrema precariedad. Como hemos adelantado, llama la atención la insistente marcación racial que acompaña la caracterización de sus personajes junto a generalizaciones que tienden a fijar los estereotipos y los prejuicios raciales. Basta recorrer algunas páginas de los libros del Ciclo para encontrarnos con negros y mulatos -ya sean bailarines, atletas o delincuentes- fibrosos, fuertes, pingudos y sumamente sexualizados; así como negras sabrosas -muchas de ellas putas o jinetas-, sucias y apestosas. Junto a estas descripciones no son inusuales las afirmaciones como “los negros son así” (En Trilogía... p.10; p.31) o los negros “siempre tienen...” (En Trilogía... p. 22). También son comunes las dicotomizaciones estereotipantes entre blancos acartonados y negros intensos que convocan la idea de que hay una raza más pensante y racional y otra más corpórea e irracional, explorada, por ejemplo, en la oposición entre las amantes Agneta (sueca) y Gloria (cubana mulata) de *Animal Tropical*. En este sentido, coincidimos con Casamayor-Cisneros cuando apunta que

Pedro Juan Gutiérrez escribe sobre sus personajes negros conquistado por una visión perfectamente estereotipada y no puede proyectar sobre sus vidas más que una mirada hastiada y fatalista. Todo ello no impide, sin embargo, reconocer que el mundo hostil que describe Gutiérrez es muy real. Su mirada desolada y cruel permite denunciar las miserables condiciones de vida de los negros marginales en los convulsos noventa (CASAMAYOR-CISNEROS, 2003, p. 27).

No resulta un dato menor que la denominación que habilita este conjunto proponga como eje de lectura la variable territorial. Por el contrario, creemos que es esta elección la que le permitirá a Pedro Juan Gutiérrez

construir una figura de autor distinguida en el campo editorial. Como contrapartida de su insistente presentación como autor-testigo de la vida centrohabanera, sus libros fueron vendidos como relatos alternativos al discurso utópico de la Revolución, en tanto habrían estado dispuestos a mostrar una realidad negada, el lado oscuro de la sociedad, aquello que no se quiere ver. Esta posición estético-política es reafirmada por el autor cada vez que tiene oportunidad:

Yo creo que esa tiene que ser la función del escritor: escribir lo que la mayoría de la sociedad no quiere ver. O quiere ocultar. (Gutiérrez, 2015, p. 1)

En la literatura trato de buscar el lado oscuro de la gente, lo que tratamos de ocultar: esas son las zonas más interesantes del ser humano. (Gutiérrez, 2020, p. 1)

La escritura es indagar en mis alrededores y tratar de escribir sobre todo lo que la gente no se atreve (...)Lo que yo hago es una indagación en el ser humano. (GUTIÉRREZ, 2004, p. 54).

Desde esta lógica, Pedro Juan se esfuerza por exponer lo sucio y lo despreciable de la urbe. No recurre a la imagen de la ciudad como *locus amoenus*, sino que la dimensiona como una galería en la que tiene lugar el goce, la perversidad, el desvío, la debilidad, lo apático, lo disfuncional. Certeramente, el crítico y bloguero cubano Gilberto Padilla ha reconocido que, frente al gran relato monumental y edificante de la cubanidad de muchos textos literarios, se ha colocado también un discurso perturbador y liminal, quizás hasta alternativo, que ha entendido la ciudad como espacio bastardo, como resto, como ruina (PADILLA, 2013).

*El Rey de La Habana*, como las otras narrativas que integran el Ciclo, sostiene esta idea a partir de un relato que explora y refuerza un imaginario que viene a contradecir premisas fundamentales del discurso revolucionario. La pobreza y la marginalidad que componen este retrato de los suburbios

habaneros se hacen cuerpo en sujetos que responden a los más estereotipados rasgos raciales que la tradición moderno-occidental ha erigido como pilares del orden global imperante. Por ello, son, en su mayoría, cuerpos negros y mulatos quienes asumen un lugar protagónico en estos escenarios desvirtuados y precarios, siendo agentes y pacientes de situaciones que los colocan al límite entre lo humano y lo animal. Recuperando palabras de Mbembe (2016), podríamos decir que Gutiérrez contribuye a la reproducción de las fantasías con las que fueron revestidas las personas de origen africano y sus descendientes incluso antes de tornarse piezas fundamentales del engranaje capitalista moderno. Esto es, un

ser humano vivaz y de formas bizarras, rostizado por la radiación del fuego celeste, el negro es dueño de una excesiva petulancia; tomado en adopción por el imperio de la alegría, pero abandonado por la inteligencia, es ante todo, un cuerpo gigantesco y fantástico: un miembro, órganos, un color, piel y carne, una suma inaudita de sensaciones (MBEMBE, 2016, p. 84).

*El Rey de la Habana* es la única novela del Ciclo que no tiene como protagonista al alter ego del autor. En este caso, no será el personaje Pedro Juan contando sus andanzas y aventuras de sexo, droga y alcohol por las calles de Centro Habana; sino la narración, en tercera persona, sobre la corta y trágica historia de vida de un adolescente que busca sobrevivir durante el Periodo Especial cubano. Luego de conocer el fatal episodio que terminó en la muerte de los integrantes de su familia (su madre, su abuela y su hermano), los lectores seguiremos los pasos de este joven mulato que, a partir de allí, deberá enfrentar en soledad la dura realidad que lo condena una y otra vez a la marginalidad. Si la primera condena fue haber nacido en un medio sin posibilidades y signado por la precariedad y la miseria (la vivienda derruida que habitaba con su familia, el hambre cotidiana, la falta de servicios básicos, la suciedad, así como las violencias, abusos y abandonos sufridos desde niño son algunos de los ejemplos

de este entorno), la segunda será enfrentarse a un sistema que lo juzgará y lo irá excluyendo hasta expulsarlo al basural que será su tumba. A lo largo de este recorrido vital, el personaje irá desandando los espacios de una Habana periférica que escapa a las idealizadas imágenes de la ciudad intelectual o de las paradisíacas playas destinadas al turismo. Allí se producirán encuentros entre Reynaldo y otros personajes, tan desplazados del sistema como él, con los cuales aprenderá, día a día, formas más o menos exitosas de sobrevivir: mendigos, prostitutas, travestis, vendedores callejeros, timadores, vagabundos, borrachos, hambrientos y viciados conforman esta comunidad de los márgenes.

Las primeras escenas de la novela se desarrollan en un edificio ubicado en la calle San Lázaro, una de las principales avenidas de aquella Centro Habana lúgubre y hacinada a la que nos referíamos con anterioridad. Apenas en las tres primeras páginas de este texto se traslucen dos espacios que serán sistematizados a lo largo de toda la obra: la azotea y la calle. La azotea es el lugar del descenso de los personajes hacia la calle, una especie de bajada en forma de muerte física, que advertimos en la caída de la madre y de la abuela de Reynaldo, en el cuerpo de su hermano sobre el asfalto, o de muerte simbólica que advertimos en Rey, cuando sale a la calle para experimentar un camino azaroso y desgraciado a lo largo de su vida:

Gritando como un loco corre hacia la baranda de la azotea y se lanza a la calle. Su cráneo se revienta contra el asfalto cuatro pisos abajo. Murió igual que su madre, con una expresión desfogada de crispación y terror.

La abuelita vio todo sin moverse de su sitio, sentada sobre un cajón de madera podrida. Sin hacer un gesto cerró los ojos. No podía vivir más. Ya era demasiado. Y el corazón se le detuvo. Cayó hacia atrás y quedó recostada contra la pared.

Rey no había salido de su escondite detrás del gallinero. Todo fue rapidísimo y aún tenía la pinga tiesa como un palo, la guardó como pudo. Se quedó sin habla. Fue hasta la baranda de la azotea y miró. Allí estaba su hermano, estrellado en medio de la calle, rodeado de gente y de policías, el tráfico detenido a un lado y otro de San Lázaro. (GUTIÉRREZ, 2018, p. 13).

La calle -representada en el trazado de la propia San Lázaro, en los emplazamientos de la calle Malecón, las inmediaciones del Mercado de Cuatro Caminos, el Parque de la Fraternidad, etc- se constituye en el espacio propicio para el (des) encuentro con lo otro (la ciudad) y con los otros (los cuerpos), un espacio en el que los lectores tendremos la posibilidad de reconocer las relaciones entre otros personajes tan marginados como el propio Reynaldo, otros perdedores, otros expulsados de la ciudad letrada. En este sentido, pueden servir como referencias dos momentos de la obra: por un lado, el primer encuentro entre Reynaldo y Magda (su compañera/cuidadora/rival y vendedora de cucuruchos de maní) en la escalinata de la capilla de La Milagrosa. Allí, en medio del cortejo amoroso, ambos personajes se reconocen en una miseria compartida: rostros que evidencian hambre, cuerpos sucios y vestidos con “ropa vieja, desteñida, asquerosa” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 49). De allí surgirá el acto desinteresado de Magda de regalarle a Rey uno de sus cucuruchos. Un acto de compasión y acogida que tiene lugar en ese espacio público. Por el otro, la escena en la que Reynaldo, una vez que vuelve de Varadero (ciudad litoral icónica, destinada al turismo) luego de una jornada inusual de vistas hermosas y tranquilidad, se reencuentra con su ciudad. El contraste entre aquella y La Habana, toda sucia y arruinada, con la gente desaliñada, pícara y ruidosa, las mulatas jineteras venidas de Oriente, “dispuestas a todo por tres o cuatro pesos” le harán reconocer su pertenencia. Arribar en el Mercado de Cuatro Caminos implica volver a “su ambiente” o, como dice el propio Reynaldo, a lo suyo: “Aquí está el sabor, esto es lo mío” (GUTIÉRREZ, 2018, 150). Ambas instancias nos permiten dimensionar que el sentido de la vida del personaje principal es su propio “deambular, caminar, estar aquí, allá, donde pueda comer, donde pueda ganarse unos pesos, donde pueda templar” (LÓPEZ SACHA, 2008, p. 144). La calle se convierte en el soporte del recorrido alucinante que realiza Reynaldo, al tiempo que el propio recorrido muestra un “submundo tentacular

concentrado en un barrio y extendido por toda la ciudad, que lo mismo existe en los sitios turísticos, en el puerto, en los solares, en el malecón, en las fábricas, en el cementerio, en los lugares más insospechados.” (LÓPEZ SACHA, 2008, p. 144).

La mirada a la ciudad desde arriba es solo un instantáneo enfoque de las primeras páginas del libro, que rápidamente perdemos de vista porque interesa localizar, centralizar su visión en la ciudad misma (CAMEJO, 2017). En esta novela importa, así, un emplazamiento de la ciudad desde su microlocalización en un movimiento que va desde la calle, el barrio, al personaje mismo.

Llegó a la inmensa estatua blanca del Cristo de Casablanca(...)No había nadie en los alrededores. Desde allí divisaba muy bien toda la bahía. 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(...)Inconscientemente su mirada buscó un punto ligeramente más adentro en tierra. A cien metros del malecón. Allí estaba su azotea(...)Todos los recuerdos le llegaron juntos: su madre estúpida; pero era su madre. Su hermano que se arrebató y se lanzó a la calle sin pensar, su abuela que no resistió más, y él sin saber qué hacer de pie detrás del gallinero(...)Las lágrimas le salieron con fuerza y no pudo parar de llorar, como un niño. Allí se quedó horas, deprimido, sin fuerzas, pensando en su familia destruida de un golpe (GUTIÉRREZ, 2018, p. 33-34).

Junto a Reynaldo, ese personaje profundamente desdichado desde el que se desarrolla textualmente la novela, transitamos por una Centro Habana y otros espacios considerados igual de marginales (como los municipios de Guanabacoa y Regla), que nos hacen tomar nota de la desigualdad, las carencias morales y materiales, la brutalidad del ambiente urbano y ciudadano de los años 90 en Cuba. La inestabilidad económica, política, cultural y ética de estos “años duros” de Período Especial que vemos coherentemente tematizada en los caracteres de los personajes y en la propia concepción de la vida urbana, tiene un correlato con el uso de un lenguaje fuertemente racializado que sirve para marcar la desigualdad social del periodo. No resulta casual entonces que, en el

texto, tanto el narrador como los personajes recurran una y otra vez a categorías raciales como apelativos o como adjetivos calificativos que hacen evidente la predominante presencia de personajes negros y mulatos marginados en calles y recovecos de la periferia habanera.

Así, sin necesidad de avanzar demasiado en la historia, sabemos que los hermanos Reynaldo y Nelson se masturban a diario con su vecina, una "mulata delgada" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 10); que Rey, en su primera riña dentro del reformatorio, es identificado como "mulatico" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15) por su contrincante, "un negro dos años mayor que él" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15); que, en el marco institucional (representado en la voz del instructor), este tipo de apelaciones pueden ser cuestionadas -"Aquí nadie es negro ni blanco ni mulato. Todos son internos" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 15)-; y que, a pesar de esas disposiciones institucionales, los compañeros del correccional son presentados como el "blanquito ganso" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 16) y el "jabao" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 18). En consonancia con esta discursividad predominante, una de las primeras caracterizaciones de Reynaldo es realizada también a partir de una identificación racial: "Rey era un mulato delgado, de estatura normal, ni feo ni bonito" (GUTIÉRREZ, 2018, p. 20). La elección de esta categoría no parece azarosa cuando es cotejada con la extensa tradición literaria e intelectual que ha buscado reconocer en el mestizaje la representación pacificadora del ser nacional (pensemos, por ejemplo, en la "América mestiza" de Martí, el "espíritu mestizo" del "color cubano" guilleniano o incluso en el concepto de "transculturación" propuesto por Ortiz). Sin embargo, en la trama de la novela la revelación de una Cuba que no ha logrado despojarse totalmente de la herencia colonial racista que dio lugar a una determinada distribución de los cuerpos en la ciudad pone en crisis el pretendido efecto tranquilizador de dicha categoría. El desequilibrado uso de marcas raciales que enfatizan, en la novela, pieles oscuras, cabellos rizados y cuerpos hipersexualizados deja al descubierto

la estrecha relación que persiste entre los espacios derruidos y esos sujetos históricamente marginalizados de la ciudad.

Las fuerzas policiales, representantes del Estado y encargadas de mantener el orden establecido, ejercen un control simbólico y material sobre los cuerpos que transitan la ciudad. Por ello, Reynaldo se sabe siempre sospechado y su estatuto de “fuera de la ley” lo mantiene en alerta permanente. Las varias escenas de persecución o de controles de identificación que la obra presenta repiten, insistentemente, la división que reconoce al blanco como víctima y al negro como delincuente: “vio dos policías corriendo detrás de un negro flaco. Se perdieron por una callejuela; más atrás iba un hombre grueso, muy blanco, con aspecto de extranjero corriendo pesadamente” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 28)“. Por otro lado, los cuerpos negros también ocupan lugares precisos cuando no son objetos de persecución, control y/o reclusión. Ejercen principalmente trabajos de fuerza y, por ello, son constantemente evaluados y “medidos” por sus características y potencialidades físicas, como le sucede a Rey cuando mendigaba en la zona portuaria: “Uno de los negros estibadores se le acercó y le tocó los músculos del brazo: -Estás flaco, pero fuerte. Dale, que aquí están buscando estibadores. Deja el santico” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 32). Cargar peso como estibador, transportar a otros traccionando a sangre su bicitaxi o, cavar tumbas serán algunos de los trabajos que Rey logrará ocupar.

“Una negrita” (29). “una persona mayor, muy negra” (30), unos “negros estibadores” (32) una “mulatica jinetera” (43), un “negro fuerte” (47), “dos negritos” (49), un “negrón prieto y fuerte” (56) una “negra vieja” (89) una “negra puerca” (95), una “negrita prieta” (99), una “negrita deslechada” (100), unas “mulatas y negras sabrosas, alegres y sudadas” (126), unos “negros fuertes y sudados” (126), “Unas negras jodedoras y alegres” (192) y un “negrón grandísimo y fuerte” (195) son algunos de los muchos personajes que Rey se cruzará en sus andanzas por La Habana periférica de Pedro Juan. Estos negros y mulatos que transitan y hacen uso de los espacios cartografiados por la

narrativa son sujetos despojados, apáticos, la mayoría de las veces carentes de intelectualidad y con casi nulas posibilidades de agencia. Incluso, llama la atención la rabiosa actitud que Reynaldo asume en los pocos momentos donde su voluntad y decisión son requeridas:

Ah, odiaba tomar decisiones. Jamás pensaba en términos de coordinación, precisión, sistematicidad, perseverancia, esfuerzo. A lo lejos ladraban unos perros. Muchos perros ladrando al mismo tiempo, Su mente se fue plácidamente hacia allí. Los escuchó un buen rato. Entonces descubrió que además cantaban gallos, rugía algún camión y que, mucho más cerca, el viento movía la hierba y la hacía murmurar. Nada de eso le interesaba. ¿Qué era entonces? Nada, nada le interesaba. Todo le parecía inútil. Y de nuevo se durmió. Tranquilamente. (GUTIÉRREZ, 2018, p. 109)

La vida de Reynaldo y de sus pares parece resumirse a un simple estar en el mundo. Sus acciones son fruto de impulsos instintivos que buscan satisfacer necesidades o deseos inmediatos, siendo prácticamente incapaces de trascender lo puramente material. En este sentido, no resultan azarosas las numerosas comparaciones o relaciones entabladas con animales, tal como ocurre en la cita anterior, donde podemos advertir el efecto anestésico y tranquilizador que producen en Rey los perros que ladran y los gallos que cantan a lo lejos, en contraposición con la angustiante posibilidad de tomar una decisión. Las emociones que sirven como indicio de humanidad son reprimidas y cuando emergen lo hacen en forma de actos violentos, que una vez más lo aproximan a lo primitivo y lo salvaje.

El uso del estereotipo y la exacerbación de ciertos rasgos que se inscriben en una tradición particular de la historia cubana, caribeña y latinoamericana son los recursos que Pedro Juan elige para generar un determinado efecto de realidad. Como vimos, existe una idea, promovida por el propio Pedro Juan y avalada por algunos de sus lectores, de que su literatura conseguiría exponer una realidad oculta y poco conocida de la isla. La estrategia

discursiva consiste en mostrar estos escenarios distópicos como realidades objetivas recibidas desde un lugar testimonial privilegiado: "yo escribo de lo que veo por la ventana, de mi barrio, Centro Habana, brutal, visceral y lleno de negros pobres" (GUTIÉRREZ en Ayén, 2003, p. 1). De este modo, se propone una relación desdibujada entre ficción y realidad, que es posible por la mediación de ese cuerpo-escritor que dice ver y experimentar una ciudad otra y que asegura ser capaz de trasladarla al papel, poniéndola a disposición de los ojos lectores que tendrán que confiar en su palabra como condición de acceso a los develados suburbios habaneros donde viven y sobreviven negros y mulatos olvidados.

La estética realista de Pedro Juan (que en su momento intervino en lo real escribiendo sobre una ciudad desolada y unos cuerpos marginales) entra en fricción con la propuesta de Ahmel, quien presenta una textualidad más apegada a la introspección. *Caballo con arzones...* es un texto que busca escapar de las ataduras impuestas por géneros y categorizaciones, pues tanto en el plano formal como conceptual, la propuesta de Ahmel nos enfrenta a una suerte de experimento literario-filosófico donde los esquemas binarios tienden a colapsar. Narrativa-poesía, mujer-hombre, negro-blanco, realidad-ficción, cuerpo-mente son algunos de los binomios explorados y problematizados por la novela. Contradictoriamente, la trama es configurada a partir de un primer planteo dicotómico que emerge de la introspección de uno de los personajes de la novela, la Percanta, una mujer blanca que imagina el mundo de un hombre negro (que es a su vez el narrador de la historia). Desde las primeras páginas, somos interpelados por un ejercicio constante de trueques de puntos de vista. El movimiento propuesto por ese narrador que se quiere híbrido es un ejercicio discursivo que busca poner en cuestión, una y otra vez, al lenguaje que lo constituye:

Soy esa mujer que ha pensado una máscara.

La máscara es el rostro y el cuerpo de un hombre.  
La comodidad de llevar una máscara.  
La habilidad en el uso de la máscara.  
Soy la máscara.  
Entonces puedo decir: soy el hombre de los *dreadlocks* y las gafas.  
Y el libre fluir de su conciencia.  
Y su voz.  
Por lo tanto soy el verbo y el extrañamiento del lenguaje.  
(ECHEVARRÍA, 2017, p. 13).

En este juego poético-narrativo, la ciudad es configurada paulatinamente a partir de un relato fragmentado que apela a la memoria afectiva y sensorial de los personajes. Están presentes en la narrativa de Ahmel algunos espacios icónicos de la ciudad: Centro Habana, el Cementerio Colón, la Plaza de la Revolución, el Centro Histórico de la ciudad, el malecón (algunos de ellos ya recorridos por el Reynaldo de Pedro Juan) y otros, menos explorados artística y textualmente que el narrador ha llamado *extrarradio* y que aparecen encarnados aquí en los barrios de Altahabana y Guanabo. A diferencia de lo que acontecía en la ciudad de Pedro Juan, en la que el paisaje urbano estaba fuertemente ligado al conflicto de su personaje principal, La Habana de Ahmel contiene el mismo desafuero, sofoco y calor de la de Pedro Juan, pero esta vez velada y diluida en los conflictos e introspección de ese personaje que es a un tiempo la mujer blanca-el hombre negro. En este sentido, la novela de Ahmel construye un potente paisaje existencial que se enmarca en el devenir de la propia ciudad, sin dejar de lado la fuerte corporalidad de sus personajes ¿Podría leerse este texto como respuesta estética a la ausencia que el mismo Ahmel reconoce en la obra de Pedro Juan cuando señala: “No es una novela donde el lector necesite emplearse a fondo por lo arduo del mundo existencial del personaje, por las ideas puestas sobre el papel, pero en sus ratos de mayor sosiego el sátiro que miente, da cabilla, fuma marihuana, se emborracha, pelea contra ladillas y se bate a piñazos en la calle”? (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1) Una

posible respuesta puede ser encontrada en la propia voz del narrador que declara:

No quisiera permitirme una oración en la cual se deslizara una vista panorámica del país, la ciudad, el municipio o el barrio. Dejemos de lado la mugre, edificios en estática milagrosa, grietas ascendiendo como sierpes en las fachadas (...) Solo quiero que trates de sobrellevar el mismo bochorno padecido por mí al interior de la imagen creada por esa mujer que me observa. Soportar el calor, la humedad, el aire cargado del polvillo desprendido de los caserones en ruinas, del escape de los autos. El resto no importa. Al menos por el momento” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 10).

Los 52 breves capítulos que componen la novela de Ahmel pueden ser leídos como intentos fallidos de memoria. En cada uno de ellos, se trata de inventar recuerdos ajenos al asumir el lugar del otro y, por lo tanto, un ejercicio imposible. Las marcas de género y de raza que, en una primera instancia, afirman la relación de alteridad entre los personajes tienden a desdibujarse ante los planteos del libro: “¿Qué sucede con el dolor?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 31), “¿Qué es, en concreto, una ilusión?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 61), “¿Qué es en concreto la muerte?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 83), “Y de la soledad ¿Qué es, en concreto, la soledad ?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 102), “¿Qué sabes tú de la apergaminada piel...?” (Echevarría, 2017 b, p. 132), “¿Qué es, en concreto, el desamor?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 150), “¿Qué es para ti un hijo?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 159), “¿Cómo defines tú la obsesión?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 168). Aquí, se torna tal vez más evidente esa dimensión práctica del discurso y del lenguaje (DE CERTEAU) que permite concebir el relato como una acción que afecta y transforma la ciudad, e incluso la crea. El relato de Ahmel también se presenta como una forma de delincuencia (DE CERTEAU) y por tanto, una alternativa a un discurso de ciudad y cuerpo racial dominante. Si Pedro Juan optó por ese realismo sucio, relato descarnado de lo sucedido, como recurso para representar “lo real”; en Ahmel, en cambio, se cuestiona ese orden

para dar paso a una escritura, por momentos fantástica y absurda, con el fin de desviar, cuestionar e incidir *en* “lo real”, irrumpir en un orden, constituirse, a su modo, como una “movilidad contestataria e irrespetuosa” (DE CERTEAU).

La escatológica y corpórea versión de La Habana de Pedro Juan encuentra un contrapunto disonante con la ciudad abstracta y etérea configurada por Ahmel. Advertimos en estos modos de observación y diagnóstico de la ciudad, por un lado, la fundación de un espacio marginal y lúgubre, que coloca en el discurso literario nacional escenas y personajes a veces omitidos por un discurso de aliento más oficialista y que está en la mayor parte de los textos narrativos de Pedro Juan; mientras que, por otro lado, leemos en la ficción de Ahmel el trazado de una ciudad que, aunque partiendo de algunas nociones de destrucción y ruina que están presentes en la literatura del primero, intenta diluirse y formar parte de un espacio más filosófico y menos material y esencialista. Así como los cuerpos de *Caballo con arzones...*, la urbe se va despojando a lo largo del relato de sus marcas más tangibles.

¿Podemos hacer coincidir a estos personajes de Pedro Juan y Ahmel, aunque estén en temporalidades distintas: unos en los años 90, otros en los 2000? ¿Convergen estos personajes en algunos espacios, algo los hermana? Si Ahmel, aunque reclamaba racionalidad para los cuerpos racializados de Pedro Juan, no condena la escritura de éste -de hecho, no la describe, como muchas veces ha hecho la crítica, como obras fútiles; sino que, por el contrario, destaca un lugar de enunciación valioso: espacio limítrofe entre vida y literatura; capacidad “hurgadora” de la realidad que se quiere ocultar (estado de alerta, incomodidad, resistencia); escritura del cuerpo (“carne de Pedro”, “esquirlas de Juan”)- ¿hay algún sentido estético-político que podría enlazarlos?

Los cuerpos racializados que desandan por La(s) Habana(s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría, “los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar”, (LUDMER, 2004, p. 131) se superponen y

complementan: se juntan estéticamente, en una especie de relato transtemporal. Si por un lado el texto de Gutiérrez permite apreciar el trabajo con el estereotipo del negro y mulato cubanos, un cuerpo “riquísimo y loco” (GUTIÉRREZ, 2018, p. 58); por otro, el de Echevarría posibilita la lectura de un cuerpo racializado (no del todo desmarcado de aquellos estereotipos), pero ahora enriquecido por la racionalidad y por cierto halo filosófico. Ambos cuerpos, que aquí aparecen encarnados (y divididos) en Reynaldo y en ese personaje que se diluye en aquel hombre negro-mujer blanca de Ahmel, pueden coincidir en uno mismo, tal como parece sugerirnos solapada y fragmentariamente el narrador de *Caballo con arzones*. “La entrenadora *made in Russia* se ahorcáó sobre mí -un negro *man made materials*, piernas todavía recias, precario equilibrio” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 16). Un hombre negro que además de describir y vivir la intensidad sexual también es capaz de hacerse preguntas que exceden el orden práctico de la vida; un hombre negro en el que se conjugan deseo y razón: “¿qué pasa con el calor del cuerpo en el cuerpo que sueña y con el cuerpo soñado? ¿Has sentido el calor de tu cuerpo en ese sueño de tu cuerpo dormido?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 121).

Sin embargo, esta aparente coincidencia puede ser problematizada cuando se considera la posición que ocupan esos cuerpos en la distribución social de la ciudad. Mientras Reynaldo y su familia crían en su casa un cerdo para comer; lo cual da cuenta precisamente de los modos que estos personajes adquieren para sobrevivir; el personaje de Ahmel entabla un diálogo puramente existencial con un cerdo (ROBESPIERRE) que ya ha muerto. Frente al imaginario de la crianza de un cerdo en los 90 en Cuba, asociado con la escasez y con la manera de afrontar el hambre; el cerdo Robespierre, ya muerto, es un aliado del personaje principal no para satisfacer su hambre fáctica, su hambre histórica, sino para dialogar sobre la noción del mundo, sobre la pertinencia de la reflexión, sobre el futuro o sobre las palabras justas. Frente a un cerdo criado para morir, otro en lugar de interlocutor filosófico, dispuesto a dialogar desde

la muerte con el personaje principal. Algunas de sus intervenciones en el texto lo demuestran: “tu problema es sencillo y a la vez no: sabes lo que persigues, pero no has encontrado las palabras justas para enunciarlo, es decir, para formular la verdadera pregunta ¿Qué crees?” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 126) o “Cualquier esfuerzo con tus neuronas, el pensar, lo que se llama verdaderamente pensar, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada, debilita a un hombre” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 48).

Si bien de la lectura de ambos textos podemos hacer coincidir dos cuerpos en uno solo, estos no parecen habilitar tal coincidencia cuando los leemos en sus temporalidades. El personaje principal de Pedro Juan habita una historicidad muy marcada por la escasez, la desidia, el desamparo (propias del imaginario social de los años 90 cubanos); mientras que el de Ahmel condensa tiempos distintos. Este contiene elementos propios de aquel imaginario, combinado con otros que dan la idea de ser transtemporales porque se instalan, fundamentalmente, en la imaginación. “Allí donde el cuerpo se expande y diluye no hay meridiano político. (...) Allí, donde el cuerpo se aparea, goza, aniquila, come y defeca, solo hay espacio para una verdad travestida en simulación ” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 104). De ahí entonces que el personaje de Ahmel viva en su propio cuerpo distintas temporalidades e intente por todos los medios dialogar con (y escapar de) ellas a través de un discurso marcadamente existencial.

Por último, al analizar los cuerpos racializados presentes en la ciudad de Pedro Juan y en la de Ahmel, creemos que un gesto estético convoca a ambos narradores. En sus textos, existe una búsqueda (y un cuestionamiento) incesante por lo real y lo verosímil, solo que estas nociones son exploradas de modos distintos en *El Rey de La Habana* y en *Caballo con arzones...* “Esa cercanía con lo narrado, la habilidad para escribirlo de forma descarnada” (ECHEVARRÍA, 2017 a, p. 1) que lee Ahmel en Pedro Juan, encuentra un punto

de inflexión en el discurso narrativo del propio Echevarría, quien pareciera estar señalando o incluyendo lo real en forma de indicio o huella, no para *representar* la realidad, sino para intervenir *en* lo real (HORNE, 2011). Las historias mínimas y fragmentadas junto a esos pequeños monólogos existenciales (y pústulas) del personaje de Ahmel, situado sincrónicamente en un espacio determinado, son contrastadas con la historia de vida (de Reynaldo) que nos presenta Pedro Juan a lo largo de todo el texto, y que nos hace pensar en un punto de enunciación diacrónico de su personaje. Frente a la linealidad narrativa de Pedro Juan en la que leemos sin mayores dificultades el inicio y el fin de una vida humana, Ahmel coloca un relato de constantes idas y vueltas, en el que tienen lugar diálogos extraños no solo con la conciencia, sino con ese estado de umbral entre la realidad y la ficción y entre lo que puede (y es capaz de hacer) el lenguaje para señalar lo real. “¿qué soy en el entorno de Lo Real? “Lo Real”... ¿de dónde he sacado estas palabras? (...) el delirio de la ilusión y la multiplicidad en Lo Real” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 107-108). Y podríamos agregar a la luz de nuestro recorrido: ¿qué hay de real en la raza? ¿qué delirios e ilusiones ella encarna? ¿cómo escapar a sus imposiciones para crear otras ciudades?

### **3 NOTAS FINALES DE UNA DOBLE ILUSIÓN**

Algunas de las ideas en torno a las relaciones entre ciudad-texto y cuerpo-ciudad surgidas de las propuestas teóricas de Margulis (2009) y De Certeau (2000) (que consignamos al inicio de este texto), nos han permitido reflexionar sobre la potencialidad de estas dos novelas para ofrecer indicios de las disputas que giran en torno a la ciudad y los cuerpos que la ocupan. Nuestra propuesta de considerar al discurso ficcional como integrante de la dinámica urbana descrita por Margulis (2009) en tanto práctica, proceso y producto participante de la configuración social de la ciudad, nos ha permitido leer en

ambas novelas no solo algunos itinerarios y formas particulares de habitar, configurar y crear La Habana, sino también entender las dinámicas de los cuerpos que desandan por ella. Del ejercicio propuesto en este trabajo se desprende el reconocimiento de, al menos, dos modos de narrar, interpretar y configurar la ciudad habanera y los sujetos que la habitan, en ambos casos fuertemente racializados por el discurso ficcional.

Por un lado, en *El Rey de La Habana*, la exposición de la vida y la muerte de un joven mulato marginal que vive el día a día para sobrevivir, en un espacio urbano que se torna cada vez más hostil, es el recurso del que se sirve Pedro Juan para intervenir en (y hacer un “relato delincuente” de) la ciudad. Narrar la trayectoria de una vida se convierte en la justificación para exponer un perfil de ciudad y unos cuerpos que fueron desplazados del discurso oficial de los años 90 cubanos. Hoy, aun cuando reconocemos que al trabajar con los cuerpos racializados Pedro Juan acude estéticamente a la profundización de los estereotipos, su novela no deja de ser valiosa como “documento” y mapa alternativo del imaginario de una ciudad. Por su parte, en *Caballo con arzones...* la trayectoria filosófica/metafísica de un narrador que asume como lugar de enunciación la voz dual de un hombre-negro que se quiere mujer-blanca, o viceversa, nos recuerda la intención explícita de Ahmel de producir un relato delincuente sobre la ciudad y sus cuerpos racializados en oposición a la de ciertas estéticas de escritores precedentes a él, como es el caso de Pedro Juan. Aún cuando La Habana de los primeros años 2000 sigue siendo una ciudad tan hostil como la que pisó el Reynaldo de Pedro Juan en los años 90, en esta novela Ahmel logra no solo dibujar la corporalidad de sus personajes racializados como hace Pedro Juan, sino también, crear un mundo existencial y reflexivo, lleno de miedos, dudas, pasiones y memorias del que carecían los sujetos racializados de Pedro Juan.

La doble lectura que implicó por una parte, relacionar el par cuerpo racializado y ciudad, y por otra, detectar el ida y vuelta entre los modos

(realistas, fantásticos-oníricos) de narrar de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría nos hizo partícipes de una de las preguntas que asoma recurrentemente en *Caballos con arzones*: ¿“Qué somos en esta doble ilusión” (ECHEVARRÍA, 2017 b, p. 107) a la que nos lanzan los textos de estos dos narradores? ¿Cómo encontrar ficcionalmente al otro (cuerpo), a lo otro (la ciudad)? Lo anterior encuentra un contrapunto interesante en aquella idea de De Certeau que citamos al inicio de este texto en la que postulaba que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (DE CERTEAU, 2000, p. 127). En este sentido, ambas novelas realizan (y exponen textualmente) un relato de viaje por y desde los cuerpos racializados de una ciudad que (re)crean y (re)fundan.

## REFERENCIAS

- AYÉN, Xavi. Pedro Juan Gutiérrez culmina sus “historias sucias” de La Habana. Entrevista. *La Vanguardia*. Catalunya, 5 de mayo. 2003. Disponible: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista ES La%20Vanguardia.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_La%20Vanguardia.htm). Accedido en 15 /05/ 2020.
- BASILE, Teresa: Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez. *Katatay*, Año VI, n. 8, p. 115-119. La Plata, 2010a.
- BASILE, Teresa: La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez. *Katatay*, Año VI, n. 8, p. 84-85. La Plata, 2010b.
- BIRKENMAIER, Anke. Más allá del realismo sucio. El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez”, *Cuban Studies*, n. 32, p. 37-55. 2001.
- BIRKENMAIER, Anke. El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez, *Miradas*, n. 6, 2004. Disponible: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos ensayos Anke%20Birkenmaier.htm>. Accedido en 15 /05/ 2020.

CAMEJO, Ariel. Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela. La Habana: Facultad de Artes y Letras, 2017 (Tesis doctoral).

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. Negros de papel: Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana después de 1959. Manuscrito inédito, 2002. Disponible:

[https://www.academia.edu/15213059/Negros de papel Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana despu%C3%A9s de 1959](https://www.academia.edu/15213059/Negros_de_papel_Algunas_apariciones_del_negro_en_la_narrativa_cubana_despu%C3%A9s_de_1959). Accedido en 15 /05/ 2020.

DE CERTEAU, Michel. La invención de lo cotidiano. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

ECHEVARRÍA, Ahmel. En la zona diabólica, Árbol invertido. Revista cultural independiente, 2015. Disponible: <http://www.arbolinvertido.com/cultura/en-la-zona-diabolica>. Accedido en 15/07/2020.

ECHEVARRÍA, Ahmel: Carne de Pedro, Hypermedia Magazine, 2017a. Disponible: <https://www.hypermediamagazine.com/literatura/escritores/ahmel-echevarria-carne-de-pedro/>. Accedido en 15 /05/ 2020.

ECHEVARRÍA, Ahmel. Caballo con arzones. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2017b. FUDACZ, Jamie. Una comunidad de voyeurs: una nueva mirada a *Trilogía Sucia de La Habana*. *Katatay*, Año VI, no. 8, p. 107-114. La Plata, 2010.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. El Rey de La Habana. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2018.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Pedro Juan Gutiérrez: El ideal revolucionario no ha fracasado completamente, pero está en evolución. Entrevista con Constanza Hola Chamy, *BBC News*, 25 de octubre de 2015. Disponible:

[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151025\\_hay\\_festival\\_entrevista\\_cuba\\_pedro\\_juan\\_gutierrez](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151025_hay_festival_entrevista_cuba_pedro_juan_gutierrez). Accedido en 15 / 05/ 2020.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Trato de buscar el lado oscuro de la gente. Entrevista con Silvina Freira, *Página 12*, 26 de febrero de 2020. Disponible: <https://www.pagina12.com.ar/249490-pedro-juan-gutierrez-trato-de-buscar-el-lado-oscuro-de-la-ge>. Accedido en 10/10/2020.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Animal literario. Entrevista con Marilyn Bobes, *La Gaceta de Cuba*, n. 4. La Habana, 2004.

HORNE, Luz. Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

LÓPEZ SACHA, Francisco. Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez, *Temas*, n. 54, p. 144-150. La Habana, 2008.

LUDMER, Josefina. Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política. En: *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Coord. de Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, p. 357-371. Madrid: Editorial Colibrí. 2004.

MARGULIS, Mario. La ciudad y sus signos. En: *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*, p. 87-104. Buenos Aires: Biblos. 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior. Ediciones. 2016.

MIGNOLO, Walter. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En: *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander, p. 55-86. Buenos Aires: CLACSO. 2000.

PADILLA, Gilberto. El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica, *Temas*, n. 80, p. 114-120, La Habana. 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Ecuador Debate. Descentralización: entre lo global y lo local, n. 44, p. 227-238, Quito. 1998.

QUIJANO, Aníbal. ¡Qué tal raza! Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones, no. 48, p. 141-152. Quito. 1999.

QUIJANO y WALLERSTEIN. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. Revista internacional de Ciencias Sociales. Vol. XLIV, n. 4, Barcelona. 1992.

WHITFIELD, Esther. Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Habana. Revista de Estudios Hispánicos, n. 36, p. 329-351. 2002.

WHITFIELD, Esther. Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana. Katatay, Año VI, n. 8, p. 86-106. La Plata. 2010.

Recebido em 15/07/2020.

Aceito em 11/11/2020.