

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### EL DEVENIR-ANIMAL COMO CUESTIONAMIENTO DE LO HUMANO EN *EL REY DE LA HABANA*, DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, Y *PLOP*, DE RAFAEL PINEDO

The Becoming-Animal as Questioning of the Human in Pedro Juan Gutiérrez's *El Rey de la Habana* and Rafael Pinedo's *Plop*

---

PETRA BÁDER  
UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND (HUNGRÍA)

bader.petra@btk.elte.hu

Recibido: 2 de abril de 2021

Aceptado: 7 de julio de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-6389-8271>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.20729>

N. 18 (2021): 319-341. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** El objetivo del presente estudio es presentar cómo se cuestiona el concepto de lo humano en dos obras representativas de la literatura hispanoamericana contemporánea: *El Rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, y *Plop*, de Rafael Pinedo. Si bien el punto de partida de este artículo es literario, el acercamiento a las novelas será interdisciplinario, ya que la crítica literaria se combinará con el análisis cultural y estético. Se manejará un fondo teórico variado que comprende trabajos de Giorgio Agamben, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Gabriel Giorgi y Georges Bataille. Tras una introducción donde se presenta la diferenciación entre 'lo humano' y 'lo no-humano', se indagará las diferentes 'zonas de indeterminación' (Giorgi 2012, 2014) donde 'lo animal' se entremete en 'lo humano', entre ellas, lo escatológico, lo corporal y la sexualidad. Todo esto para demostrar cómo las dos obras en cuestión subvierten, con un gesto crítico, las fronteras de la cultura humana. Uno de los propósitos fundamentales de este artículo es estudiar el papel que desempeñan, por un lado, la deshumanización y animalización del cuerpo y subjetividad humanos y, por el otro, la obscenidad y la vulgaridad en tanto discursos contraculturales en el cuestionamiento de lo humano, que hasta se manifiesta en la corrupción del lenguaje (literario).

**PALABRAS CLAVE:** devenir-animal, Pedro Juan Gutiérrez; realismo sucio, Rafael Pinedo, literatura post-apocalíptica.

**ABSTRACT:** This paper intends to reveal different modes of how the concept of the human is questioned in two representative works of the contemporary Latin-American literature, in Pedro Juan Gutiérrez's *El Rey de la Habana*, and Rafael Pinedo's *Plop*. Although the baseline of this paper is literary, our approach to the novels will be interdisciplinary, considering that literary criticism will be combined with cultural analysis and aesthetics. We will handle a varied theoretical background including texts of Giorgio Agamben, Gilles Deleuze and Félix Guattari, Gabriel Giorgi, and Georges Bataille. After an introduction where we will present the distinction between 'human' and 'non-human', we will continue to investigate a series of 'zones of indeterminacy' (Giorgi 2012, 2014) where the 'animal' interferes with the 'human', among others, the eschatological (and the scatological), the corporal and the sexual. All that is to show how these two novels subvert, with a critical gesture, the boundaries of human culture. One of the most important intentions of this paper is to examine the function of, on the one hand, dehumanization and animalization of human body and subjectivity, and on the other, obscenity and vulgarity as countercultural discourses in the questioning of the human, that reveals itself even in the decay of the (literary) language.

**KEYWORDS:** becoming-animal, Pedro Juan Gutiérrez; dirty realism, Rafael Pinedo, post-apocalyptic literature.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En los últimos años, y tal vez no sea una exageración decir también décadas, hay un enorme interés por el estudio de la representación corporal en las artes y, en concreto, en la literatura. Se ha abierto por tanto un ámbito interdisciplinario en donde la crítica y teoría literarias —sobre todo en lo que se refiere a las teorías de la narratividad y la reflexión sobre el sujeto y el papel que desempeña en la narración— conjugan con los estudios estéticos, filosóficos, éticos, psicológicos, culturales, intermediales, antropológicos, etnológicos y hasta políticos. Se está realizando una “reestructuración del imaginario del cuerpo que está, sin duda, estrechamente ligada a las transformaciones sufridas por la noción de subjetividad” (Yelin, 2019: 98), cambio de paradigma que aparece en la literatura hispanoamericana donde el cuerpo se representará como ‘espacio intermedio’ (Yelin, 2019: 100) o ‘zona de indeterminación’ (Giorgi, 2014: 52); dicha transformación no solo concierne al cuerpo sino, como se ha dicho, también al sujeto, y así, al concepto de la subjetividad. Según la argumentación de Josefina Ludmer, en las ‘escrituras del presente’ (2004: 358) aparece un tipo de subjetividad “que ha atravesado una frontera” (2004: 359), que está afuera y, al mismo tiempo, adentro de sí mismo y de la sociedad, cuestionando de esta forma nociones tan arraigadas en el pensamiento occidental como las de ‘cultura’ o ‘lo humano’. Y parece que esta puesta en crisis de lo que denominamos ‘humano’, la dislocación de este concepto se produce tras la anulación de la distinción jerárquica entre ‘lo humano’ y ‘lo no-humano’ (lo tecnológico, lo anómalo, lo monstruoso, lo espectral, etc.). Hay ciertos géneros literarios, sobre todo las ficciones especulativas —la ciencia ficción, la ficción distópica y la (post-)apocalíptica—, que tematizan desde siempre el cuestionamiento de la supremacía de lo humano; pero esto asimismo es tangible, según argumenta Gabriel Giorgi (2012, 2014), en narrativas que problematizan el desdibujamiento de la oposición entre humano y animal, proyectando ‘lo humano’ como “principio de alteridad, de pura diferencia, de variación” (2012: 191).

El propósito de este trabajo es indagar dos cuestiones básicas relacionadas con este cambio de paradigma en la literatura hispanoamericana contemporánea, que despunta “una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana” y que así conlleva el cuestionamiento de la noción misma de ‘cultura’ (Giorgi, 2014: 12). Por una parte, se estudiarán estrategias textuales que indiquen la reinscripción del animal en la cultura (Giorgi, 2012: 191), en concreto, a través de la interiorización del animal, que originalmente implicaría el ‘afuera’ de la cultura (Giorgi, 2012: 184). El concepto del

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a una beca postdoctoral ofrecida por el Nuevo Programa de Excelencia Nacional ÚNKP-20-4 del Fondo Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Innovación y Tecnología de Hungría.

‘animal de adentro’, acuñado por el propio Giorgi, indica el lado no-humano del ser, la no-persona dentro de la persona (2014: 16), y de esta forma sobrelleva la disputa sobre la imposibilidad de separar ‘naturaleza’ y ‘cultura’ como referencias exclusivas, respectivamente, del animal y del hombre (31). Por otra parte, consideramos que una de las manifestaciones humanas donde se evidencia esta zona de indeterminación propuesta por el ‘animal de adentro’ es la actividad sexual o, más específicamente, el erotismo que, según considera Georges Bataille, de alguna forma mantiene la libertad animal e incita al hombre a transgredir ciertas prohibiciones y tabúes (1997: 53). La erótica humana, en tanto metáfora de la sexualidad animal, es un intento para imitar la sexualidad ‘natural’ de los animales (Paz, 2002: 24-25), por lo que argumentamos que es una de las formas más pertinentes para tematizar el devenir-animal (Deleuze y Guattari, 2002) del hombre que pulveriza las fronteras entre las principales oposiciones del pensamiento occidental moderno. Estas reflexiones nos llevarán al último apartado del texto dedicado a las conclusiones, donde analizaremos la obscenidad como manifestación concreta de la irrupción del ‘animal de adentro’ en tanto factor que repercute en el plano lingüístico, señalando la corrupción del lenguaje (literario).

Para reflexionar sobre estas cuestiones —esto es, la interiorización del animal y su puesta en escena en el erotismo, que cuestionan la jerarquía entre lo animal y lo humano para socavar la supremacía del segundo dentro de lo que denominamos ‘cultura’— proponemos un análisis interdisciplinario de dos novelas contemporáneas. A lo largo de las siguientes páginas analizaremos cómo se representa esa zona de indeterminación animal-humano en *El Rey de la Habana* (1999), del cubano Pedro Juan Gutiérrez, y *Plop* (2002), del argentino Rafael Pinedo, dos obras que consideramos representativas de la literatura hispanoamericana de los últimos tiempos, entre otras razones, porque ambas cuestionan conceptos como ‘civilización’ y ‘cultura’, si bien lo hacen desde ópticas bien diferentes. La novela de Gutiérrez se desarrolla en Centro Habana y narra las aventuras un tanto picarescas de Reynaldo, un joven mulato socialmente marginalizado y cuya vida se organiza alrededor de la sobrevivencia, que básicamente consiste en conseguir alimento y coitar. Hasta la fecha, el texto ha sido leído desde tres perspectivas principales: la estética del realismo sucio o del hiperrealismo (Birkenmaier, 2001; Basile, 2010; Matos Contreras, 2020), como modelo paradigmático de la representación de la masculinidad (Edwards, 2007; Koo, 2008), pero también como ejemplo de categorías recientemente impuestas por la crítica literaria, entre otras, ‘narrativa de la decadencia’ (Fornet, 2003) o ‘ficción desdiferenciadora’ (Ludmer, 2004)<sup>2</sup>. Mientras tanto, el acerca-

<sup>2</sup> Según la concepción de Josefina Ludmer, las ficciones desdiferenciadoras son aquellas que presentan una “sociedad naturalizada”, en las que hay otra temporalidad histórica, es decir, que son una “crónica de un presente puro, sin futuro”, y que niegan sistemáticamente fronteras: “mezcla[n] géneros, mezcla[n] cultura alta y popular, mezcla[n] lo fantástico y la realista y trata[n], precisamente, de *desdiferenciar la*

miento a la obra de Pinedo se realiza en general desde el punto de vista genérico, y se la lee como prototipo de la narración distópica o post-apocalíptica (Reati, 2013; Mercier, 2016; Lemo, 2020; Catalin, 2020). La novela nos presenta la vida de Plop, desde su nacimiento hasta la muerte, miembro de un grupo tribal que lucha para sobrevivir en un mundo ecológicamente destruido. En este estudio, nuestro propósito de ninguna forma es cuestionar la vigencia de las lecturas ya existentes, sino más bien concentrarlas bajo la óptica abarcadora de la tensión dialéctica que se formula entre lo humano y lo animal, señalando momentos tanto de la pérdida de lo humano, que se realiza a raíz de un proceso explícito de animalización, como de la posibilidad de una subsiguiente emancipación humana.

### GUESTIONAMIENTO DE LA CULTURA: EL DEVENIR-ANIMAL COMO ZONA DE INDETERMINACIÓN

En su célebre *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen el concepto del devenir, o involución, que implica “formar un bloque que circula según su propia línea ‘entre’ los términos empleados, y bajo las relaciones asignables” (2002: 245). Fundamentándonos en esta premisa, el devenir-animal sería una posición ‘entre’ el animal y lo humano, una irrupción del plano animal, perteneciente al ámbito natural, en la esfera dominada por lo humano, la cultura. La manifestación principal de esta irrupción no es la imitación del animal, sino “una ruptura con las instituciones centrales, establecidas o que tratan de establecerse” (Deleuze y Guattari, 2002: 252), siendo lo animal, más que anormal, un ‘anomal’: una anomalía, algo que contradice a la regla o, con otras palabras, un fenómeno de borde, una posición periférica (2002: 249-251). Es a partir de esta definición y caracterización de lo animal desde donde se cuestiona el funcionamiento de las instituciones sociales, y así, la vigencia de la noción de la Institución, con mayúsculas, en la obra de Gutiérrez y Pinedo.

En lo que se refiere a *El Rey de la Habana*, varios críticos han reflexionado sobre cómo el protagonista ataca el ideal del modelo institucionalizado del *hombre nuevo* cubano (heterosexual, blanco y socialmente útil); cabe citar a propósito un fragmento del análisis de Matthew Edwards, en el que se argumenta sobre la apropiación de una versión degradada de este mismo modelo, “una reproducción inversa, a medias y con distintos objetivos sociales, todos sus elementos subrayando la supervivencia actual de su propia persona” (2007: 12), que al mismo tiempo conlleva la transgresión de normas sociales relacionadas con el mundo del trabajo y la familia (Birkenmaier, 2001: 38). Tras la tragedia inicial de perder a dos figuras maternas (la madre y la abuela), Reynaldo vive como huérfano, pero esta condición a primera vista personal alcanzará dimensiones ontológico-realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es ‘realidad’” (2004: 360, énfasis en el original).

cas, dado que determinará su destino. De esta manera, argumentamos que la orfandad como característica principal del microcosmos personal es, desde las primeras páginas del texto, metáfora de una integración *a priori* imposible en la sociedad asignada como macrocosmos. A la hora de estar obligado a seguir un orden impuesto desde arriba, el protagonista de la novela se frustra: es así en el correccional de menores adonde le llevan tras haberle acusado —erróneamente— de matricidio, y donde le molestan desde el principio los “pisos pulidos”, los “uniformes limpios”, el orden y hasta la rutina diaria (Gutiérrez, 1999: 17).

Como *Plop* se ambienta en un mundo post-apocalíptico, encontramos, según argumenta Claire Mercier, la representación del “estado salvaje del hombre” (2016: 135). La involución<sup>3</sup>, concepto afín al de “devenir”, no implica en *Plop* un simple retroceso hacia las formas primitivas del agrupamiento tribal, sino también, como fuerza creadora, la introducción de reglas que reafirman la existencia de tabúes. En su análisis sobre la novela, Matías Lemo ofrece una lista extensa para enumerar lo que queda después del fin del mundo civilizado; conviene citar este fragmento en su extensión original:

Perduran los deseos primarios, la ambición, el comercio, la necesidad de agruparse, la especulación; sentimientos como la envidia, la vanidad, la soberbia, la insatisfacción, la venganza, el rencor; las dimensiones del fingimiento y de la mentira; también el amor como fuerza misteriosa e inevitable, la amistad, la risa, la seducción. Perduran, significativamente, las nociones de jerarquía y de centro, y los conceptos asociados, como movilidad y diferencia y prestigio sociales, como así también las metáforas de lo ‘alto’ y de lo ‘bajo’, la esfera del honor, la extranjería, el castigo, los líderes, los abusos. Perduran la idea de origen y la dimensión política de los nombres, la necesidad de una religión como evasión y la construcción de tabúes, entre muchas cosas más. Y perdura, sobre todo, la conciencia mitológica. (2020: 15)<sup>4</sup>.

El fragmento citado ilumina la perduración de elementos que serían considerados como representantes de lo humano en un mundo ya no-humano; tal como en *El Rey de la Habana*, aquí también se determina, desde el principio, el destino del protagonista que, en realidad, comparte la suerte de todos los individuos que pueblan ese mundo post-apocalíptico: la orfandad. En el grupo o tribu de *Plop* no existe el concepto de ‘familia’, los

3 Deleuze y Guattari definen el concepto de “involución” de la siguiente forma: “En ese caso, nosotros preferiríamos llamar ‘involución’ a esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos, a condición de que no se confunda sobre todo la involución con una regresión. El devenir es involutivo, la involución es creadora. Regresar es ir hacia el menos diferenciado. Pero involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea ‘entre’ los términos empleados, y bajo las relaciones asignables” (2002: 245)

4 En todas las referencias al texto de Lemo seguimos la paginación del fichero PDF, véase Bibliografía.

niños son abandonados a su suerte; si sobreviven, tras una ceremonia de iniciación se integrarán en el grupo, pero si son débiles, nadie los amparará y “se reciclarán” como alimento para cerdos. El mundo representado en la obra de Pinedo ilumina un cambio en el estatus del sujeto: no solo la individualidad sino también el individuo, el sujeto desaparecerán casi del todo, conllevando la orfandad espiritual de la especie humana.

Ambos héroes están luchando para sobrevivir en el mundo en parte o completamente deshumanizado que habitan, pero su resistir solo es realizable si se dejan llevar por su ‘animal de adentro’: muestran un deseo de evitar ser sujetos, y así, cuerpos domesticados, disciplinados, socializados. Consideramos que la orfandad atañe la identidad del sujeto, la disloca y genera una pérdida de centro, desampara al individuo y de esta forma facilita la irrupción de lo animal dentro de lo humano. Los protagonistas colocan sus necesidades básicas en el centro de sus acciones: estos personajes que han perdido su centro intentan sobrevivir en un mundo que también ha perdido el suyo. Las necesidades básicas del hombre, como sabemos, justamente coinciden con las del animal: “comer”, “coger”, “parir” (Giorgi, 2014: 172); y de estas actividades son las primeras dos a las que se dedican a diario los personajes masculinos de las dos novelas. Llama la atención, en ambos textos, el énfasis que recibe el cuerpo, por lo que argumentamos, siguiendo a Giorgi, que “el animal [...] funciona como contestación contra toda recuperación humanista o humanizadora” (2014: 43), y es por eso que implica “un *cuerpo* entre la historia, la pre-historia, lo natural y lo social” (2014: 63, énfasis nuestro).

Reynaldo se escapa de la correccional y empieza su vida pícara de desplazamiento constante, sin documentos oficiales que sirvan de identificarlo, para poder autoproclamarse como el Rey de La Habana, gesto que, aunque se refiere a su dominancia sexual (se impone rey por su miembro viril extraordinario), asimismo representa “la intrusión de un estado de naturaleza en la sociedad” (Ludmer, 2004: 369). Es un personaje que se encuentra en una zona de indeterminación entre lo humano y lo animal, ya que “está en el límite bajo de lo indecible, de lo social y lo legal”, siendo “el joven desecho social urbano: un cuerpo animal o pura potencia que vive en presente y que no deja historia ni la hace” (Ludmer, 2004: 365). Aunque no se produce, en *El Rey de la Habana*, un cuestionamiento explícito del régimen y sistema políticos, su argumento se desarrolla a lo largo de la crisis que supone el Periodo Especial; a esto apunta la fecha con la que se abre la novela, 1990 que, según argumenta Ludmer (2004: 365), funciona de punto de partida de la entrada de la naturaleza en la sociedad, con otras palabras, de la intrusión de lo animal en lo humano. La confusión de estos dos ámbitos se evoca a partir de una inversión espacial entre lo bajo y lo alto: el personaje principal habita una azotea donde vive “en medio del cacareo de las gallinas y los ladridos de los perros” (Gutiérrez, 1999: 10), “en medio de la mierda y la peste de los animales” (1999: 9).

El intento de ascensión del hombre destinado al fracaso, a la muerte, aparece más enfatizado en la novela de Pinedo. Mientras Reynaldo tiene una actitud un tanto nihilista hacia la vida<sup>5</sup>, Plop expresa su deseo de ascender, y logra con maña que le proclamen Secretario de la Brigada de Servicios. Hasta actúa como rey cuando manda construir un “trono”, colocarlo en una plataforma, para realizar “audiencias de justicia”, “como decidió llamarlas” (Pinedo, 2011: 126). A pesar de que la novela testimonia la corrupción del lenguaje y de la cultura, tema del que reflexionaremos más adelante, Plop toma la iniciativa y no solo introduce una nueva costumbre que lo inaugura como rey, sino también la impone una denominación nueva, y con este gesto trasciende el grupo al que pertenece. Apunta a lo mismo su deseo de romper con los tabúes, sobre todo en lo que se refiere a la actividad sexual —otorgar el permiso de poder mostrar y usar la lengua<sup>6</sup>—, que causará su perdición definitiva.

No obstante, en ambas obras se manifiesta la tentativa de recuperar lo que se ha perdido, para redimir de alguna forma lo humano —aunque veremos que este gesto igualmente está destinado al fracaso—. A pesar del pesimismo y nihilismo de Reynaldo, aparece el deseo de contar con un hogar adonde refugiarse de la cotidianidad. El protagonista encuentra un lugar para él agradable, un vertedero: “Aquella zona era de fábricas, almacenes, enormes extensiones cubiertas de hierros viejos enredados en matorrales, carrocerías de autos chocados, contenedores metálicos podridos, todo abandonado y desolado. Sin un alma” (Gutiérrez, 1999: 25). Rey se acomoda dentro de uno de esos contenedores y, cuando mira alrededor de su ‘casa’, lo que ve es “un mar de chatarra oxidada y retorcida, matorrales, algunos árboles, tranquilidad y silencio” (1999: 26). El deseo de estar aislado de la sociedad no corresponde, sin embargo, a la posibilidad de recuperar el entorno natural, no es una ‘llamada’ de la naturaleza sino la del escombros que sirve de fuerza motriz para el devenir-animal del ser humano. Lo mismo pasa en el mundo post-apocalíptico de *Plop*, donde “se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas” (2011: 19), y en donde “entre las pilas de basura se encuentra de todo. La mayor parte es hierro y cemento. Pero

5 En uno de sus cortos monólogos, así reflexiona sobre la vida: “¿Para qué nace la gente? ¿Para morir después? Si no hay nada que hacer. No entiendo para qué pasar todo este trabajo. Hay que vivir, batirse con los demás pa’ que no te jodan y al final todo es mierda. Ahh. me da igual estar adentro que afuera” (Gutiérrez, 1999: 25). En otra ocasión, llama la atención en la importancia del goce: “Ron cigarros, sexo y música en la radio. Buena música de salsa. ¡Eso era la vida! ¡Eso es la vida! ¡Eso será la vida! ¿Qué más se puede pedir?” (1999: 49). El primer fragmento es aún más llamativo, puesto que explicita su condición intermedia y su deseo de no pertenecer necesariamente a la sociedad o a la vida.

6 Nos enteramos del tabú en el apartado titulado “La iniciación”, que describe la ceremonia de admisión de los tres jóvenes (Plop, la Tini y el Urso) en el grupo; después de ser usados en numerosas ocasiones, esperan colgados los golpes del Secretario de la Brigada, mientras ellos deben gritar las frases siguientes: “¡Nunca voy a mostrar la lengua!”, “¡Mi saliva queda en mi boca!”, “¡La comida se mastica, nadie la mira!”, “¡Si se grita no se ve la boca!” y “¡En boca cerrada no entran moscas!” (2011: 45).

hay mucha madera también. Y plástico. De todas las formas. Y tela, casi siempre medio podrida. / Y aparatos. Que nadie sabe para qué son, o fueron” (2011: 20).

Aunque “lo apocalíptico y lo post-apocalíptico aparecen como consecuencia del estado de la cultura y como recurso para problematizarlo” (Lemo, 2020: 6), también en *El Rey de la Habana* podemos encontrar un gesto de polemizar en torno al fin de la cultura humana. A pesar de que no se produce, en estas novelas, un cuestionamiento explícito del sistema político, su argumento y ambientación sugieren una disconformidad del estado de las cosas. El realismo sucio como discurso contracultural enfoca en lo individual como producto de una marginalización y, para esto, utiliza un estilo también marginalizado del discurso del canon: el *trash* (véase Cruz-Grunerth, 2014: 89-92; Dobozy, 2001: 44). A esto apunta la ausencia del proyecto de vida de Reynaldo que, aunque por instantes expresa su deseo de tener hogar y de establecer familia, termina frustrando cualquier esperanza al matar a la mujer amada. Y lo mismo se observa en el proyecto de vida de Plop, cuyo ascenso termina en caída: nace y muere en el barro, siendo esta circularidad una “alegoría de la condición humana como un vivir sepultado en el barro atemporal: el trascurrir histórico es apenas un destello entre el origen y el final” (Reati, 2013: 32). Y si el realismo sucio es un discurso contracultural porque manifiesta el abandono de la lógica y de los modelos operativos anclados (Dobozy, 2001: 44), el género de la distopía —al que consideramos que pertenece el libro de Pinedo— es otro cuestionamiento de lo mismo; las dos obras trascienden la crítica social y política explícita para indagar sobre la relativización del concepto de lo humano, y ambas lo hacen a partir de la irrupción de lo animal.

## EJEMPLOS DEL DEVENIR-ANIMAL: LO ESCATOLÓGICO Y LO CORPORAL

Uno de los síntomas de dicha irrupción de lo animal dentro de la esfera de lo humano como ejemplo paradigmático de la manifestación del ‘animal de adentro’ es la presencia enfática de lo escatológico. Conviene recordar que la escatología no solo implica una reflexión sobre las cosas últimas (el más allá o las postrimerías de la muerte), sino, teniendo en cuenta su étimo griego *skatós*, también alude al excremento. Esta homonimia que se produce en la lengua española es sumamente sugerente para los fines de este estudio, puesto que llama la atención en la interrelación entre la idea del final y la del residuo, ambas aludidas de manera constante en las dos novelas. El niño Reynaldo “sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales” (Gutiérrez, 1999: 9), y el lector a menudo se enfrenta con escenas de defecación, de las que rescatamos dos momentos: una vez, Rey se limpia con un pedazo de su camisa y, la otra, hace lo mismo usando sus dedos. Podemos observar en el primer caso un cambio de la función de la ropa que debería des-

empeñar el papel de cubrir la desnudez del hombre; vemos que el ser humano todavía usa la vestimenta como herramienta, si bien esta sirve otros fines que de costumbre. Pero en el ejemplo ulterior se advierte el ensuciamiento de los dedos que constantemente sirven, según el argumento de la novela, para alimentarse; es de esta manera como sale a la superficie, como se exterioriza un nivel más instintivo del hombre que podría ser emparentado con el animal. Pero no solo encontramos escenas de la defecación del protagonista, sino también de la de su amante, Magdalena, quien para este fin no usa el baño como espacio designado, sino graba un periódico que arroja después a la azotea vecina; aquí se repite la inversión espacial que hemos visto al principio de la obra, pues el nivel superior no metaforiza, en este caso concreto, los valores morales, sino más bien los bajos instintos del hombre. En el libro de Gutiérrez, la referencia a lo escatológico también se usa para ejemplificar la capacidad de adaptación del ser humano, que “se acostumbraba a todo. Si todos los días le dan una cucharada de mierda, primero hace arqueadas, después él mismo pide ansiosamente su cucharada de mierda y hace trampas para comer dos cucharadas y no una sola” (1999: 84), y con esto lo escatológico, lo animal, se reordena en el mismo nivel que lo humano.

Hasta nos encontramos, en *El Rey de la Habana*, con la alteración del “Porque de polvo eres y al polvo serás tornado” (Génesis 3:19): “No venían del polvo y al polvo regresarían. No. Venían de la mierda. Y en la mierda seguirían” (Gutiérrez, 1999: 195). El desenlace de la novela de Pinedo, aunque no involucre la presencia del excremento, reduce el ser humano al nivel del resto, del residuo y hasta de la nada:

Era Plop. Su nombre pasaría a significar El que nace en el barro, El que vive en el barro, El que muere en el barro. [...]

Porque nunca había habido otra cosa que barro. Siempre había llovido. Siempre había hecho frío. Nunca había existido un depósito, una Esclava, un Urso, una Tini, una Rarita. Nunca una vieja Goro.

Nunca existió otra cosa que barro.

Sólo figuras cubiertas de barro, como él. (Pinedo, 2011: 151)

En el mundo post-apocalíptico de *Plop*, la defecación aparece antes de nada como rito de humillación: “La mujer del Comisario General se había habituado de él. Lo llamaba, lo hacía limpiarla con las manos, sobre todo cuando estaba menstruando. Luego lo tocaba hasta conseguir una erección, lo usaba, luego se le acuclillaba encima, a veces en los genitales, a veces en el pecho, a veces en la cara. Y vaciaba su intestino” (Pinedo, 2011: 35). Según la argumentación de Anke Birkenmaier, lo escatológico sirve como metáfora para “devaluar lo espiritual” (2001: 47); posteriormente, Teresa Basile añade en su análisis sobre la obra de Gutiérrez —pero que podría servir fácilmente para hablar también

sobre la novela de Pinedo— que esta “articula una corporalía que contamina la textura de su escritura, trama una isotopía de la basura y del excremento que organiza el relato y la vida de sus personajes” (2010: 115). Nos parece que es en este punto donde los dos significados de lo escatológico se encuentran: el concepto del ‘resto’, como sinónimo de ‘excremento’, alude a la dislocación de lo humano y, tal como la orfandad espiritual, implica que, en el final del mundo, lo humano entrará en tensión dialéctica con lo animal.

Conviene aludir en este punto a la reflexión que ofrece Giorgio Agamben sobre el final del mundo y de la Historia en su ensayo *Lo abierto. El hombre y el animal*, dado que —y a pesar de que no hable de lo escatológico propiamente dicho— logra conectar el ámbito animal con el mundo posthistórico. Citando la polémica entre Georges Bataille y Alexandre Kojève sobre esta cuestión, hace corresponder el problema del fin de la Historia con el fin de la figura del hombre: este deja de ser humano y seguirá viviendo como animal (Agamben, 2006: 16). En este “epílogo” de la Historia se imagina una naturalización del hombre que deviene nuevamente animal (2006: 23-24), que al mismo tiempo alude al pensamiento heideggeriano de la apropiación del hombre de su propia animalidad (Agamben, 2006: 146); es este proceso de exteriorización del animal que sirve como punto de partida para Gabriel Giorgi cuando habla del ‘animal de adentro’ ya aludido y que encuentra emparentado con el concepto tan sugerente de ‘lo éxtimo’ de Lacan. Con la ayuda de la noción lacaniana, Giorgi llama la atención en la relación dialéctica entre lo interior y lo exterior cuando describe cómo este proceso de interiorización del animal corresponde, a la vez, a un proceso de exteriorización de lo mismo (2012: 185), para llegar a la conclusión de que lo animal “emerge en el núcleo de lo humano como un principio dislocador y opaco” (2012: 186).

Podemos traer, tanto de *El Rey de la Habana* como de *Plop*, numerosos ejemplos que ilustran esta intromisión de lo animal en el plano de lo humano y de cómo se manifiesta esto después en las acciones y en la superficie corporal de los personajes. Como se ha mencionado ya, Reynaldo nace entre animales, siendo “aquel pedazo de azotea [...] el más puerco de todo el edificio” (Gutiérrez, 1999: 9). Muy pocas veces acude, con su hermano mayor, a la escuela: se resisten a integrarse en una institución social, prefieren estar marginalizados, hasta de los otros niños, que también se describen como “fierecillas” (1999: 11). Prefieren dedicarse al comercio con aves, sobre todo palomas y gallinas, negocio que, por tratar de cuerpos (animales), llama la atención en la corporalidad, por lo que fácilmente podríamos establecer un paralelismo entre esta actividad y la prostitución, otro tema recurrente de la novela. Reynaldo desde siempre desprecia la rutina diaria, así como la limpieza y el aseo personal: “detestaba más aún trabajar por las tardes, y bañarse siempre, y comer y acostarse todos los días a la misma hora. Como un animalito” (Gutiérrez, 1999: 21). Este último ejemplo evidencia una inversión: para Rey, el animal no es el

marginalizado sino, justo lo contrario, el que sigue las reglas: es el *hombre nuevo*, el ser humano trabajador y socialmente útil. Gutiérrez utiliza numerosas metáforas para referirse, desde la perspectiva del protagonista, a la sociedad como ámbito natural, mejor dicho, naturalizado, afectado ya por lo animal, como en el típico ejemplo de referirse a la población habanera como “fauna” (1999: 40).

No obstante, desde la perspectiva de los habitantes de la capital cubana, los representantes de la sociedad cubana, el joven mulato no es más que “un perro sarnoso” (Gutiérrez, 1999: 28). El devenir-animal se manifiesta no solo en el aspecto físico sino también en el comportamiento de Reynaldo: come el sancocho destinado a la alimentación de los cerdos (Gutiérrez, 1999: 28-29). De esta forma, él mismo se concibe como resto humano porque se alimenta de restos de comida, inadecuados para el consumo humano, todo esto para sobrevivir, para satisfacer sus necesidades básicas. Gutiérrez asimismo utiliza una metáfora animal para referirse a la apetencia del protagonista: “el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas” (1999: 114), y Reynaldo “se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera” (1999: 115). Estos dos fragmentos evidencian de nuevo cómo se relaciona lo animal con lo escatológico: el tigre que habita sus entrañas amenaza exteriorizándose, saliendo a la superficie, que acuerda al lector a un proceso que de alguna forma invierte la digestión, y no descompone a la comida sino al propio ser humano.

Leyendo *El Rey de la Habana* hay momentos que, si bien para el lector (y no para Rey), dan lugar a cierta esperanza, a una posibilidad de recuperación humanitaria o emancipación humana. Si bien cabe añadir que se trata, solamente, de instantes momentáneos, uno de estos ejemplos ya ha sido mencionado: el deseo de poseer un hogar y de establecer una familia. Tras salir del calabozo de castigo del correccional, vuelve a “sentirse una persona, porque en el calabozo ya olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha” (Gutiérrez, 1999: 18). Se siente muy a gusto con el travesti Sandra, cuyo hogar se contrasta explícitamente con el cubículo de Magda:

¡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. [...] El kitsch elevado a su máximo expresión. (Gutiérrez, 1999: 63)

La vida posible que pudiera vivir Rey en casa de Sandra —aceptando entonces que tiene que ducharse a diario y no puede hablar mal— es el contrapunto extremo de la vida que tiene con Magda, en cuyo cubículo no hay posibilidad ni necesidad o exigencia de aseo. Pero la mención de la palabra “kitsch” y, con esta, la decoración exuberante llaman la

atención en que esta sirve para encubrir algo, en concreto, que esta “escenografía de casita de juguete [sirve] para esconder los escombros” (Gutiérrez, 1999: 88), ya que el edificio, como tantos otros de la ciudad, amenaza con el constante peligro del derrumbe. Entonces, esta imagen apocalíptica de la civilización en tanto ciudad construida por el hombre es la que desafía la existencia humana en ella. Reynaldo encuentra otra ocasión para su emancipación en casa de la gitana Daisy: “Cuando Rey salió del baño era otra cosa. [...] Por primera vez en su vida Rey se sintió persona. Jamás había comido de aquel modo, con aquella sazón, y además, sentado a una mesa” (Gutiérrez, 1999: 176). El protagonista aparece “completamente domesticado” (Gutiérrez, 1999: 178), expresión que enfatiza su ser animal. Se trata de otro momento de esperanza que, de nuevo, se frustra: Rey, circundado por tanta limpieza y posibilidad civilizatoria, ya no se excita sexualmente, y así, siente la necesidad de escapar. Al contrario, lo que le excita es su propio olor a sudor, que hasta le recuerda a la idea del hogar: “Se olió las axilas. Estaba cochambroso, con peste a sudor y a suciedad. Le gustaba ese olor. Le recordaba su casa” (Gutiérrez, 1999: 32).

Los ejemplos del devenir-animal que ofrece *Plop* son igualmente numerosos. Ya hemos mencionado que en ese mundo post-apocalíptico el ser humano se usa a menudo como ‘carne’, alimento de animales, a lo que se refiere con el verbo ‘reciclar’, mientras que el sexo se designa como ‘usar’, vocablo que llama la atención en la “dimensión desechable del ser, acto rutinario y práctico” (Mercier, 2016: 126). En términos biopolíticos, hay en la novela una clasificación de los cuerpos: unos son destinados a la eliminación, son sacrificables; otros a la conservación, se protegen con el propósito de garantizar la sobrevivencia del grupo. En cuanto a la idea de los cuerpos a desechar, conviene recordar el concepto del *homo sacer* de Giorgio Agamben, “figura de aquel que puede ser matado sin cometer homicidio” (Giorgi, 2014: 23), hecho que se vincula explícitamente con la muerte animal. A partir de los cuerpos que son pura carne porque sirven para alimentar se ofrece una lectura de *Plop* como obra que continúa y reapropia uno de los temas centrales de la literatura argentina: el del matadero. Pero al contrario de lo que pasa en el relato bien conocido de Esteban Echeverría, aquí se trata de matar a seres humanos como si fueran animales. He aquí el vínculo que une la novela de Pinedo a la realidad argentina, y en el que también llama la atención Fernando Reati de la siguiente forma: “los elementos clásicos de la literatura de anticipación y de ciencia ficción se combinaron en la novelística argentina con claves alegóricas nacionales fácilmente reconocibles” (2013: 27). Por lo tanto, el futuro post-apocalíptico que se propone en *Plop* sirve de ejemplo paradigmático de un “regreso llano y simple al pasado”, “una versión de

la historia nacional donde se produce la repetición cíclica de lo mismo” (Reati, 2013: 28)<sup>7</sup>. Aunque el propio Pinedo reniega esta lectura, Reati considera que *Plop* es una alegoría de la Argentina reciente, ya que el trueque y el ataque del depósito que encuentra el protagonista recuerdan el colapso económico de diciembre de 2001 (2013: 39).

Tal como el héroe de *El Rey de la Habana*, también el de *Plop*, junto con la sociedad primitiva que se representa en la novela, luchan para sobrevivir. Según consta en el texto, la distribución del grupo en brigadas, su división entre “Uno” y “Dos”, son una forma de supervivencia de la tribu a la que pertenece Plop, mientras que en los otros grupos se arma otra estructura, asimismo, “para sobrevivir” (Pinedo, 2011: 13). Esta pugna continua, cuyo fin es permanecer, se manifiesta tanto en el nivel individual como en el grupal, y desemboca en un mundo post-humano pero a la vez pre-civilizado, donde no hay lugar para las emociones que nos hacen humanos, y claro, menos para instituciones sociales que desvíen la atención de los objetivos del grupo, como sería la de la familia. Paradójicamente, la procreación no está entre las estrategias de supervivencia, el mismo embarazo se concibe como mal que ataca al cuerpo; así se describen los pensamientos de Tini cuando se entera de que está en cinta: “Y lo que ella tenía adentro lo imaginaba como un gusano. Era un gusano. Y la iba a llenar de gusanos que le iban a salir por la boca, por la nariz, por el culo” (Pinedo, 2011: 66). Tal como en la novela de Gutiérrez, aquí también aparece una referencia a la digestión —se menciona la boca y, después, el trasero— y un ser animal que quiere salir de dentro, descomponiendo el cuerpo humano.

A pesar de esto, los únicos momentos esperanzadores, cuando se vislumbra algo de ‘lo humano’ civilizatorio, se vinculan al deseo instintivo del cuidado de los niños: tras su nacimiento, Tini protegerá a su hijo, que formarán, junto con Urso que ha adoptado una opa (un niño mental y físicamente débil cuyo destino, dentro del mundo que nos presenta la novela, debería ser alimento para cerdos), una micro-agrupación que podríamos denominar una ‘familia’ primitiva, rudimentaria. En la brigada empieza el cotilleo: “no era normal que dos personas estuvieran siempre juntas y en exclusividad. Era raro. Algunos los miraban mal” (Pinedo, 2011: 83). En ese mundo invertido, por lo menos desde nuestro punto de vista, pronto se evidencia que la tentativa de establecer lazos amorosos y familiares es un tanto prematura, aunque más tarde encontramos referencias a que las costumbres estaban cambiando; por ejemplo, a pesar de que la violación

7 Además de la novela de Pinedo, Reati enumera las siguientes obras que interpreta dentro de la misma clave: *Manuel de Historia* (1985) de Marco Denevi; *La Reina de la Plata* (1988) de Abel Posse; *Cruz Diablo* (1997) de Eduardo Blaustein; la trilogía formada por *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho; *El lago* (2005) de Paola Kauffman; *Los niños transparentes* (2005) de Jorge Huertas; *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia; *Sexilia* (1998) de Roberto Panko; *El oficinista* (2010) de Guillermo Saccomano; *Las repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer; y *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal; pero también las otras dos novelas *Frío* (2011) y *Subte* (2012) del propio Pinedo sirven como ejemplo.

sexual fuera completamente aceptada, después de un tiempo ya “era raro que alguien usara a otro por la fuerza” (Pinedo, 2011: 133). No obstante, otros elementos textuales contradicen este gesto civilizatorio del grupo, entre otros, la pérdida del saber ancestral y mitológico de la lectura, tema que desarrollaremos más adelante. Esta novela evidencia, pues, la existencia simultánea de lo humano y lo animal en tanto tensión dialéctica del ser: “civilización y salvajismo, lejos de ser opuestos, están ligados inextricablemente en el origen y el final”, pues “el rasgo intrínseco de lo humano es precisamente su inhumanidad” (Reati, 2013: 40).

## SEXUALIDAD ANIMAL, CORPORALIDAD HUMANA: PROCESOS DE (DES)HUMANIZACIÓN Y ANIMALIZACIÓN

Hemos podido observar que en las dos obras analizadas se manifiesta lo humano y lo animal en su tensión dialéctica, y también hemos mencionado que los personajes, que luchan para poder sobrevivir en su realidad hostil, realizan, entre otras acciones, sus necesidades básicas de alimentarse y coitar. En lo que se refiere a la actividad sexual, citando las palabras de Georges Bataille y de Octavio Paz, hemos subrayado que la sexualidad mantiene la libertad animal, incita al hombre a transgredir ciertas prohibiciones y tabúes, por eso la erótica humana se considera como metáfora de la sexualidad animal, un intento de imitar la sexualidad ‘natural’. De esta forma, podemos ver que se trata de una actividad que problematiza el ‘animal de adentro’ y que no tiene que ver con géneros o estéticas literarias, sino que se presenta, para el ser humano, en su cotidianidad. Sin embargo, llama la atención su representación literaria, ya que enfatiza una imagen construida del hombre como cuerpo que goza: carne, que es la “expresión de un retorno de esa libertad amenazante” del mundo animal (Bataille, 1997: 98). No obstante, la erótica, como manifestación cultural de la civilización humana, sirve como rasgo diferenciador entre el ser humano y el ser instintivo que es el animal. El goce erótico, tal como argumenta Bataille, puede ser independiente del deseo de reproducción y hay, en él, otra búsqueda psicológica (1997: 15-16). Esta reflexión evidencia que, si bien el erotismo mantiene lo animal, a la vez nos aleja del mismo, habiéndose desarrollado la complejidad del coito tras la separación del hombre del mundo animal (Paz, 2002: 16; Bataille, 1997: 45). La sociedad se concibe como algo contranatural, porque —sobre todo después de la introducción del trabajo sistematizado— somete a control todas nuestras acciones, impone prohibiciones que conciernen todos los ámbitos de la vida, hasta el sexual (Paz, 2002: 16; Bataille, 1997: 45). Es a partir de ese momento, de la regulación de las actividades que nos hacen ‘humanos’, que hablamos sobre el erotismo como algo socializado, desnaturalizado, pero al mismo tiempo metáfora de la sexualidad: algo ins-

tintivo y natural (Paz, 2002: 17).

Es esta contradicción aparente que nos interesa para seguir nuestra reflexión sobre *El Rey de la Habana* y *Plop*. Hemos visto que, en los dos casos, los protagonistas siguen sus objetivos de la supervivencia individual y no les interesa la perduración del grupo, de la especie: ejercen su actividad sexual no para procrear, sino para gozar. Rey rechaza la institución del trabajo, simplemente se adapta al mundo laboral cuando este es indispensable para su sobrevivencia (conseguir dinero significa, para él, calmar momentáneamente su hambre permanente). Desde el principio hay una fijación en el miembro masculino de Reynaldo, que le hará el Rey de la Habana: el órgano viril a menudo se denomina literalmente “animal”, hasta cierto punto se independiza (“El animal se desenroscó cimbreante, buscando a quién morder” [1999: 56]), y es lo que rige su comportamiento hipersexual, hasta convertirlo a él mismo en animal. En lo que se refiere al mundo post-apocalíptico esbozado por Pinedo, ahí todavía no se dan las regulaciones actuales, de nuestro tiempo, del instinto sexual. Podemos ver que Reynaldo y Plop, en tanto héroes contraculturales, no responden a la ‘normalización’ del coito de la sociedad presente, es más, Plop llega a romper públicamente el tabú de la lengua exteriorizando su ‘animal de adentro’, su sexualidad natural<sup>8</sup>. No obstante, en sus respectivos mundos, la actividad sexual no persigue el objetivo de procrear, y en principio, tanto Reynaldo como Plop rechazan ‘empotrar’ su sexualidad dentro de los marcos institucionales que significaría la familia y que, según argumenta Foucault, implicaría la ruptura de la estrategia de la sexualidad natural o animal (2007: 132).

En el apartado anterior hemos podido enumerar unos ejemplos que testimonian el deseo de recuperación humanitaria o emancipación humana de los protagonistas; en lo que se refiere a la fundación de la familia como posible manifestación de este deseo, podemos ver que es ausente en *Plop*, mientras que, en *El Rey de la Habana*, aunque exista tal esperanza, muy pronto se frustra por la vida autodestructiva de Reynaldo. No obstante, se dan varios momentos de sensualidad o cariño en ambas novelas; en la de Pinedo, serviría como ejemplo el baile de la Tini que, a pesar de su sensualidad, no termina en coito:

La Tini cerraba los ojos, seria y quieta, y dejaba que el sonido le fuera entrando en el cuerpo. / [...] Y empezaba a moverse muy despacio. Podía

8 En realidad, esta transgresión del tabú es gradual; primero se realiza una ruptura secreta, íntima, y después la pública. Los dos fragmentos que podemos traer como ejemplo son los siguientes: “Una vez, Plop llegó de improviso y encontró a la Esclava con la cara entre las piernas de la Guerrera. / La cabeza se le movía rítmicamente. / La boca escondida justo en la mitad de la entrepierna. / [...] Le hizo una seña a la Esclava y esta, sin levantar la vista, se arrodilló entre las piernas de Plop. / [...] El tabú era una cosa estúpida” (2011: 115-116); y la transgresión pública sería la siguiente: “Plop la arrodilló frente al trono, entre sus piernas. Ella empezó a chupar” (2011: 149).

empezar por una mano, o un pie, la pelvis o el pelo. / Lentamente incorporaba el resto del cuerpo. / Dependiendo de factores que sólo ella conocía, el baile era tranquilo o frenético, alegre o decididamente erótico. (2011: 53)

La otra escena paradigmática al respecto del cariño sería el encuentro de Plop con la Rarita que inicia con el deseo de satisfacer al otro, donde el cuerpo de la chica ya no sirve de mero objeto, medio para satisfacerse el protagonista a sí mismo, como en otras ocasiones:

Él apoyó una mano en el muslo de ella y, mientras la escuchaba silabear palabras torpemente, la fue subiendo, asustado. / [...] Cuando la mano llegó al centro, lo encontró mojado. Metió los dedos. Ella jadeaba un poco. / [...] Se sacudía y gemía. Él había tomado su ritmo y sacudía el brazo al compás de los espasmos. / Ella gritó. Se acostó boca arriba y cerró los ojos. / Plop se subió e hizo lo suyo. Ella no se movió. Cuando se separaron, él le regaló el libro. (2011: 76-77)

En *El Rey de la Habana* se observa una interesante dialéctica entre el cariño y la violencia: “un rito de odio y amor. Golpes y ternura” (1999: 209). Encontramos un proceso gradual que implica la aceptación del otro, un sentimiento de amor que crece paralelamente con el del odio, que se intensifica hasta culminar en homicidio: Reynaldo, injustamente penado a causa de matricidio, cumple el presagio y comete feminicidio. En esta ocasión nos interesa cómo evoluciona este proceso gradual, ya que implica la animalización del ser humano: desde el primer momento, Reynaldo y Magdalena aceptan la suciedad del otro, es más, encuentran atractivas la falta de higiene y la pestilencia, que en el texto aparece asociado con los olores animales: “Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba” (1999: 55). A pesar de su cuerpo a menudo animalizado, el sentimiento creciente del amor humaniza al protagonista en los momentos más íntimos: “Por primera vez en su vida sintió dentro de sí algo increíblemente hermoso, absolutamente inexplicable. Un sentimiento desconocido pero bellísimo que le crecía dentro” (1999: 119). Si hemos visto cómo, en caso de la hambruna, el animal interior, metaforizado por el tigre, intenta exteriorizarse, aquí observamos lo contrario: en vez de lo animal, es lo humano que se proyecta afuera desde el interior de Rey.

No obstante, el cariño y la erótica parecen corromperse debido a una violencia irrevocable y cruel, a través de la cual se transgreden los tabúes impuestos por la sociedad hasta tal punto que Rey se entrega a la necrofilia. Si las prohibiciones de la actividad sexual del hombre son un intento de excluir la agresión y la violencia (Bataille, 1997: 55), la corrupción máxima de ‘lo humano’ se realiza, en la novela de Gutiérrez, en la escena

final donde se quebranta la última norma de venerar el cuerpo muerto; y el protagonista no solo viola el cadáver de Magda físicamente, sino también moralmente cuando lo entierra, en vez de la tierra, en la basura. En su sadismo final, Rey encuentra placer y satisfacción en el sufrimiento del otro, y los actos agresivos, la rapidez del último coito y las palabras groseras indican la presencia del desorden y la transgresión máxima de las normas sociales. Podemos observar, por tanto, que ambas novelas acaban frustrando la emancipación de los protagonistas: Plop rompe públicamente el tabú de la lengua, que causará su muerte, puesto que será castigado por la comunidad, le enterrarán vivo; Rey, aunque no lo hace públicamente, transgrede el tabú de la necrofilia tras cometer feminicidio, y después de enfermarse debido a la mordedura de ratas, padecerá una larguísima agonía y será alimento de auras.

Hasta ahora se ha visto cómo en la actividad sexual se manifiesta la tensión dialéctica entre lo humano y lo animal, cuyos patrones más paradigmáticos, en tanto exteriorización del ‘animal de adentro’, son la presencia de rasgos animales y la transgresión de las normas sociales de la erótica. El esteta húngaro Jenő Király (1994: 791-792) argumenta que la radicalización de los rasgos animales del coito enfatizan el límite entre dos formas del ser —el humano y el animal—, por lo que el coito en sí es una zona de indeterminación. Entonces, contrariamente a la estética de la erótica, la de la sexualidad concibe el coito como una transformación que conduce al hombre al grado cero de la sociedad (Király, 1994: 792). Tanto en *El Rey de la Habana* como en *Plop*, los protagonistas logran establecer un vínculo más o menos humano mediante la actividad sexual, cuya presencia enfatizada subraya la importancia de la desnudez, del quitarse de la ropa. La desnudez, contrariamente a lo aquí explicado, no sería una expresión del ‘animal de adentro’ —ya que el animal es incapaz de desvestirse su pellejo—, sino más bien es un estado de comunicación (Bataille, 1997: 22); lo mismo llama la atención de nuevo en la compleja red de relaciones dialécticas que se establecen entre lo humano y lo animal. En las escenas anteriormente enumeradas, el cuerpo humano desnudo no aparece como “obra del creador”, como ostentación de lo sublime (Agamben, 2011: 123); más bien predomina la representación obscena y deshumanizada (animalizada) del (cuerpo) humano que, debido en parte a la falta extrema de higiene, reconduce al hombre al mundo natural, a un estado pre-social, a la vulgaridad del coito. A raíz de lo mismo, en estos textos impera la sexualidad animal en vez de la erótica humana.

Otra ruptura de las normas impuestas por la sociedad es la presencia de la sexualidad no normativa, que llama la atención en la forma del cuerpo, en su puesta en escena y exhibición a la mirada. Es particularmente llamativa la presencia del travestismo en *El Rey de la Habana*, sobre todo en lo que concierne a Sandra, cuyo miembro masculino molesta, cuestiona y destruye, al menos para Reynaldo, la imagen femenina que intenta plas-

mar el personaje secundario. Por lo tanto, podemos observar un paralelismo entre el uso de maquillaje y ropas femeninas que encubren la masculinidad del cuerpo de Sandra, y la limpieza y decoración exuberante de su vivienda, el kitsch que sirve para esconder los escombros. Todo esto se contextualiza en un régimen donde la homosexualidad y el travestismo son delitos, representaciones de la sexualidad no normativa, siendo pues no solo una amenaza para el poder, sino también para el principio de reproducción (Giorgi, 2014: 243). El carácter radicalmente afeminado de Sandra contrasta —siguiendo el contraste de las viviendas arriba descrito— con la Magdalena animalizada y sumamente masculina; y no solo la amante de Rey sino la mayoría de los personajes femeninos muestran este último rasgo en tanto se comportan como ‘machos’ cuando mantienen al hombre deseado. En su análisis que se enfoca en el tema de la masculinidad, Matthew Edwards presenta cómo se forman en la novela de Gutiérrez “sexualidades híbridas, sin restricciones de género, donde la mujer puede adoptar un papel sexualmente agresivo, proveedor y hasta asumir la posición dominante masculinista del patriarca, mientras que el hombre heterosexual se afemina al ser visto como un objeto sexual y dependiente económico de la mujer” (2007: 13). Y si, según argumenta Giorgi, el salirse del género normativo sería un salirse de la especie (2014: 242), las intersecciones entre lo masculino y lo femenino que se dan en *El Rey de la Habana* podrían entenderse como otras zonas de indeterminación que implican la porosidad de las fronteras que disciernen lo humano de lo animal.

La sexualidad que aparece en *Plop* es un caso particularmente interesante: cuando la crítica destaca que esta se caracteriza por el individualismo, la bisexualidad, la falta de fines reproductivos y el fallo del concepto de familia (Mercier, 2016: 136), se evidencia que ese estado pre-social del grupo al que pertenece el protagonista, es decir, las normas presupuestas dentro del mundo ficcional inevitablemente contrastan con las de la sociedad al que pertenece el lector. En realidad, se trata de la falta de normas sexuales con la excepción del único tabú (el referente al uso y el mostrar de la lengua), que sirve no solo para presentar el estado y la evolución del grupo tribal, sino también como un ejemplo de la pervivencia de lo humano: la imposición de prohibiciones. Por eso habla Reati de *Plop* como de un mundo post-postapocalíptico, pues es como si el apocalipsis hubiera borrado por completo las características definitorias de la humanidad, por lo que podemos ver los primeros síntomas de una sociedad primitiva, emergente. Y en ese primer momento, cuando hay una única prohibición y el coito no se restringe al espacio privado e íntimo de los lazos matrimoniales, la exposición pública de los cuerpos desnudos subraya la carencia pero también la imposibilidad de lo sublime, de la erótica, y así, de la diferenciación clara entre las fronteras entre lo humano y lo animal: los cuerpos humanos realizan coito animal.

## A MODO DE CONCLUSIÓN: LA OBSCENIDAD COMO CORRUPCIÓN DEL LENGUAJE (LITERARIO)

En los apartados anteriores hemos podido observar diversas vertientes del devenir-animal en las dos novelas analizadas, particularmente, su manifestación en lo escatológico y la sexualidad que implican la socavación de las normas sociales y culturales; dedicaremos nuestras conclusiones para argumentar que no solo es la representación del cuerpo que se afecta por los procesos de deshumanización y animalización, sino también el lenguaje y, en particular, el lenguaje literario. Tanto *Plop* como *El Rey de la Habana* pueden ser una experiencia chocante para el lector, y no solo por la presencia de todo lo anteriormente expuesto, sino también por la expresión directa y hasta radical de los componentes de la actividad sexual, cuya revelación lingüística, cuya pronunciación es en sí un tabú social: “Las palabras groseras que designan los órganos, los productos o los actos sexuales, introducen el mismo rebajamiento. Esas palabras están *prohibidas*; en general está prohibido nombrar esos órganos. Nombrarlos desvergonzadamente hace pasar de la transgresión a la diferencia que pone en un mismo nivel lo profano y lo más sagrado” (Bataille, 1997: 141). La denominación directa de los órganos y actos sexuales, junto con el uso del vocabulario sumamente vulgar, generan un constante efecto de degradación de los momentos que deberían ser, por lo menos según las reglas de nuestra sociedad, íntimos. Esto implica la escritura de algo que es prohibido escribir, que es prohibido mencionar, por lo que el gesto contracultural no se encuentra únicamente en la estética y el género que siguen o ejemplifican las dos obras —respectivamente, la del realismo sucio o el hiperrealismo y el de la distopía post-apocalíptica— sino igualmente en la transgresión del tabú de pronunciar ciertas palabras, experiencia escandalosa para ciertos lectores.

Los textos de Gutiérrez y Pinedo trabajan con la obscenidad para explorar zonas lingüísticas prohibidas, en el caso de *Plop*, sin ser estas propiamente pornográficas. Según argumenta Susan Sontag, el lenguaje de la pornografía es de carácter instrumental, y su uso tiene como objetivo la perturbación psicológica del hombre (1969: s/p), pero consideramos que es esta misma finalidad que tematiza la novela distópica de *Plop*, donde el lenguaje “denota una destrucción de la cultura humana, reduciéndose a su más mínimo aspecto comunicativo” (Mercier, 2006: 134). Esta perturbación o agitación psicológica no solo ataca a las convicciones (en parte morales) del lector, sino también a los ideales de la obra de arte, de la narratividad y de la representación (Király, 1994: 871-872): la obscenidad sirve, a nuestro parecer, como una herramienta de crítica social que, complementada por la deshumanización, y así, por la animalización del ser humano —y no solo de su cuerpo sino, como hemos podido observar, de su subjetividad— cuestionan y ‘naturalizan’ la noción de cultura (hasta la literaria), ya que generan repugnancia. Según Sontag, la obscenidad y la pornografía —que en este caso preferimos denominar ‘efecto

pornográfico’— es síntoma de una enfermedad social, patología de un grupo o hasta de toda la cultura, por lo que genera y requiere un eco ético (1969: s/p). En *El Rey de la Habana*, ya se ha señalado cómo la recuperación del discurso de lo bajo y su conversión en texto literario es una “herramienta crítica y punzante” (Basile, 2010: 115), pero lo mismo podría decirse de *Plop*, donde la vulgaridad penetra hasta las raíces de la lengua, generando un cambio que subraya, como en el caso de los verbos ‘usar’ y ‘reciclar’, la cosificación del cuerpo humano (Mercier, 2016: 126).

Lo que vincula estas dos obras aparentemente diversas, más allá de la generación del ‘efecto pornográfico’, es decir, del hecho de recurrir a la obscenidad y la vulgaridad como gesto crítico, es la presencia de elementos que sugieren la corrupción del lenguaje. En *El Rey de la Habana* encontramos varias alusiones a voces animales emitidas por seres humanos; esto aparece ya en el íncipit, cuando la madre de Rey ataca ferozmente a sus hijos, tal como un animal que intenta proteger su territorio: “La empujaban y la gritaban para que callara, pero ella *berreaba* más aún, agarraba un palo limpio, intentando defender su territorio” (1999: 13, énfasis nuestro). O también podemos mencionar la escena recurrente cuando Rey espera fuera del cuarto de Magdalena mientras ella se prostituye: “Le gustaba escucharla a ella con su teatro de *suspiros* y *quejidos*. A veces *bramaba* un poco, *resoplaba*, *gritaba* y les *chillaba* a los viejos” (1999: 59, énfasis nuestro); todas estas palabras en cursiva pueden tener un significado doble, ya que bien podrían referirse a voces emitidas por un animal. De esta forma podemos observar que, según considera Giorgi, lo animal indica una rebelión en la lengua, llamando nuestra atención en la inestabilidad entre palabra y voz, entre sonido y sinsentido (2014: 77).

Pero el ‘animal de adentro’ como zona de indeterminación que insiste en el sinsentido (Giorgi, 2014: 88) asimismo se da en el debilitamiento de referencias culturales de parte del protagonista: Rey no conoce el significado de ciertas palabras y expresiones, entre ellas, el de ‘Blancanieves’, ‘*bouquet*’, ‘santería’, ‘El Niño’ o ‘béisbol’. Cabe añadir que tampoco sigue o conoce los valores humanos en los cuales se fundamenta el trabajo sistematizado, dado que “jamás pensaba en términos de coordinación, precisión, sistematicidad, perseverancia, esfuerzo” (1999: 113). En caso de *Plop*, como se trata de un mundo post-apocalíptico, el desconocimiento de ciertas referencias culturales es obvio desde el primer momento: los seres que habitan la distopía de Pinedo no saben para qué sirven los aparatos que encuentran tirados, pero tampoco son capaces de imaginar cómo es un árbol, o bien un lago no contaminado: “Él sabía de eso sólo por las historias de los viejos” (2011: 90). En este sentido, no solo es que Plop no conozca referencias culturales, pero tampoco (re)conoce elementos o fenómenos naturales: se han perdido nociones fundamentales de la civilización y del paisaje. Esto nos sugiere de nuevo que, en el fin del mundo, que es el fin de la Historia, desaparecerá no solo el lenguaje humano, sino

también la sabiduría (Agamben, 2006: 24).

En *El Rey de la Habana* y en *Plop*, la manifestación del devenir-animal, junto a la obscenidad y la violencia sexual, ofrecen un panorama amplio sobre los instintos animales que sirven de guía a los dos protagonistas. Concluimos que el devenir-animal en tanto zona de indeterminación viene a ser la formulación de una opinión no solo sobre el hombre contemporáneo, sino también de la imposibilidad de la emancipación humana en las postrimerías de la cultura. Esta inviabilidad de lo humano se da en ambos textos en forma de un proceso de animalización que concierne a diversos aspectos del ser humano: su cuerpo, su cultura, sus hábitos sexuales y hasta su lengua, y esto implica una distinción sumamente difícil entre la persona y la no-persona. Giorgi, fundamentándose en las ideas de Roberto Esposito, argumenta que la diferencia básica entre la persona y la no-persona (o el humano y el no-humano) es que, en caso de la primera, se trata de una vida a proteger, una vida a recordar, a narrar, a rememorar, mientras que la muerte de la no-persona es insignificante para la comunidad, no cuenta para la memoria compartida o colectiva (2014: 200-201). En las novelas de Gutiérrez y Pinedo, los personajes principales oscilan hasta en su muerte entre lo humano y lo no-humano: si bien su muerte no importa a la comunidad —los dos devienen residuo: Rey será alimento de auras, Plop volverá a ser lodo—, siendo personajes ficcionales, su existencia textual como gesto conmemorativo hará de ellos una metáfora de la orfandad espiritual de los seres humanos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* (trad. Costa, Flavia y Castro, Edgardo). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). “Desnudez”. *Desnudez* (trad. Ruvituso, Mercedes y D’Meza, María Teresa). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora: 79-133.
- BASILE, Teresa. “La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez”. *Katatay* 6.8 (2010): 115-119.
- BATAILLE, George (1997). *El erotismo* (trad. Vicens, Antoni, y Sarazin, Marie Paule). Barcelona, Tusquets.
- BIRKENMAIER, Anke. “Más allá del realismo sucio: *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. *Cuban Studies* 32 (2001): 37-54.
- CATALIN, Mariana. “Vidas más allá de la abyección. Los imaginarios para después del final de Rafael Pinedo”. *Helix* 14 (2020): 130-149. (DOI <https://doi.org/10.11588/helix.2020.2.77787>)
- CRUZ-GRUNERTH, Gerardo (2014). “Deep Literature and Dirty Realism: Rupture and Continuity in the Canon”. Robbins, Timothy R. y González, José Eduardo (eds.). *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon*. New York: Palgrave MacMillan: 85-103.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (2002). “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos: 239-315.
- DOBOZY, Tamas. “In the Country of Contradictions the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski’s *Factorum*”. *Modern Fiction Studies* 62.1 (2001): 43-68. (DOI <https://doi.org/10.1353/mfs.2001.0002>)
- EDWARDS, Matthew. “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 (2007): 3-19.
- FORNET, Jorge. “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”. *Hispanamérica* 32.95 (2003): 3-20.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber* (trad. Guiñazú, Ulises). México: Siglo XXI Editores.
- GIORGI, Gabriel. “El ‘animal de adentro’: retóricas y políticas de lo viviente”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 20 (2012): 181-194.
- GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan (1999). *El Rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama.
- KIRÁLY, Jenő (1994). “Szexuálesztétika”. *Frivol múzsa: a tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó: 787-931.
- KOO, Pedro. “Tatuajes, perlanas y dietas: Transformando el cuerpo masculino en *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. *Hispanic Journal* 29.1 (2008): 123-139.

- LEMO, Matías. “El héroe en la literatura argentina contemporánea como sintetizador entre lo mítica y lo histórico: *Plop*, de Rafael Pinedo”. *Gamma* 31.8 (2020): <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431007/html/index.html>. (DOI <http://dx.doi.org/10.5209/alhi.66802>)
- LUDMER, Josefina (2004). “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”. Birkenmaier, Anke y González Echevarría, Roberto (coords.). *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí: 357-371.
- MATOS CONTRERAS, José Antonio. “Representaciones cotidianas del realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez: goce y agonía en La Habana”. *Reflexiones Marginales. Revista de Filosofía* 55 (2020): <https://revista.reflexionesmarginales.com/representaciones-cotidianas-del-realismo-sucio-de-pedro-juan-gutierrez-goce-y-agonia-en-la-habana/>.
- MERCIER, Claire. “Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop*, *Frío* y *Subte*”. *Estudios de Teoría Literaria* 5.10 (2016): 131-143.
- PAZ, Octavio (2002). *Az erotikus túlpart: Sade* (trad. Szőnyi, Ferenc). Budapest, Európa.
- PINEDO, Rafael (2011). *Plop*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Salto de Página.
- REATI, Fernadno. “¿Qué hay después del fin del mundo? *Plop* y lo post post-apocalíptico en la narrativa argentina”. *Rassegna Iberistica* 98 (2013): 27-43.
- SONTAG, Susan (1969). “La imaginación pornográfica”. *Estilos radicales* (trad. Goligorsky, Eduardo). Edición digital (ePub): Titivillus, s/p.
- YELIN, Julieta. “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 7.1 (2019): 97-113.