



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Realismo sucio: Die Darstellung der kubanischen
Gesellschaft in Pedro Juan Gutiérrez’ *El Rey de La
Habana*“

verfasst von / submitted by

Tobias Paul Grubinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / A 190 313 353
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Lehramt UF GSPB / UF Spanisch
degree programme as it appears on
the student record sheet
Betreut von / Supervisor: Univ. Prof. Kathrin Sartingen

Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet. Ich versichere, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 22. Mai 2019

Tobias Paul Grubinger

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei Univ. Prof. Kathrin Saringen bedanken, die mich beim Verfassen dieser Arbeit mit ihrem umfangreichen Fachwissen unterstützt hat. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Lucia Filipova, die mir ebenfalls wichtige Hinweise bezüglich der formalen sowie inhaltlichen Gestaltung der Arbeit gegeben hat.

Mein besonderer Dank gilt außerdem all jenen, die diese Arbeit korrekturgelesen haben, sowie mir mit aufmunternden Worten Beistand geleistet, und somit zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben.

Ganz besonders möchte ich mich hier von ganzem Herzen bei meiner Lebensgefährtin Antonia bedanken, die mich in dieser arbeitsreichen Zeit immer unterstützt hat.

Auch meiner lieben Familie bin ich für die Geduld und Unterstützung im Laufe meiner universitären Ausbildung zu großem Dank verpflichtet.

Zu guter Letzt möchte ich mich noch bei meinen Freundinnen und Freunden bedanken, die es immer geschafft haben, mich optimistisch zu stimmen.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Literaturhistorischer Kontext.....	4
2.1. Kubanische Literatur im Zeichen der Postmoderne.....	9
3. Theorie	
3.1. „Dirty realism“ – Eine Begriffsannäherung.....	11
3.1.1. „Realismo sucio“ – „Dirty realism“ in der spanischsprachigen Welt.....	18
3.1.2. „Realismo sucio“ in Kuba und Lateinamerika.....	22
3.2. Zwischenfazit – Marginalität als wichtigstes Motiv des „schmutzigen Realismus“.....	26
3.2.1. Zum Begriff der Marginalität.....	27
3.2.2. Robert E. Parks „marginal man“.....	29
3.3. Die Kulturpoetik des „schmutzigen Realismus“.....	31
3.3.1. Schmutz als Symbol für Marginalisierung.....	33
3.4. Die Ästhetik des Ekelhaften.....	35
3.4.1. Das Obszöne.....	37
3.4.2. Das Diabolische.....	38
4. Praxisanalyse – Analyse des Romans <i>El Rey de La Habana</i>	
4.1. Figuren.....	40
4.1.1. Reynaldo.....	40
4.1.2. Weibliche Nebenfiguren.....	44
4.1.2.1. Fredesbinda.....	45
4.1.2.2. Magdalena.....	45
4.1.2.3. Sandra.....	47
4.1.2.4. Daisy.....	48
4.1.3. Männliche Nebenfiguren.....	48
4.2. Handlungsverlauf.....	49
4.2.1.1. Parallelen zur „novela picaresca“.....	49
4.2.1.2. Zeit.....	53
4.2.1.3. Räume.....	55
4.3. Narrativik.....	58
4.3.1.1. Erzählperspektive.....	59
4.3.1.2. Oralität.....	62
4.4. Motive im Text.....	65
4.4.1. Dehumanisierung.....	65
4.4.2. Sexualität.....	68
4.4.2.1. Homosexualität.....	69
4.4.3. Gewalt.....	71

4.4.4. Alkohol und Drogenkonsum.....	72
4.4.5. Religion.....	74
4.4.6. Kriminalität.....	76
4.4.7. politische Dimension.....	76
5. Conclusio.....	79
6. Quellenverzeichnis	
6.1. Primärliteratur.....	84
6.2. Sekundärliteratur.....	84
7. Anhang	
7.1. Abstract (Deutsch).....	87
7.2. Abstract (English)	88
7.3. Resumen en lengua de destino.....	89
7.4. Curriculum Vitae.....	100

„Was die Schriftsteller schreiben
ist ja nichts gegen die Wirklichkeit
jaja sie schreiben ja daß alles fürchterlich ist
daß alles verdorben und verkommen ist
daß alles katastrophal ist
und daß alles auswegslos ist
aber alles das sie schreiben
ist nichts gegen die Wirklichkeit
die Wirklichkeit ist so schlimm
daß sie nicht beschrieben werden kann
noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so beschrieben
wie sie wirklich ist
das ist das Fürchterliche“

-Thomas Bernhard
(Heldenplatz)

1. Einleitung

El Rey de La Habana erscheint im Jahre 1999, als sich die kubanische Wirtschaft langsam von der 1991 ausgerufenen „período especial en tiempos de paz“ erholt. Der Autor Pedro Juan Gutiérrez verfasste den Roman zur Hochzeit jener Spezialperiode Anfang der 1990er Jahre, und fand mit dem spanischen Verlag *Anagrama*, seit jeher für die Veröffentlichung von Werken die dem „realismo sucio“ zugeordnet werden bekannt, einen Partner zur Vermarktung seines Textes. In seinem Heimatland hatte der Text aufgrund der Zensurpolitik der Regierung keine Aussicht auf Publikation. Gutiérrez, geboren 1950, ist einer der wenigen kubanischen Autoren, der sich trotz der restriktiven Kulturpolitik der kubanischen Regierung gegen die Emigration ins Ausland entschied, wo ein vermeintlich autorenfreundlicheres Klima zu erwarten gewesen wäre, insbesondere für Schriftsteller die sich nicht darauf beschränken wollten den revolutionären Errungenschaften ausnahmslos positiv zu begegnen. Er zog es vor die entbehrungsreiche Zeit der wirtschaftlichen Krise mit seinen Landsleuten in Havanna zu verbringen. Diese Tatsache machte seine literarischen Werke in den Augen von Kritikern zu einer authentischen Momentaufnahme der Gegenwart im urbanen Kuba der 1990er Jahre. Sie ordnen seine Texte dem sogenannten „realismo sucio“, also „schmutzigem Realismus“ zu, und attestieren ihnen eine wahrheitsgetreue Widergabe der Lebensverhältnisse der kubanischen Gesellschaft. Der Begriff „schmutziger Realismus“ taucht jedoch bereits im Großbritannien der 1980er Jahre auf, wo er verwendet wurde, um die stilistischen Eigenheiten US-amerikanischer Autoren zu umschreiben. Innerhalb weniger Jahre fand der „schmutzige Realismus“ jedoch schnell Verbreitung in der spanischsprachigen Literaturlandschaft und wurde unter dem Überbegriff „realismo sucio“ gehandelt.

Was ist aber unter diesem Label „realismo sucio“ zu verstehen, und welche Merkmale definieren ihn? Die Beantwortung dieser Frage dient als Grundlage für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit: So soll untersucht werden, inwiefern jener „schmutzige Realismus“ überhaupt als legitime wissenschaftliche Bezeichnung für eine Gruppe von literarischen Werken gelten kann. Dazu werden literaturwissenschaftliche Veröffentlichungen von Bill Buford, Robert Rebein und Cynthia Hallett zu diesem Thema analysiert. In Folge soll versucht werden, textübergreifende formale und inhaltliche Motive festzustellen, und mit deren Hilfe die literarische Ästhetik in *El Rey de La Habana* zu beleuchten.

So soll die eigentliche Frage nach der Repräsentanz der kubanischen Gesellschaft im Text *El Rey de La Habana* beantwortet, und herausgearbeitet werden, wie deren Darstellung

mithilfe von formalen und inhaltlichen Motiven des „schmutzigen Realismus“ bewerkstelligt wird. Welche Hilfsmittel werden verwendet um einen realistischen Rezeptionseffekt aufseiten der LeserInnen zu erzeugen? Wie werden die Besonderheiten der kubanischen Kultur dargestellt? Welche Rolle nimmt dabei die Präsenz des „Schmutzigen“ im weitesten Sinne ein? Welche Rolle spielt jene Zeit des sozialen und kulturellen Umbruchs der „período especial“ im Text?

Bei Gegenüberstellung der inhaltlichen Motive des „schmutzigen Realismus“ der westlichen Welt mit dem kubanischen „realismo sucio“, der ein kommunistisches System zum Schauplatz hat, scheinen einige Diskrepanzen aufzutauchen, deren Behandlung in dieser Arbeit im Vordergrund stehen sollen.

Um *El Rey de La Habana* im Kontext der Fragestellung nach der Repräsentanz der kubanischen Bevölkerung zu untersuchen, sollen in dieser Arbeit zunächst die historischen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen beleuchtet werden, die im Roman behandelt werden. Hierzu werden mehrere geschichtswissenschaftliche Publikationen von Hans-Jürgen Burchardt, Aviva Chomsky, Katrin Kollenz und Michael Zeuske über die soziopolitischen Umstände, sowie die Rahmenbedingungen der Kulturproduktion in Kuba während der „período especial en tiempos de paz“ zu Rate gezogen.

Darauf folgt ein überblicksmäßiger Abriss über die literaturhistorische Entwicklung des „schmutzigen Realismus“. Außerdem wird versucht dessen inhaltliche Thematiken einzugrenzen, dabei wird sich Robert Parks soziologischer Begriff des „marginal man“ als hilfreich erweisen.

Für die darauffolgende Analyse der kubanischen Gesellschaft und ihrer Darstellung im Text wird die „Kulturpoetik“ eine aufschlussreiche Rolle spielen: Stephen Greenblatt und Louis Montrose entwickelten in den 1980er Jahren das Konzept des „New Historicism“, einer literaturwissenschaftlichen Strömung, die sich bei der Textanalyse auf den historischen und kulturellen Kontext stützt. Dies stellt einen erheblichen Gegensatz zur poststrukturalistischen Textanalyse dar, welche sich lediglich auf die Strukturanalyse eines Textes konzentriert, ohne die historischen und kulturellen Rahmenbedingungen, in denen dieser entstand, einzubeziehen.¹ So werden in diese Arbeit neben den konventionellen Maßnahmen der Textanalyse, die sich mit Figuren, Inhalt, Stilistik und Narrativik beschäftigen, politische, historische und kulturelle Rahmenbedingungen einfließen, die für die Textproduktion und -rezeption wichtige Faktoren darstellen.

¹ Vgl. Baßler, S. 7ff..

Im Hinblick auf die Strukturanalyse wird nach einer Untersuchung der Romantypologie nach Franz K. Stanzel und Edwin Muir zunächst ein Augenmerk auf die Charakteranalyse der ProtagonistInnen gelegt, um in Folge anhand einer Strukturanalyse wichtige Erkenntnisse zu Erzählsituation, Handlungsverlauf und Narrativik zu gewinnen.

In diesem Zusammenhang spielt der Schauplatz des Textes, die kubanische Hauptstadt Havanna, eine wichtige Rolle. Um das Verhältnis zwischen Raum und gesellschaftlicher Darstellung aufzuzeigen wird Mahlers Werk „Stadtbilder“ zu Rate gezogen.

Eine allgegenwärtige Thematik im Text stellt Schmutz in den verschiedensten Ausformungen dar. Diese „Suciedad“, namensgebend für die Strömung des „realismo sucio“ ist in jeder Kultur mit bestimmten emotionalen Konnotationen aufgeladen. Mithilfe der anthropologischen Arbeit *Reinheit und Gefährdung* von Mary Douglas, sowie dem kunstphilosophischen Werk *Ästhetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz, soll die symbolische Rolle, die Schmutz und Obszönitäten im Text einnehmen, erforscht werden. Eine Repräsentation des Schmutzigen nimmt im Roman die Darstellung von Sexualität ein, jedoch finden sich auch oft blasphemische religiöse Verweise im Text. In Konsequenz soll die Frage beantwortet werden, inwiefern diese hyperbolische Darstellung von Schmutz als mögliche Regimekritik interpretiert werden kann.

2. Literaturhistorischer Kontext

Um die Darstellung der kubanischen Gesellschaft im Text untersuchen zu können, ist es notwendig ein Grundverständnis der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in Kuba während der „período especial“ herzustellen. Damit dies erreicht werden kann, erscheint es als hilfreich, sowohl die wirtschaftlichen und sozialen Aspekte der Sonderperiode zu beleuchten, als auch die Rahmenbedingungen der Kulturproduktion in Kuba zu analysieren.

Die revolutionäre kubanische Regierung setzte es sich von Beginn an zum Ziel, nationale Kunst und Kultur zu fördern, jedoch nur unter der Bedingung, revolutionskonform zu sein. Bezeichnend für diese Kulturpolitik ist folgendes Zitat Fidel Castros aus seiner Rede *Palabras a los intelectuales*:

„¿Cuales son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho. Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la Revolución.“²

Zuvor wurden viele Ressourcen in eine umfassende Alphabetisierungskampagne gesteckt, wobei zeitgleich zahlreiche Büchereien, Museen, Verlage und Theater eröffnet wurden. Eine „Revolutionskultur“ sollte geschaffen werden. Gleichzeitig wird der künstlerische Output, der sich „außerhalb der Revolution“ bewegt, also als in irgendeiner Form als regimekritisch betrachtet wird, zensuriert.³

Bereits im Frühling 1960 waren alle Massenmedien Kubas verstaatlicht und gleichgeschaltet worden und dienten einzig und allein der Verbreitung und Unterstützung der Regimepolitik.⁴ Diese restriktive Politik der Zensur, die nicht die geringste Abweichung von der kommunistischen Ideologie des Inselstaats zuließ, wurde von der Regierung mit eiserner Hand durchgesetzt. Die Widersprüchlichkeit dieser Strategie im Umgang mit der Kunst zeigte sich sehr deutlich in der kontroversen „Affäre Padilla“: Obwohl der Dichter Heriberto Padilla für seinen Gedichtband *Fuera del juego* 1968 den Jahrespreis des Dachverbands für nationale Künstler UNEAC gewann, wurde er als Kontrarevolutionär verhaftet. In Folge

² Castro, 1961, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>, 18.01.2019.

³ Vgl. Chomsky, S. 131.

⁴ Vgl. Bethell, S. 135.

wurde ein regelrechter Schauprozess inszeniert. Padilla leugnete öffentlichkeitswirksam sein gesamtes bisheriges Schaffen und klagte sich als Verräter an, erst danach wurde er wieder freigelassen. Dieses Vorgehen provozierte internationale Entrüstung und zog Vergleiche mit stalinistischen Methoden nach sich.⁵ Neben der Verfolgung von politischen Gegnern verschärfte die kubanische Regierung ab Mitte der 1960er Jahre auch ihren Umgang mit sogenannten „Asozialen“: Darunter fielen Homosexuelle aber auch Personen, deren Verhalten als unangepasst und unproduktiv angesehen wurde. Diese Menschen wurden in Internierungslager, sogenannte UMAPs, verfrachtet, wo eine ideologische Umerziehung stattfinden sollte. Dort wurden sie zur Feldarbeit gezwungen und durften das Lager nur unter Begleitung einer Militäreskorte verlassen.⁶ Die darauffolgende Periode, insbesondere die Jahre 1971-1976, wird gemeinhin als „quinquenio gris“, die „grauen Jahre“ der kubanischen Kulturproduktion, bezeichnet, die von Dogmatismus, Opportunismus und Mittelmäßigkeit geprägt war.⁷ Diese Tatsache ist vermutlich auf die durch den Fall Padilla verursachte Angst aufseiten kubanischer Kulturschaffender zurückzuführen, die sich durch dessen Verfolgung eingeschüchtert fühlten und sich in Folge selbst zensurierten:

„One troubling feature of government policies towards artists and scholars was the possibility that policy might shift and that what appeared ‘safe’ to an author might not to the censor. Thus, self-censorship, rather than cruder measures, became the main limitation on artistic and scholarly freedom of expression.“⁸

Die staatliche Kontrolle drang ab 1976 mit Einführung einer neuen Verfassung noch tiefergehend in die alltägliche Lebensrealität der KubanerInnen ein: So war die Mitgliedschaft in den Massenorganisationen der FMC (Federation de Mujeres Cubanas) oder der CDR (Comités de la Defensa de la Revolución) Bedingung für die staatliche Erlaubnis für den Erwerb von Luxusgütern wie Nähmaschinen, Fernsehern oder Kühlschränken. Im Gegenzug überwachten die Organisationsmitglieder ihre MitbürgerInnen und denunzierten sie in Fällen von revolutionsfeindlichem Verhalten.⁹ Entsprechend dieses gesellschaftlich auferlegten Zwangs revolutionskonform und ideologisch treu zu sein, fiel in diesem Zusammenhang auch die Literaturproduktion aus.

⁵ Vgl. Rössner, S. 435f..

⁶ Vgl. Lumsden, S. 65f..

⁷ Vgl. Kollenz, S. 28.

⁸ Bethell, S. 136.

⁹ Vgl. Bethell S. 128.

Die 1990er Jahre stellten im Hinblick auf die politischen und wirtschaftlichen Veränderungen im Land auch im kulturellen Bereich eine Zeit des Umbruchs dar:

Vor Zusammenbruch des Ostblocks konnte sich Kuba auf den fairen Handel mit der Sowjetunion verlassen, die beispielsweise den dort produzierten Zucker um ein Vielfaches des Marktpreises ankaufte. Nur so konnte das stark von Importen abhängige Land seine Bedürfnisse decken.¹⁰ Anfang der 1990er Jahre sanken die Zuwendungen der UdSSR jedoch kontinuierlich und Kuba verlor im Laufe von drei Jahren 75% seines Außenhandels und fast alle Kreditgeber. In Folge wurde ein Notstandsprogramm installiert, „das einer Kriegswirtschaft mit totaler staatlicher Wirtschaftskontrolle und Güterrationalisierung glich“.¹¹ So verstärkte sich die Nahrungsmittelknappheit im Laufe der 1990er Jahre zunehmend: In der Grundversorgung der Bürger konnte nur noch ein Minimum an Grundnahrungsmitteln wie Reis, Brot und Zucker gewährleistet werden. Bestimmte Vitamine, Fette und Proteine waren davon ausgeschlossen und der Durchschnitt an zugeführten Kalorien pro Einwohner auf ca. 2000 Kalorien täglich, ein geringerer Wert als vor der Revolution Mitte der 1950er Jahre. Gleichzeitig gab es große Probleme im Bereich der Energieversorgung: Trotz vorhandenen Kühlschränken verdarb das wenige Essen also innerhalb kürzester Zeit. Besonders alte Menschen und Kinder litten unter der Hitze und der hohen Luftfeuchtigkeit, die nicht mehr mit Ventilatoren bekämpft werden konnte.¹² Diese Lebensbedingungen führten innerhalb der Bevölkerung zu einem erheblichen Trauma, da nicht sicher war, wann diese Sonderperiode ihr Ende finden würde.¹³

Trotzdem ist darauf hinzuweisen, dass Kuba sich bei seiner wirtschaftlichen Anpassung in Krisenzeiten stark von anderen lateinamerikanischen Ländern unterschied: So wurden Sozialleistungen wie Bildung, Gesundheitsversorgung immer kostenlos bereitgestellt: 1990 wurden 20% des BIP dafür ausgegeben: Das Doppelte des Betrags, der von anderen Ländern dafür aufgewandt wurde.¹⁴

Da trotz neuer Wirtschaftspolitik und Rationierungen nicht genügend Devisen für Importe von Erdöl und Lebensmitteln vorhanden waren, führte die Regierung 1993 den US-Dollar als Zweitwährung ein und legalisierte den Devisenbesitz für alle Kubaner. In Folge strömten zusätzliche Devisen in Form von Geldüberweisungen durch Exilkubaner ins Land. Diese Maßnahme führte jedoch zum endgültigen Bruch mit dem von der Regierung propagierten

¹⁰ Vgl. Chomsky, S. 183.

¹¹ Vgl. Burchhardt, S. 315.

¹² Vgl. Zeuske S. 233ff..

¹³ Vgl. Zeuske, S. 235.

¹⁴ Vgl. Chomsky, S. 186.

kommunistischen Ideal der Egalität, da nun neben DiplomatInnen und AusländerInnen nun auch KubanerInnen teure ausländische Produkte in den staatlich geführten Devisenläden erwerben konnten.¹⁵ KubanerInnen, die im Tourismussektor Beschäftigung fanden oder Verwandte in den USA hatten, lebten in Konsequenz sehr viel besser als der Rest der Bevölkerung, der mit kubanischen Pesos Vorlieb nehmen musste, der einen Bruchteil an Wert hatte. Hinzu kam, dass die weiße Bevölkerungsgruppe bei der Verteilung der Tourismusarbeit klar bevorzugt wurde: Die geforderte „buena presencia“ im direkten Kundenkontakt wurde mit der Hautfarbe gleichgesetzt. Alte rassistische Muster, die durch die Revolution überwunden werden sollten, wurden so wiederbelebt.¹⁶ Die afrokubanische Bevölkerung wurde somit in den Bereich des „Jineterismo“ gedrängt, ein Überbegriff in kubanischer Umgangssprache, der verschiedenste, legale, halblegale und illegale Dienste an TouristInnen abdeckt.¹⁷ Dazu gehören verschiedenste Tätigkeiten, mit denen die „Jineter@s“ in irgendeiner Form von AusländerInnen profitieren: TaxifahrerInnen, illegale ReiseführerInnen, VerkäuferInnen von gestohlenen Zigarren, aber auch Prostitution.¹⁸ Am Arbeitsmarkt, aber auch im Schulwesen war ein Trend zu beobachten, der sich weg von der akademischen Arbeit und Hochschulbildung hin zur manuellen Arbeit im Industrie- und Agrarsektor bewegte.¹⁹ Diese Entwicklung ist wohl primär auf die unsichere Versorgungslage zurückzuführen.

Die Unzufriedenheit im Land stieg stetig an und kulminierte schließlich 1994 in den größten sozialen Unruhen seit der Revolution. Kurz darauf kam es zu einer massiven Auswanderungswelle von 30.000 KubanerInnen, was die Regierung dazu bewog einzulernen und freie Märkte wieder zu erlauben, sowie den Privatsektor auszudehnen. Langsam entspannte sich die wirtschaftliche Lage und die Devisenpolitik begann zu greifen, was 1996 in einem Wachstumsprozentsatz von 7,6% gipfelte.²⁰

Der Sparkurs der Regierung äußerte sich auch stark im kubanischen Verlagswesen: So wurden beispielsweise im Jahr 1993 nur 1,2 Millionen Bücher veröffentlicht, während in den 1980er Jahren noch insgesamt 60 Millionen Titel publiziert wurden.²¹ Paradoxerweise reagierten kubanische AutorInnen auf gekürzte Gelder im Verlagswesen mit erhöhter

¹⁵ Vgl. Burchardt, S. 318.

¹⁶ Vgl. Chomsky S. 190f..

¹⁷ Vgl. Chomsky, S. 192.

¹⁸ Vgl. Chomsky, S. 194.

¹⁹ Vgl. Behar, S. 23.

²⁰ Vgl. Burchardt, S.320.

²¹ Vgl. Kollenz, S. 25.

Kreativität und Produktivität, was dazu führte, dass viele Bücher erst gar nicht veröffentlicht wurden oder nur im Ausland verlegt wurden.²² Obgleich die definitive Rolle der Spezialperiode unter LiteraturwissenschaftlerInnen strittig ist, spricht Sonia Behar dieser Zeitperiode eine kreativitätsbefeuernde Rolle zu:

„Las opiniones sobre el papel de la crisis de los noventa y el efecto de la misma sobre los cambios que se suscitan en el ámbito artístico y literario de Cuba varían, aunque por lo general se acepta que el convulso estado de cosas del momento funciona como una especie de catalizador en la creación.“²³

Die Hauptursachen sind wohl auf die gesellschaftlichen Veränderungen zurückzuführen, die hauptsächlich von der Unsicherheit gegenüber der politischen Zukunft des Landes, verursacht durch den Einzug einer kapitalistischen Marktwirtschaft in ein zuvor kommunistisches System, geprägt sind. Behar spricht hier von „contradicción entre el individualismo y la solidaridad y la difusión de conductas marginales para satisfacer aspiraciones materiales a corto plazo“²⁴ und betont damit das schizophrene Verhältnis zwischen Volkskörper und Einzelperson, das durch den vermehrten Ausbau der Devisenwirtschaft verursacht wurde. Für Behar repräsentiert diese gesellschaftliche Entwicklung „la muerte del ideal del Hombre Nuevo“²⁵.

Als eine weitere Ursache für die steigende Kulturproduktion können die analog zum wirtschaftlichen Sparkurs andauernden Liberalisierungsmaßnahmen angesehen werden, die im Laufe der 1990er implementiert wurden: So durfte beispielsweise ab 1997 das Weihnachtsfest wieder offiziell zelebriert werden und der Papst im Jänner 1998 eine große katholische Messe in Havanna vor hunderttausend Menschen abhalten, an welcher sogar Fidel Castro teilnahm.²⁶ Zum Vergleich: In der Verfassung von 1976 wurde Kuba zum atheistischen Staat erklärt und alle Gläubigen wurden aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen. Zahlreiche spanische Priester wurden aufgrund der Anschuldigung kontrarevolutionärer Unterstützung des Landes verwiesen.²⁷ Gleichzeitig wurden während der Spezialperiode afrokubanische Religionen wie die Santería gefördert.²⁸ Die Annahme,

²² Vgl. Moldenhauer, S. 24.

²³ Behar, S.28.

²⁴ Vgl. Behar, S. 24.

²⁵ Vgl. Behar, S. 22.

²⁶ Vgl. Kollenz, S. 29.

²⁷ Vgl. Chomsky, S. 175.

²⁸ Vgl. Zeuske, S. 239.

dass dieses öffentlichkeitswirksame Zugeständnis gegenüber der kubanischen Religionsgemeinschaft von Kulturschaffenden als Signal für eine Liberalisierung der staatlichen Zensur gedeutet wurde, erscheint als zulässig.

Die wirtschaftliche Öffnung des Inselstaates nach außen zeigte sich auch im kulturellen Bereich: So vergrößerte sich die Zahl kubanischer Teilnehmer an ausländischen Literaturwettbewerben und der Absatz kubanischer Bücher außerhalb des kubanischen Staates vermehrte sich.²⁹

2.1. Kubanische Literatur im Zeichen der Postmoderne

Sarah Moldenhauer setzt den Anfang der kubanischen Postmoderne mit dem Beginn der „período especial“ gleich. Diese Annahme fußt einerseits auf der Tatsache, dass sich im kubanischen Staat nach Zerfall der Sowjetunion eine spezielle Form des Kapitalismus entwickelte, und andererseits die Kulturproduktion auf der Insel zunehmend mehr Freiheiten genoss, sprich die installierten staatlichen Zensurmaßnahmen immer loser durchgesetzt wurden.³⁰ Die Postmoderne als kulturelles Phänomen definiert sie folgendermaßen:

„(...) zeichnet sich die kulturell-historische Epoche der Postmoderne dadurch aus, dass individuelle und kollektive Identitäten nicht mehr zwangsläufig an nationalstaatliche Symboliken geknüpft sind und der Binarismus zwischen in- und ausländisch fundamental in Frage gestellt und weitestgehend verwunden wird.“³¹

In Kuba ist die erwähnte Abgrenzung der gemeinschaftlichen Identität von nationalstaatlichen Symboliken vor allem den beiden oben genannten Entwicklungen geschuldet. Die Bevölkerung durchlebt nicht bloß eine schwere wirtschaftliche, sondern gleichzeitig eine ideologische Krise, die von zahlreichen Veränderungen und Widersprüchen auch im gesellschaftlichen Bereich geprägt ist. Gleichzeitig hält durch die Öffnung des Inselstaates für den Massentourismus, sowie die Implementierung eines Marktes für westliche Konsumgüter der westliche Lebensstil und die kapitalistische Ideologie Einzug ins zuvor kommunistische System. Dieses Stadium des Umbruchs

²⁹ Vgl. Kollenz, S. 29.

³⁰ Vgl. Moldenhauer, S. 38f..

³¹ Moldenhauer, S. 2.

inspirierte zahlreiche kubanische KünstlerInnen zur Produktion subversiverer, kritischerer Werke, wie die Soziologin Cecilia Bobes schreibt:

„(...) el posmodernismo – que representó en todas partes un rechazo de las ideologías y los discursos toatlizadores y a las metanarrativas – en Cuba, paradójicamente, tuvo connotaciones políticas e ideológicas y fue usado de manera instrumental por los artistas para elaborar un discurso propio y renovador“³²

Diese neue Form des Diskurses äußert sich unter anderem in einer von Salvador Redonet, Professor an der Universität von Havanna, ausgerufenen literarischen Schule: Der Generation der „novísimos“. Sie zeichnen sich laut Redonet dadurch aus, dass sie nach der Revolution geboren wurden, und in den 1980er Jahren zu schreiben begannen und somit als erste AutorInnen den LeserInnen Einblick in jene Zeit des Umbruchs der „Spezialperiode“ gewährten.³³ Ihre Werke stehen in krassem Gegensatz zu den bislang publizierten Texten kubanischer AutorInnen, da sie in Form und Inhalt in eine gänzlich andere Kerbe schlugen:

„(...) trajeron temas inéditos o postergados hasta entonces: la relación traumática con la realidad y las instituciones, el mundo marginal (con sus rockeros, frikis y otras formas de „alienación“), la homosexualidad, el lado angustiado de la guerra.“³⁴

Die „novísimos“ thematisieren im Gegensatz zur revolutionskonformen, ideologisch treuen Literatur, die Schattenseiten der kubanischen Gesellschaft. Ihre Geschichten behandeln die Lebensrealität der Marginalisierten, Ausgestoßenen. Folgendes Zitat von Frederic Jameson zu den Eigenschaften postmoderner Kunst erscheint in diesem Zusammenhang als bezeichnend:

„Auch für die Revolte der Postmoderne gegen die Tradition läßt sich sagen, daß ihre besondere Anstößigkeit – ihre Obskurität, ihre offene Sexualität, der Psychomüll, die ungeschminkte Verachtung der Gesellschaft und der Politik, die bei weitem alles übertrifft, was die Moderne an Extremen zu bieten hatte (...).“³⁵

³² Bobes, S. 197.

³³ Whitfield, S.71.

³⁴ Alonso Estenoz, S. 4.

³⁵ Hyssen, S. 48.

Am ausländischen Buchmarkt wird jene neue Literatur unter dem Begriff des „realismo sucio“, einer Variation des nordamerikanischen „dirty realism“ vermarktet.

Im nächsten Kapitel sollen die Entstehungsgeschichte des Begriffs, sowie dessen inhaltliche und formale Merkmale thematisiert werden.

3. Theorie

3.1. „Dirty Realism“ - eine Begriffsannäherung

Der Begriff „dirty realism“ taucht erstmals im Jahre 1983 auf, als Bill Buford, Redakteur und Herausgeber des englischen Literaturmagazins *Granta*, versucht, den Schreibstil einer neuen Generation an US-amerikanischen Schriftstellern zu beschreiben.

In *Granta 8: Dirty Realism* (1983), welches unter anderem Kurzgeschichten von Raymond Carver und Richard Ford enthielt, definiert er ihren Stil als:

„...a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life (...) These strange stories, unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries or unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junkfood and the oppressive details of modern consumerism.“³⁶

Buford beschreibt die Geschichten also als „strange, unadorned, unfurnished“, was einerseits die bis zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnliche Thematik andererseits den bildhaften, schnörkellosen Charakter des Erzählstils betont, der oft bis ins Vulgäre reicht. Inhaltlich behandeln diese Kurzgeschichten die „belly side of contemporary life“ im US-Amerika der 1980er: Die Lebensrealität der von Junkfood, Gewalt, Konsum und Pop-Kultur geprägten Nachkriegsgeneration. Beim porträtierten Milieu handelt es sich um Menschen der Arbeiterklasse, die am Existenzminimum oder darunter leben, ihre Sorgen in Alkohol ertränken und oft mit dem Gesetz in Konflikt geraten: Sie sind die Verlierer in einer

³⁶ Buford, S. 4.

Gesellschaft, die nur auf Konsum und Geld ausgerichtet ist. Ihre Geschichten sind tragische Momentaufnahmen eines entbehrungsreichen Lebens.

Trotzdem sieht Buford hinter diesem „schmutzigen Realismus“ keineswegs den Anspruch, ein allgemeingültiges Bild der historischen Realität zu zeichnen, vielmehr geht es um die Porträtierung des Alltags eines Durchschnittsamerikaners in all seinen Feinheiten und Nuancen:

„It is not a ficiton devoted to making the large historical statement. It is instead a fiction of a different scope – devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture (...)³⁷

Außerdem betont er die unterschwellige, unbehagliche Ironie in den Texten, die oft nicht als solche auszumachen ist: Die AutorInnen behandeln vermeintlich alltägliche Gegenstände und schildern diese auf sehr unaufgeregte Art und Weise. Die zahlreichen Auslassungen tragen zur Grundstimmung bei, dies macht diese Literatur laut Buford zu einer Prosa:

„(...)so spare in manner, that it takes time before one realized how completely a whole culture and a whole moral condition are being represented by even the most seemingly slight sketch“³⁸

Der Zeitgeist der kapitalistischen Lebenswirklichkeit mitsamt seinen moralischen Besonderheiten wird durch kurze, scheinbar belanglose Episoden geschildert. Durch die vereinfachte Art der Darstellung oft stereotypisierter Charaktere und ihrer Handlungen werden die Geschichten jedoch mit einer tieferen Bedeutung ausgestattet, die sich als Spiegel jenes Milieus der vom System abgehängten Bevölkerung der Vereinigten Staaten von Amerika versteht. Buford erkennt in dieser Porträtierung einer Minderheit auch eine politische Dimension:

„These authors are, from one perspective, the youth oft he sixties grown, a generation suspicious of heroes, crusades and easy idealism. It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details, but it is a politics considered from an arm’s length: they are stories not of protest, but of the occasion for it.“³⁹

³⁷ Ebd., S.4.

³⁸ Ebd., S.4.

³⁹ Buford, S.5.

Die AutorInnen erlebten wichtige politische Ereignisse wie die Bedrohung eines Atomkriegs während des Kalten Kriegs, die Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg, die Folgen der Bürgerrechtsbewegung, oder den Watergate-Skandal mit. Für Buford sind sie eine desillusionierte Generation von SchriftstellerInnen, die der politischen Entwicklung skeptisch gegenüberstehen und ihren Standpunkten durch ihre Charaktere eine Stimme verleihen. Die bloße realistische Darstellung eines anderen US-Amerikas, als jenes durch Populärkultur kommunizierte, stellt zwar noch keine Form des direkten, offenen Protests dar, jedoch lässt sich definitiv ein politischer Unterton im nordamerikanischen „schmutzigen Realismus“ erkennen.

Robert Rebein vergleicht in seinem Werk *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, die von Buford in England ausgerufene Gattung des „dirty realism“ mit dem Kunstbegriff des „Minimalismus“, da sich deren Eigenschaften sehr ähnlich sind. Für ihn ist der Begriff „dirty realism“, zumindest bis zu einem gewissen Grad, eine Marketing-Strategie, die dem englischen Literaturpublikum die Werke jener zeitgenössischen nordamerikanischen AutorInnen schmackhaft machen sollte.⁴⁰

1965 taucht im Bereich der bildenden Kunst erstmals der Begriff des „minimalism“ zur Beschreibung von Bildern und Skulpturen der Nachkriegszeit auf.⁴¹ Der englische Philosoph Richard Wollheim schrieb den Kunstwerken die Gemeinsamkeit eines „minimal art-content in looks, in intention, in moral impact“⁴² zu. Deshalb seien sie schwer voneinander zu unterscheiden und scheinen fast keinen Inhalt zu bergen:

„(...) either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist, but from a nonartistic source, like nature or the factory.“⁴³

Die Beschränkung auf inhaltliche Kontexte, die aus Natur oder Fabriken übernommen, und in keinsten Weise von den KünstlerInnen verfälscht werden, macht nahezu keine Differenzierung zwischen den Kunstwerken möglich. Der Terminus des „minimalism“ wurde in Folge von LiteraturkritikerInnen verwendet, um die Werke von Autoren wie Ernest

⁴⁰ Vgl. Rebein, S. 41.

⁴¹ Vgl. Rebein, S. 33.

⁴² Wollheim, S. 387.

⁴³ Wollheim, S. 387.

Hemingway, Henry Miller oder auch Raymond Carver zu beschreiben.⁴⁴ LiteraturkritikerInnen erkannten auch in literarischen Werken die Tendenz viel Erzählendes in wenig Text zu verpacken, und Erfahrungen der Charaktere in ihren Texten lediglich aufzuzeigen, anstatt sie zu analysieren, weder durch den Erzähler, noch durch die ProtagonistInnen.⁴⁵ In diesem Zusammenhang wird gerne die „Eisberg-Theorie“ von Ernest Hemingway erwähnt, in der er sich auf die Auslassung als künstlerisches Stilmittel bezieht: Demnach befinden sich sieben Achtel einer Geschichte unter der Oberfläche, bloß das obere Achtel suggeriert die Gesamtheit des Inhalts.⁴⁶

Cynthia Whitney Hallett sieht die von Hemingway beschriebene Herangehensweise an eine Erzählung im „minimalism“ durch die Thematisierung vermeintlich beiläufiger Vorkommnisse repräsentiert, denen im Kontext jedoch ein zusätzlicher Bedeutungsinhalt zugeführt wird:

„Everything said must contain all that has not been said, at least by reflection or implication – some form of figurative language. The reader is often given what appears to be a realistic account of what seems a trivial matter or event. Although the final version resembles external reality, the method of presentation suggests that there is more to the story than the mere external narrated details.“⁴⁷

Der Fokus auf äußerliche Details führt die Geschichte schließlich auf eine andere Bedeutungsebene, die als allegorischer Verweis auf gesellschaftliche Verhältnisse gelesen werden kann:

„Minimalist writers (...) employ an aesthetic of exclusion – a prudent reduction of complex equations, a factoring-out of the extraneous until the complicated is expressed in the simplest of terms. Generally in these texts, distraction and clutter are stripped from human commerce until the reader encounters the whole of society reflected in slivers of individual experience; the understated presence as a cogent force.“⁴⁸

Hier koinzidiert die Definition des Minimalismus von Hallett mit jener des „dirty realism“ von Buford. Beide heben das „Nicht Gesagte“, das „Oberflächliche“ als wichtiges Merkmal

⁴⁴ Vgl. Behar, S. 52.

⁴⁵ Vgl. Hallett, S. 2.

⁴⁶ Vgl. Hemingway, S. 192.

⁴⁷ Hallett, S. 7.

⁴⁸ Hallett, S. 7.

hervor, das den Texten ihren eigenständigen Charakter verleiht. Gerade die Auslassungen und die Beschränkung auf Triviales fördern die Seele der porträtierten Gesellschaft zu Tage. Der US-amerikaner Madison Smartt Bell bezeichnete 1986 den literarischen „minimalism“ sogar als Schule:

„Minimalism may fairly be described as a school, because its representative work contains, as if by prescription, a number of specific elements“: „a trim, `minimal´ style, an obsessive concern for surface detail, a tendency to ignore or eliminate distinctions among the people it renders, and a studiedly deterministic, at times nihilistic, version of the world.“⁴⁹

Auch in dieser Beschreibung lassen sich sehr wohl einige Parallelen zu Bufords Definition des „dirty realism“ erkennen: Die stilistische Oberflächlichkeit und Schlichtheit, im Besonderen bei der Beschreibung der Charaktere sowie eine lebensverneinende Weltanschauung, die den Werken eine bestimmte Grundstimmung verleiht.

Obgleich sich beide Stilrichtungen laut Rebein im selben literarischen Dunstkreis bewegen, erkennt er in seiner Definition von „schmutzigem Realismus“ sowohl thematisch als auch stilistisch signifikante Unterschiede:

„Dirty Realism (...) refers to an effect in both subject matter and technique that is somewhere between the hard-boiled and the darkly comic. „It refers to the impulse in writers to explore dark truths, to descend, as it were, into the darkest holes of society and what used to be called „the soul of a man“. Not the trailer parks and fern bars (...) but rather the more intense worlds of war, drug addiction, serious crime, prostitution, prison. In terms of technique: not the detached „unconscious“ narrations of minimalism, but rather the probing, superconscious narration of a Henry Miller (...), a kind of fiction that goes beyond what has been called, at one time or another, „tough-guy realism“, „underworld realism“, „hard-boiled fiction“, „southern Gothic“ and so on, a fiction that incorporates all this but also includes (...) „the power of blackness“.“⁵⁰

Hier findet, wie zuvor bei Buford, der komische, ironische Aspekt Erwähnung. Wobei Rebein explizit von schwarzem, „düsterem“ Humor schreibt: Düster wie das Milieu, in das sich die AutorInnen in ihren Geschichten begeben, um in die tiefsten psychischen Abgründe ihrer ProtagonistInnen vorzudringen. Anders als in Buford, lokalisiert Rebein „dirty

⁴⁹ Bell, S. 64f..

⁵⁰ Rebein, S. 43.

realism“ nicht in der ländlichen Abgeschiedenheit eines Wohnwagens eines nordamerikanischen Hilfsarbeiters, sondern an Orten, wo extreme menschliche Abgründe sichtbar werden: Kriegsgebiete, Gefängnisse, Bordelle oder Drogenhöhlen. In Rebeins Definition von „schmutzigem Realismus“ spielt Schmutz in Form von moralischer Verwerflichkeit und Sünde eine viel ausgeprägtere Rolle.

Rebein unterscheidet ihn technisch insofern vom „minimalism“, als er stilistisch viel direkter und bohrender agiert. Hervorzuheben ist hierbei seine Erwähnung des Autors Henry Miller, der von Sonia Behar der Bewegung des „minimalism“ zugeordnet wird⁵¹: Ein weiteres Indiz für die gattungsspezifischen Überlappungen, die sich beim Vergleich der beiden Begriffe ergeben. Nichtsdestotrotz ist jener „schmutzige Realismus“ für Rebein eine Art der Prosa, die sich von vergleichbaren Texten, welche sich mit der Unterwelt und ihren Figuren beschäftigen, abhebt, obgleich sie Charakteristika jener Strömungen miteinbezieht.

Rebein nennt in diesem Zusammenhang die „hard-boiled fiction“, setzt den Begriff „dirty realism“ also in Relation mit dem „hard boiled style“ des Kriminalromans der 1920er und 1930er Jahre. Die Genrebezeichnung bezieht sich hierbei auf die Eigenschaften des Protagonisten:

„a tough and laconic protagonist, often but not always a detective, making his way in an indifferent world that he navigates by establishing a code of behaviour that substitutes for the corrupted morals of the society he occupies (...) These rugged characters, some of them criminals, dramatically and often violently fill their spaces in the world.“⁵²

Diese „hartgesottene“ Hauptfigur jener Kriminalromane teilt also einige Eigenschaften mit den Charakteren des „schmutzigen Realismus“: Eine eigene Moralvorstellung, die der korrupten Gesellschaft, in welcher er sich bewegt, gegenübersteht und die er oft auf gewalttätige Weise durchzusetzen versucht.

Auch Sonia Behar setzt die beiden Begriffe des „dirty realism“ und des „minimalism“ in einen größeren literaturgeschichtlichen Kontext: Sie erkennt inhaltliche Überschneidungen mit der Literatur des 20. Jahrhunderts von US-amerikanischen Autoren wie Ernest Hemingway, John Dos Passos, Henry Miller und F. Scott Fitzgerald, welche in ihren Werken die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in den Vereinigten Staaten der

⁵¹ Vgl. Behar, S. 52.

⁵² Cassuto, S. 4.

Zwischenkriegszeit thematisierten.⁵³ Sie sind Teil der literarischen „Lost Generation“, die sich - durch ihre Teilnahme am ersten Weltkrieg desillusioniert - durch ihre Literatur gegen die Wertvorstellungen des Zeitalters auflehnten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, während des Kalten Krieges entstand die Bewegung der „Beat Generation“, eine literarische Bewegung, die aus den gleichen Motiven, nämlich der Ablehnung konventioneller gesellschaftlicher, politischer, religiöser und künstlerischer Werte, entstand. Diese Rebellion manifestierte sich in der Jagd nach extremen Erfahrungen durch Drogenkonsum und sexueller Experimentierfreudigkeit.⁵⁴ Die populärsten Werke dieser literarischen Bewegung stellen *Howl* (1956) von Allen Ginsberg und *On the road* (1957) von Jack Kerouac dar.

Für Behar stellt die „Beat-Literatur“ eine Weiterentwicklung der „Lost Generation“ dar, aus der sich in Folge die Bewegung des „dirty realism“ herausbildete. Sie betont vor allem die Verbindung des „Minimalismus“ von Hemingway mit dem „schmutzigen Realismus“ von Raymond Carver oder auch Charles Bukowski.⁵⁵

Hierbei bezieht sie sich auf die Studien von Mark A.R. Facknitz, welcher die Vertreter des „minimalism“ in zwei Untergruppen einteilt: Die „formal“ und die „social minimalists“. Die Literatur beider Gruppen teilen zwar Merkmale wie die Verwendung der dritten Person, überschaubare Handlung und umgangssprachlichen Stil, jedoch bringt Facknitz den „social minimalism“ in Verbindung mit „dirty realism“.⁵⁶

Es bleibt also festzuhalten, dass die Begriffe „dirty realism“ und „minimalism“ als Synonyme angesehen werden können, da sie sich vor allem in Bezug auf formale Merkmale nur sehr geringfügig voneinander unterscheiden. Der „schmutzige Realismus“ kann – zumindest bis zu einem gewissen Grad – als Werbestrategie verstanden werden, hat es doch Jahre zuvor schon Literaturkritiken gegeben, die den behandelten Texten in Bezug auf Form und Thematik gleichbedeutende Attribute zugesprochen haben. Nichtsdestotrotz sind sowohl „dirty realism“, als auch „minimalism“ in der nordamerikanischen Literaturwissenschaft respektive Literaturlandschaft Begriffe, die vor allem mit Raymond Carver in Verbindung gebracht werden. Gemeinhin wird Carver sogar als „father of minimalism“ bezeichnet.⁵⁷ Robert Rebein geht mit seiner Begriffsdefinition jedoch einen

⁵³ Vgl. Behar, S. 51.

⁵⁴ Vgl. Stephenson, S. 4f..

⁵⁵ Vgl. Behar, S.52.

⁵⁶ Vgl. Behar, S. 52.

⁵⁷ Vgl. Hallett, S. 5.

Schritt weiter, indem er den „schmutzigen“ Charakter jener Texte, vor allem im Bezug auf die Thematik, die ProtagonistInnen, die Orte, in welchen sich jene Bewegten, viel dringlicher hervorhebt: Es geht weniger um desillusionierte US-Amerikaner der Kategorie „working poor“, die anhand ihrer unspektakulären aber zugleich aufschlussreichen Erfahrungen moralische Abgründe des „American way of life“ aufzeigen, sondern mehr um Menschen in Krisengebieten, die tagtäglich durch Krieg, Hunger, Drogen oder anderweitig vom Tode bedroht, ihr Dasein fristen. Der „Schmutz“, die Abgründe, die jene ProtagonistInnen umgeben, sind hier von einer viel gefährlicheren, düsteren Natur.

3.1.2. „Realismo sucio“- „Dirty realism“ in der spanischsprachigen Welt

1986, drei Jahre nach Bill Bufords vielbeachteter Prägung des Begriffs, erscheint in Spaniens auflagenstärkster Tageszeitung *El País* ein Artikel mit dem Titel „¿Sabe usted qué es 'dirty realism'?". Diese Buchbesprechung behandelte die erste spanische Übersetzung von Raymond Carvers Kurzgeschichtensammlung *Cathedral*, über den Verlag *Anagrama*, die gleichzeitig die erste spanischsprachige Übersetzung eines Schriftstellers darstellte, der dem „dirty realism“ zugeordnet wurde. Schnell wurde die englische Bezeichnung zum besseren Verständnis direkt ins Spanische übersetzt und der „realismo sucio“ war geboren. Carvers und auch andere Kurzgeschichten von nordamerikanischen AutorInnen gewannen zunehmend an Popularität am spanischen Buchmarkt, was in Folge zur Adaption des Stils durch spanische SchriftstellerInnen führte.⁵⁸ Cintia Santana erwähnt in diesem Zusammenhang Ray Loriga und José Ángel Mañas als wichtige Vertreter⁵⁹. Jedoch erkennt sie einige inhaltliche Unterschiede zwischen dem spanischen „realismo sucio“ und Bufords Definition von „dirty realism“:

„While the protagonists of Dirty Realism drink and listen to country music, the characters of Realismo sucio are obsessed with sex, designer drugs, and rock and roll. Dirty Realism depicts the lives of blue-collar men and women through minimal prose and plot, while Realismo sucio's protagonists tend to be privileged, young men in their late teens and early twenties, fascinated with spectacular violence.“⁶⁰

⁵⁸ Vgl. Santana, S. 38.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 35.

⁶⁰ Santana, S. 35f..

Für Santana unterscheidet sich sowohl das im „realismo sucio“ portraitierte soziale Milieu, als auch die behandelten Themen maßgeblich vom nordamerikanischen Vorbild. Besonders hervorzuheben sind die beiden Motive Sex und Gewalt, die in Bill Bufords Definition nicht existent sind. Auf formaler Ebene sieht sie jedoch viel signifikantere Parallelen, vor allem im Vergleich mit Raymond Carvers Arbeit:

„One of the similarities that Carver’s work and that of the Spanish writers of Realismo sucio share is the attention paid to their representation of orality. Orality is here defined as the various forms of vernacular everyday speech represented in writing.“⁶¹

Die Art und Weise wie Carver, und auch Loriga und Mañas ihre Figuren sprechen lassen, ist für sie bezeichnend für jene neue literarische Stilrichtung: Während ersterer es meisterhaft versteht, seine Charaktere durch ihre Dialoge wie authentische Vertreter der US-amerikanischen Arbeiterklasse wirken zu lassen, verwenden die spanischen Literaten die Umgangssprache der gut situierten Jugend des 20. Jahrhunderts um einen realistischen Effekt zu erzielen.⁶²

Milton Azevedo nennt diese auf Oralität basierende Erzählstrategie „literary dialect“. Mithilfe dieses Mittels können sehr komplexe soziale Mechanismen dargestellt werden:

„A substantial part of (...) what the interplay of prestigious and nonprestigious speech discloses about relationships between language and power, marginalization and social exclusion, and the role of language variation in the formation and maintenance of social hierarchies and cultural ideologies. Speakers of nonstandard varieties often belong to subaltern groups - ethnic minorities, slum dwellers, rural folk, or unassimilated outsiders such as refugees or immigrants. In portraying their way of talking, an author takes into account features that contrast with the speech of superordinate social groups, which reflects the prestigious variety that lies at the foundation of the standard language.“⁶³

Vor allem durch die Gegenüberstellung von „literary dialect“ mit „standard language“ wird jener Charakterisierungs-Effekt, der die Figuren einer gewissen sozialen Stellung zuordnet, erreicht. Dabei handelt es sich laut Azevedo immer um ein Machtgefüge zwischen

⁶¹ Santana, S.38f..

⁶² Vgl. Santana, S.39.

⁶³ Azevedo, S. 505.

übergeordneten und untergeordneten sozialen Gruppen, „angesehener“ und „nicht-angesehener“ Sprache. Diese Gegensätzlichkeit findet im spanischen „realismo sucio“ oft Verwendung, wobei die simplifizierte, derbe, vulgäre Sprache als „literary dialect“ fungiert. Der erste Satz von José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (1994) ist hierfür beispielhaft: „Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde porque está siempre hasta el culo de gente.“⁶⁴ Als wichtiges Merkmal des spanischen „realismo sucio“ ist also tatsächlich die „dreckige“ Sprache auszumachen. Zwar nehmen spanische Literaturkritiker wie Germán Gullón, auch Bezug auf die sparsame sprachliche Form, wobei signifikante Parallelen zum nordamerikanischen „minimalism“ zu erkennen sind, jedoch nimmt die sprachliche Vulgarität eine ebenbürtige Rolle ein. Gullón betont: „(...)la pobreza formal, la sintaxis arbitraria, el lenguaje desgarrado, plagado de coloquialismos, es decir extraliterario (...)“⁶⁵. Er sieht die Sprache in Mañas' Roman als: „(...)la respuesta del ciudadano al lenguaje de notario, del academico, del ser humano despojado de los privilegios.“⁶⁶ German Gullón verortet in den Texten der spanischen Vertreter des „realismo sucio“ eine Rebellion gegen gesellschaftlich auferlegte Konventionen der Sprachlichkeit. Durch bewusste Anwendung von „literary dialect“ spiegeln die Autoren den Zeitgeist einer abgehängten Generation wider, wie Toni Dorca aufzeigt:

„(...) los nombres de Loriga o Mañas sintonizaron pronto con un público que desubría, casi por ensalmo, que en la letra impresa de la novela era posible también hallar un testimonio del mundo en que vivían. Al amparo, pues, de una crisis social, política y económica nacía un nuevo realismo en la narrativa peninsular, que se situaba deliberadamente al margen de las convenciones de la sociedad adulta y exaltaba los valores de la juventud.“⁶⁷

Dorca betont vor allem das Alter der beiden Autoren Loriga und Mañas, die als Vorreiter der sogenannten „Generación X“ gelten: Einer Gruppe neuer, junger, spanischer Autoren, die der Lebensrealität der urbanen Jugend im Spanien der 1990er Jahre thematisieren. Wie bereits Buford bei den „dirty realists“ US-Amerikas erkennt er eine politische Dimension im Werk der spanischen „sucio realistas“, die sich in der realistischen Darstellung der gegenwärtigen Gesellschaft, in der sich die ProtagonistInnen bewegen, äußert. Dorca erkennt in ihrem Schreibstil auch die Kritik am Kunstbetrieb:

⁶⁴ Mañas, S. 11.

⁶⁵ Gullón, S. 21.

⁶⁶ Gullón, S. 22.

⁶⁷ Dorca, S.309f..

„No habría que perder de vista el gusto por la provocación de los integrantes de la generación X, los cuales rechazan, al igual que sus predecesores vanguardistas, la institucionalización del arte a cargo de las clases dominantes.“⁶⁸

Diese Einschätzung lässt Vergleiche mit den Anfängen des „Minimalismus“ als avantgardistische Bewegung der Postmoderne zu. Loriga und Mañas verleihen ihrer Ablehnung gegenüber den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen durch provozierende Inhalte und Sprache Ausdruck.

Es ist also festzuhalten, dass die spanische Adaption des „dirty realism“ ihre eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Eigenheiten und Codes, sowohl auf inhaltlicher, als auch auf sprachlicher Ebene mitbringt, obgleich sich auf formaler Ebene einige Parallelen ausmachen lassen. Santana schreibt:

„(...) if Spanish Realismo sucio has been said to be symptomatic of the „globalization of literature“, it also illustrates that local receptions and reappropriations persist. These differences are instructive not only as to what the host culture brings to the mix but as to what translates and what remains untranslatable, both literally and metaphorically.“⁶⁹

Sie spricht hier einerseits die Übersetzungen nordamerikanischer AutorInnen an, deren Texte in spanischer Sprache wiederum neue Bedeutungen zukommen können. Andererseits liest sich diese Feststellung wie eine Erklärung für die kulturelle Anpassung, die von der „Generación X“ in ihrer Version des „dirty realism“ vorgenommen wurde: Da jede Gesellschaft, bedingt durch Sprache und Kultur, ihre eigenen Metaphern, Symbole und Konventionen besitzt, fällt auch in einer globalisierten Welt die Adaption eines literarischen Trends je nach dem unmittelbaren Umfeld, anders aus.

Isabel Exner bringt diese Übertragung der Ästhetik des „dirty realism“ in die spanische Kultur in Verbindung mit dem Begriff des „travelling concepts“ von Mieke Bal⁷⁰. Der „schmutzige Realismus“ hat demnach „auf seinen Wegen durch die Welt verschiedene (Re)-Interpretationen und (Re)-Signifikationen erfahren“⁷¹.

⁶⁸ Dorca, S. 309.

⁶⁹ Santana, S. 37.

⁷⁰ Vgl. Bal, Mieke.

⁷¹ Exner, S. 240.

3.1.3. „Realismo sucio“ in Kuba und Lateinamerika

Sonia Behar sieht, wie sie in ihrem Werk *La caída del hombre nuevo* ausführt, im Schreibstil mehrerer zeitgenössischer kubanischer AutorInnen, darunter Àngel Santiesteban, Jorge Alberto Aguiar Díaz und Pedro Juan Gutiérrez, viele Merkmale des „schmutzigen Realismus“ nordamerikanischer Provenienz vertreten:

„Tales características se manifiestan mayormente al nivel del lenguaje, por ejemplo el uso de vulgarismos, jerga y malas palabras. Por otra parte, la ortografía y la sintaxis se apartan de las normas tradicionales con el fin de lograr un efecto de oralidad a través de la imitación del lenguaje hablado. (...) el texto se centra en el discurso de los marginados, las voces que salen de los bajos fondos de la sociedad: los carcelarios, las prostitutas, los vagos, los mendigos, los ladrones, los soldados y los matones.“⁷²

Sie verortet diese Übereinstimmungen vor allem im sprachlichen Bereich, in der Organisation des Satzbaus und dem verwendeten Wortschatz. Jedoch betont sie die Tatsache, dass sich die Charaktere der kubanischen Version des „schmutzigen Realismus“ in ihrer sozialen Stellung stark von Bufords Definition unterscheiden, die eher der Mittelklasse zuzuordnen sind.⁷³

In Behars Beschreibung lassen sich jedoch einige Berührungspunkte mit Robert Rebeins Vorstellung von „dirty realism“ feststellen: Die Figuren der kubanischen Prosa repräsentieren einen marginalisierten Bereich der Gesellschaft, der zeitlebens mit viel profunderen Abgründen konfrontiert ist als mit „modern consumerism“⁷⁴, sondern sich in den „darkest holes of society“⁷⁵ bewegen. Es handelt sich nicht um Kellnerinnen, Bauarbeiter oder Supermarktangestellte, sondern um Gefängnisinsassen, Prostituierte, Soldaten, Landstreicher, Diebe und Bettler.

Ein Hauptargument Behars für die Zuordnung jener AutorInnen zum „realismo sucio“ nordamerikanischen Ursprungs ist der politische Aspekt: Die Werke behandeln die für die überwältigende Mehrheit der kubanischen Bevölkerung entbehrungsreiche Zeit der „período especial en tiempos de paz“⁷⁶.

⁷² Behar, S.53.

⁷³ Vgl. Behar, S.54.

⁷⁴ Buford, S.4.

⁷⁵ Rebein, S.43.

⁷⁶ Vgl. Behar, S.53.

Sie erkennt sowohl in den Texten Millers und Bukowskis, als auch in den kubanischen Werken eine aufbegehrliche Grundstimmung, die die Ablehnung eines sozialen und wirtschaftlichen Status Quo, der die Gesellschaft zunehmend einengt und entmenslicht, repräsentiert:

„El carácter agresivo y violento del lenguaje sucio-realista (...) tiene como función principal la transgresión, la protesta contra el entorno socio-económico y contra la degradación generalizada del ser humano en dicho entorno.“⁷⁷

Die gewalttätige Atmosphäre, die in diesen Geschichten dargestellt werden soll, wird demnach nicht bloß durch die behandelten Themen, sondern auch durch die derbe, „gewalttätige“ Sprache generiert. Die „degradación generalizada del ser humano“ findet auch bei den Minimalisten Nordamerikas Verwendung: Der Kritiker Jon Powell setzt in einem Artikel gar den „Minimalismus“ als Gesamtes mit „dehumanization“ gleich.⁷⁸

Diese „Entmenslichung“ oder objektivierende Darstellung der ProtagonistInnen dient im „realismo sucio“ Kubas als Mittel zur Anprangerung der wirtschaftspolitischen Verhältnisse: Die zunehmende Verarmung der Gesellschaft führt zum Verlust jeglicher Empathie zwischen den Figuren. Die sozialökonomischen Zustände nehmen ihnen jegliche Würde, in Konsequenz verlieren sie ihre Menschlichkeit beim Kampf ums nackte Überleben. Obwohl sich die Lebensverhältnisse der ProtagonistInnen des „dirty realism“ von jenen der Charaktere des kubanischen „realismo sucio“ erheblich unterscheiden, sind die fundamentalen Themen, welche sie in den Geschichten bewegen, die Gleichen:

„Al igual que los personajes sucio realistas de Carver, sus homólogos cubanos constituyen elementos transgresores, rechazados y menospreciados por la sociedad. Y es precisamente esta dicotomía entre el individuo y la sociedad, entre lo pautado y la transgresión, entre lo ideal y lo real la que aparece en las formas de expresión del realismo sucio, sea cual sea su realización.“⁷⁹

Für Sonia Behar ist also die Zurschaustellung der gesellschaftlichen Gegensätze ausschlaggebend für die Ähnlichkeiten zwischen nordamerikanischen und kubanischen Autoren jener Stilrichtung.

⁷⁷ Behar, S.53.

⁷⁸ Vgl. Powell, S. 651.

⁷⁹ Behar, S. 54.

Während die Bezeichnung „realismo sucio“ in Literaturkritiken und später auch in der westlichen Literaturwissenschaft Einzug fand, setzte sich die kubanische Literaturwissenschaft bereits mit jenen AutorInnen, die die Realität während der „período especial“ behandelten auseinander. Wie bereits anfangs kurz angeschnitten, wurden diese AutorInnen aufgrund ihrer Geburts- und literarischen Wirkungsjahre als „novísimos“ bezeichnet. Salvador Redonets Charakterisierung jener literarischen Strömung fällt folgendermaßen aus:

„El deterioro y la cosificación de las relaciones humanas; las relaciones no siempre placenteras con las instituciones; el predominio de „lo periférico“ y no „lo central“; distintos matices de la sexualidad y la sensualidad; el cuestionamiento de utopías y mitos lexicalizados; una profunda indagación de las deformaciones de nuestro presente, de nuestra vida político-social (...)“⁸⁰

Die Beschreibung jener Literatur der „novísimos“ erscheint wie eine Mischung aus allen zuvor behandelten stilistischen Definitionen verschiedener Autoren, die dem „schmutzigen Realismus“ zugeordnet werden: Zunächst ist da die Objektivierung menschlicher Beziehungen („minimalism“), das Problem mit staatlichen Institutionen und die periphere, ländliche Komponente („dirty realism“), die Sexualität („realismo sucio“), sowie die politische, systemkritische Dimension, die überall Erwähnung findet.

Kubanischer „realismo sucio“, ausgeführt von der Autorengruppe der „novísimos“, inkorporiert laut Redonets kurzer Definition, zumindest thematisch, alle im Laufe dieser Arbeit abgehandelten Derivate des „dirty realism“.

Neben kubanischen Texten werden auch zahlreiche andere literarische Veröffentlichung der 1990er Jahre aus Lateinamerika, hier aus Kolumbien und Mexiko, in Verbindung mit dem Genre des „schmutzigen Realismus“ gebracht. Anke Birkenmaier nennt hier in ihrem Aufsatz „Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions“ neben Pedro Juan Gutiérrez’ *El Rey de La Habana* (1998) auch *Salón de belleza* (1999) von Mario Bellatín und *La Virgen de los Sicarios* (1994) von Fernando Vallejo.

Die Gemeinsamkeiten, die Birkenmaier in allen drei Werken erkennt, erinnert stark an Robert Rebeins Definition von „dirty realism“:

⁸⁰ Redonet, S. 11.

„The three novels share a certain way of focusing on the dark – or dirty – side of their present societies, on the life of adolescent hit men and vagabonds, drug trafficking and violence, and a political situation that often verges on chaos and civil war.“⁸¹

Dabei betont sie neben den bereits zuvor erwähnten Merkmalen der Darstellung von Gewalt und Drogen als zentrale Faktoren in der beschriebenen Gesellschaft auch die Gegenwart einer schwierigen politischen Situation und daraus resultierender chaotischer Zustände. Sie attestiert allen drei Werken außerdem einen Bruch mit der lateinamerikanischen Tradition des „magischen Realismus“:

„(...) they all coincide in positioning themselves against the previous tradition of Latin American magic realism. Their style can be called „dirty realism“ in the sense that they insist on a counter-aesthetic that incorporates a vision of history that is unofficial or unheard of, „dirty“ in its focus on the illicit and on underground cultures.“⁸²

Überwog im sogenannten „Macondismo“ (benannt nach dem Dorf Macondo in García Márquez' Roman *Hundert Jahre Einsamkeit*) noch die exotische, romantisierende Darstellung der jeweiligen Kultur und Gesellschaft, übernimmt in diesen neuen Texten, die auch oft als „McOndo-Literatur“ bezeichnet werden (eine höhnische Anspielung auf das Dorf Macondo), eine ungeschönte, dem „magischen Realismus“ gegensätzliche Ästhetik, die sich mit einer Kultur des Untergrunds, sowie gegenwärtigen Entwicklungen der Globalisierung auseinandersetzt.⁸³ In ihrer Thematisierung des Konsums importierter US-amerikanischer Kultur, wie McDonald's, Mac-Computer und MTV sowie der realistischen Darstellung von der zunehmend Verwahrlosung der inneren Gefühlswelt ihrer ProtagonistInnen durch Sex und Drogen greifen die Autoren des „McOndo“ die Thematiken und Stilistiken des „dirty realism“ auf und legen sie auf ihre jeweilige gesellschaftliche Gegenwart um: Sie zeichnen das Bild einer „hybriden, bastardisierten“ Kultur.⁸⁴ Rössner bezeichnet in diesem Zusammenhang Pedro Juan Gutiérrez als

„(...) kubanischen Autoren, der der McOndo Ästhetik am nächsten kommt und gerade dadurch deutlich macht, was die kubanische von chilenischen, peruanischen, mexikanischen Literatur im

⁸¹ Birkenmaier, S. 489.

⁸² Birkenmaier, S. 491.

⁸³ Vgl. Rössner, S. 502f..

⁸⁴ Vgl. Rössner, S. 503.

Augenblick trennt: Der kubanischen Welt von Prostituierten, Transvestiten, Hunger, Sex und Gewalt steht immer noch wie eine Theaterkulisse das System gegenüber, das programmatisch für das Gegenteil dieser Realität steht; in den Ländern mit stärker globalisierter Kultur fehlt jeder Gegenentwurf zu der ernüchternden Realität.“⁸⁵

Er spricht hier das fundamentalste Merkmal, durch das sich Gutiérrez' Roman von anderen Texten des „schmutzigen Realismus“ unterscheidet, an: Die Opposition zwischen einer Gesellschaft des globalen Kapitalismus und einer Gesellschaft, die durch ein sozialistisches System organisiert ist.

In der im nächsten Kapitel folgenden Praxisanalyse wird diese vermeintliche Gegensätzlichkeit, neben anderen fundamentalen Merkmalen des „schmutzigen Realismus“, die Gutiérrez verwendet, um ein Bild der kubanischen Gesellschaft während jener verheerenden Sonderperiode zu zeichnen, untersucht. Zunächst folgt jedoch ein kurzes Zwischenfazit das sich mit dem Begriff des Marginalen beschäftigt, sowie eine theoretische Grundlage zur Untersuchung der ästhetischen Besonderheiten des Textes.

3.2. Zwischenfazit – Marginalität als wichtigstes Motiv des „schmutzigen Realismus“

Der Ursprung des Begriffes „dirty realism“, beziehungsweise dessen spanischer Übersetzung „realismo sucio“ liegt im Begriff „minimalism“, der sich als Bezeichnung für postmoderne bildende Kunst und Architektur durchsetzte. Jener „schmutzige Realismus“ kann auch als Werbestrategie zur Steigerung von Verkaufszahlen zeitgenössischer Literatur verstanden werden. Nichtsdestotrotz wurde ihm in der Literaturwissenschaft in Form von mehreren wissenschaftlichen Abhandlungen Bedeutung zugesprochen. Zweifellos finden sich in den verschiedenen regionalen Ausformungen jener literarischen Strömung, wenn man sie als solche bezeichnen will, einige Gemeinsamkeiten formaler sowie inhaltlicher Natur wieder. Zum einen der bildhafte, von Auslassungen und Andeutungen sowie Oralität geprägte Schreibstil, zum anderen die behandelte Thematik der Marginalität, die ausnahmslos allen Texten zugrunde liegt. Obgleich der Grad der Marginalisierung, der die

⁸⁵ Rössner, S. 517.

Charaktere des „schmutzigen Realismus“ ausgesetzt sind, variiert, stellt dieser Zustand wohl die größte inhaltliche Gemeinsamkeit dieser Texte dar.

3.2.1. Zum Begriff der Marginalität

Die kubanische Geschichtswissenschaftlerin María del Carmen Barcia Zequiera definiert jenen Begriff des Marginalen folgendermaßen:

„(...) la categoría de marginal aglutina a aquellos individuos que se caracterizan por vivir y actuar fuera de normas sociales comúnmente admitidas o convenidas, y por su incapacidad para convertirse en agentes esenciales de una verdadera acción pública, civil y ciudadana. Actúan solo o en redes establecidas que pueden llegar a tener mucho poder (...). La categoría de marginado, por su parte, agrupa a aquellos sujetos que son soslayados o ignorados por otros, por razones disímiles – culturales, políticas o sociales - , que frecuentemente son conyunturales.“⁸⁶

Marginalisierte Personen sind demnach vom konventionellen sozialen Leben ausgeschlossen, können also nicht am öffentlichen Leben teilhaben. Sie fristen ihr Dasein in Parallelgesellschaften, in denen eigene Machtverhältnisse herrschen.

Selbstverständlich orientiert sich die gesellschaftliche Ausgrenzung an den jeweiligen wirtschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten: Der Rand einer Gemeinschaft existiert in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrer Mitte. In diesem Sinne unterscheidet sich der marginalisierte Mensch aus, beispielsweise Nordamerika, vom Marginalisierten in Lateinamerika. Nun durchlebt Kuba in den 1990er Jahren jedoch eine wirtschaftliche Extremsituation, in welcher sich die Versorgungsstandards der gesamten Bevölkerung verschlechtern, und in Konsequenz jene der Randgruppen besonders. In diesem Zusammenhang lässt sich schlussfolgern, dass sich die sogenannte „Mitte“, die nach Idealvorstellung im sozialistischen Kuba die gesamte Bevölkerung inkorporiert, plötzlich in einer, auch im globalen Kontext, isolierten Randsituation wiederfindet.

Anfang der 1960er Jahre, kurz nach der kubanischen Revolution, veröffentlichte das Forschungszentrum für Soziales in Lateinamerika (Desal) die fünf Dimensionen der Marginalität, wobei man sich auf urbane Ausgrenzung konzentrierte⁸⁷:

⁸⁶ Barcia Zequiera, S. 21f..

⁸⁷ Vgl. Cortés, S. 75.

„1. La dimensión ecológica. Los marginales tienden a vivir en viviendas localizadas en „círculos de miseria“, viviendas deterioradas dentro de la ciudad y vecindarios planificados de origen estatal o privado.

2. La dimensión sociopsicológica. Los marginales no tienen capacidad para actuar: simplemente pueblan el lugar, sólo son y nada más. Marginalidad significa falta de participación en los beneficios y recursos sociales, en la red de decisiones sociales, sus grupos carecen de integración interna, el hombre marginal no puede superar su condición por sí mismo. La marginalidad es un problema que corroe la médula del potencial del hombre para el automejoramiento voluntario y racional.

3. La dimensión sociocultural. Los marginales presentan bajos niveles de vida, de salud y de vivienda, y bajos niveles educacionales y culturales.

4. Dimensión económica. Los marginales se pueden considerar subproletarios porque tienen ingresos de subsistencia y empleos inestables.

5. Dimensión política. Los marginales no participan, no cuentan con organizaciones políticas que los representen, ni toman parte en las tareas y responsabilidades que deben emprenderse para la solución de los problemas sociales, incluidos los propios.“⁸⁸

Führt man sich die hier aufgezählten fünf Punkte zu Gemüte, sind sie als allgemeingültige Parameter (auch für kapitalistische Systeme wie die USA) zu verstehen.

Vergleicht man sie mit der Situation des Großteils der Gesellschaft in Kuba während der Spezialperiode, lässt sich erkennen, dass sich jene fünf Dimensionen während der wirtschaftlichen Talfahrt des Landes, wohl auch auf andere gesellschaftliche Schichten ausgeweitet haben. Dies gilt im Besonderen für den städtischen Bereich, der aus Mangel an Raum für landwirtschaftliche Selbstversorgung viel stärker auf staatliche Lebensmittelrationen angewiesen war.⁸⁹

Besonders die soziopsychologische Dimension erscheint in diesem Zusammenhang als wichtig: Das Gefühl der Ausweglosigkeit und der ungewissen Zukunft, welches sich ab den 1990er Jahren breitmachte, gepaart mit einem Gefühl des ideologischen Verrats, der mit der Freigabe des Dollarbesitzes einherging und für große Teile der Bevölkerung nur geringe wirtschaftliche Verbesserung mit sich brachte, versetzte die kubanische Gesellschaft in einen Zustand der Resignation.⁹⁰ Das Zugeständnis des Führers der Revolution, Fidel Castro,

⁸⁸ Cortés, S. 76.

⁸⁹ Vgl. Burchardt, S. 103

⁹⁰ Burchardt, S. 117f..

spielte dabei zweifellos auch eine Rolle: „Hoy la vida, la realidad (...) nos obliga a hacer lo que de otra forma no habríamos hecho nunca.“⁹¹

3.2.2. Robert E. Parks „marginal man“

Der US-amerikanische Soziologe Robert E. Park definiert die Figur des „marginal man“ als eine Person, die durch eine tiefgreifende kulturelle Veränderung ihre Orientierung verliert, gleichzeitig jedoch Emanzipation von alten Traditionen erfährt:

„When the traditional organization of society breaks down, as a result of contact and collision with a new invading culture, the effect is, so to speak, to emancipate the individual man. Energies that were formerly controlled by custom and tradition are released. The individual is free for new adventures, but he is more or less without direction and control.“⁹²

Er nennt als Beispiel für jenen Begriff immer wieder den Migranten, jedoch beschränkt er das Phänomen des „marginal man“ nicht darauf. Für ihn stellen ausgegrenzte Mitglieder der Gesellschaft, wie Mulatten oder Juden, Paradebeispiele des „marginal man“ dar⁹³, jedoch durchlebt nach Parks Ansicht nahezu jeder Mensch in seinem Leben eine vergleichbare Periode der Veränderung: „There are no doubt periods of transition and crisis in the lives of most of us that are comparable with those which the immigrant experiences when he leaves home to seek his fortunes in a strange country.“⁹⁴ Jene Periode des Umbruchs führt beim „marginal man“ zu einem inneren Konflikt und kulminiert in Konsequenz zu einem Gefühl der Verlorenheit:

„(...) In these (...) autobiographies the conflict of cultures (...), is just the conflict of „the divided self“, the old self and the new. And frequently there is no satisfying issue of this conflict, which often terminates on profound disillusionment (...).“⁹⁵

Diese „profunde Desillusion“ kann demnach auf mehreren Ursachen fußen, im Fall der Figuren des nordamerikanischen „dirty realism“ ist es der „modern consumerism“, der sie

⁹¹ Castro, 1993: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1993/esp/f260793e.html>, 25.03.2019.

⁹² Park, S. 887.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 893.

⁹⁴ Ebd., S. 893.

⁹⁵ Ebd., S. 892.

in die Ausgrenzung drängt. Im spanischen „realismo sucio“ tauchen die jungen Charaktere freiwillig in den gesellschaftlichen Untergrund ein, der von Sex, Gewalt und Drogenkonsum geprägt ist, um sich von der bürgerlichen Gesellschaft abzugrenzen. In der kubanischen Gesellschaft des „realismo sucio“ wird primär durch den Einzug eines neuen wirtschaftlichen Systems eine Identitätskrise, kultureller, sowie wirtschaftlicher Natur herbeigeführt, der die ProtagonistInnen in die Illegalität treibt. Analog dazu wird ein innerer Konflikt durch die Präsenz eines neuen gesellschaftlichen Umfelds verursacht. Eine wichtige Rolle spielt hier der zunehmende Tourismus auf der karibischen Insel, der innerhalb der Bevölkerung zu neuen Verhaltensweisen führt:

„Die tägliche Demonstration anderer Lebensart schafft bei den Einheimischen einerseits Nachahmungseffekte in den Lebensgewohnheiten (Kleidung, Konsumverhalten), andererseits Entfremdungseffekte von der eigenen Kultur. Das einfache Leben wird zur primitiven Lebensweise abgewertet. Die tägliche Bewertung mit den Wohlstandsbürgern aus dem Norden macht die eigene Armut und Benachteiligung bewusst.“⁹⁶

Das Bewusstwerden der eigenen Marginalisierung auf internationaler Ebene, die sich aus dem Vergleich der eigenen Lebenssituation mit jener von westlichen TouristInnen ergibt, führt in diesem Sinne zu einer inneren Zerrissenheit. Dies führt in Konsequenz wiederum zu einer gegenseitigen Entfremdung, die sich in Folge zu einer Entsolidarisierung innerhalb der kubanischen Gesellschaft entwickelt.

Der „marginal man“ ist also ein Individuum, das sich permanent zwischen zwei Kulturen befindet und keine richtige Zugehörigkeit in seinem neuen Umfeld finden kann:

„(...) there appeared a new type of personality, namely, a cultural hybrid, a man living and sharing intimately in the cultural life and traditions of two distinct peoples; never quite willing to break, even if he were permitted to do so, with his past and his traditions, and not quite accepted (...) in the new society in which he now sought to find a place. He was a man on the margin of two cultures and two societies, which never completely interpenetrated and fused“⁹⁷

Er ist gefangen zwischen seiner alten Lebensweise und Kultur, die sich durch neue Einflüsse von außen signifikant verändern und ein Gefühl der Verlorenheit erzeugen.

⁹⁶ Nuscheler, S. 300f..

⁹⁷ Park, S. 892.

In Pedro Juan Gutiérrez *El Rey de La Habana* lässt sich das Phänomen des „marginal man“ anhand der Verhaltensweisen mehrerer Charaktere feststellen: Die emotionale Ausweglosigkeit und der innere Konflikt äußern sich bei ihnen in moralisch fragwürdigen Handlungen krimineller und gewalttätiger Natur.

3.3. Die Kulturpoetik des schmutzigen Realismus

Für die Untersuchung der Repräsentanz der Gesellschaft in *El Rey de la Habana* ist die Analyse der Art und Weise, wie die kubanische Kultur dargestellt wird, unverzichtbar, bedingt doch eine Gesellschaft ihre Kultur und vice versa.

Hierzu erscheint der von Stephen Greenblatt geprägte Begriff der „Kulturpoetik“ als hilfreich.

Greenblatt, bekannt für die Begründung des „New Historicism“, einer neuen theoretischen Herangehensweise an die Literaturwissenschaft, nennt in seinem Aufsatz über die Kultur die zwei Begriffe „Restriktion“ und „Mobilität“ als wichtige Faktoren innerhalb des Kulturbegriffs. Sie stellen eine Gegensätzlichkeit dar: „Restriktion“ wird als Überbegriff für gesellschaftlich bedingte Grenzen, die das Sozialverhalten bestimmen, verwendet. „Mobilität“ beschreibt die durch diese Grenzen bedingte Bewegung und Auslotung durch „Improvisation, Experiment und Austausch“. Diese Wechselwirkung bezeichnet er als „Kalkül von Mobilität und Restriktion“.

Greenblatts Meinung nach bewegen sich Kunstwerke immer zwischen diesen beiden Faktoren.⁹⁸

Die marginalisierten Charaktere des „schmutzigen Realismus“ sind demnach im wahrsten Sinne des Wortes Grenzgänger im Sinne von Mobilität und Restriktion. Durch kriminelle Machenschaften, Drogenkonsum und Gewalttätigkeit bewegen sie sich immer am äußersten Rand der gesellschaftlichen Grenzen, wenn nicht sogar jenseits davon. Die Aktionen jener Figuren sind in Konsequenz verantwortlich für den transgressiven Charakter der literarischen Texte, respektive Kunstwerke. Für Stephen Greenblatt stellen literarische Werke immer ein Spiegelbild der jeweiligen kulturellen Besonderheiten dar. Die Autoren fungieren als Übermittler der gesellschaftlichen Zustände:

⁹⁸ Vgl. Greenblatt, S. 49ff..

„(...) die Erzählungen einer Kultur sind (...) wesentliche Indikatoren für die herrschenden Codes, die Mobilität und Restriktion der Menschen bestimmen. Große Autoren sind Meister dieser Codes, Spezialisten im kulturellen Austausch. Die von ihnen geschaffenen Werke sind Strukturen zur Akkumulation, Transformation, Repräsentation und Kommunikation gesellschaftlicher Energien und Praktiken.“⁹⁹

Die literarischen VertreterInnen des „schmutzigen Realismus“, welcher Nationalität sie auch immer angehören mögen, sind in diesem Sinne als Förderer des kulturellen Austausches zu sehen: Sie vermitteln den RezipientInnen, die oft aus einem anderen kulturellen Kreis stammen als sie, herrschende soziale Muster ihrer Kultur in Form von „gesellschaftlichen Energien und Praktiken“: Ihre Strategie für diese Vermittlung stellt die Porträtierung der Lebensrealität der ausgegrenzten, marginalisierten Menschen ihrer jeweiligen Gesellschaften dar, die in ihren Geschichten eine repräsentative Funktion innehaben. Die Figuren dienen als Träger, die oft mehrere gesellschaftliche Praktiken und Energien in ihren Charakteren vereinen. Diese Akkumulation in den Figuren trägt zur Vermittlung der Kultur bei: Durch die Fokussierung auf die Sicht der Randgruppen auf ihre Umwelt, wird ein völlig neuer Zugang zum jeweiligen kulturellen Umfeld ermöglicht.

In diesem Zusammenhang erweisen sich die kulturellen Eckpfeiler, der Symbolhaushalt, sowie die Sprache, als wichtiges Instrumentarium:

„In jeder Kultur gibt es einen allgemeinen Symbolhaushalt, bestehend aus den Myriaden von Zeichen, die Verlangen, Furcht und Aggression der Menschen erregen. Durch ihr Vermögen, einprägsame Geschichten zu konstruieren, ihre Beherrschung effektvoller Bildlichkeit und vor allem ihr Gespür für die größte kollektive Schöpfung jeglicher Kultur: die Sprache, sind literarische Künstler dazu befähigt, diesen Haushalt zu manipulieren. Sie nehmen symbolisches Material aus einer kulturellen Sphäre und bewegen es in eine andere, vergrößern dabei seine emotionale Wirkungskraft, wandeln seine Bedeutung ab, verbinden es mit weiterem Material aus einem anderen Bereich und verändern so seinen Ort in einem umfassenden gesellschaftlichen Entwurf.“¹⁰⁰

Wie zuvor bereits festgestellt wurde, kommt der Sprache im „schmutzigen Realismus“ eine besondere Bedeutung, insbesondere im Hinblick auf die Repräsentanz der dargestellten Gesellschaft und Kultur, zu. Jedoch wird in der Analyse von *El Rey de La Habana* auch die

⁹⁹ Ebd., S. 55.

¹⁰⁰ Greenblatt, S. 55f..

im Roman verwendete Symbolik eine tragende Rolle spielen. Insbesondere die symbolische Wirkung von Schmutz.

Die Gründe für gesellschaftliche Marginalisierung variieren natürlich in verschiedenen Kulturen und Gesellschaften. Dieser Umstand muss daher in eine fundierte Untersuchung einfließen, wie Stephen Greenblatt schreibt:

„Eine umfassende kulturelle Analyse wird schließlich die Grenzen des Textes verlassen und Verbindungen zwischen dem Text und Werten, Institutionen und Praktiken an anderen kulturellen Orten herstellen müssen.“¹⁰¹

Bei der Untersuchung von Gutiérrez' Text wird diese Verbindung durch die Behandlung von „Werten, Institutionen und Praktiken“ in Form von Motiven des „schmutzigen Realismus“ an anderen Orten der Welt hergestellt, die in dieser Arbeit schon hinreichend diskutiert wurden.

Nichtsdestotrotz sollte laut Greenblatt auch der formalen Analyse eines Werkes Aufmerksamkeit zukommen, sind literarische Texte doch als Referenzen auf bereits zuvor angefertigte Werke zu sehen.¹⁰² Zunächst soll aber die Repräsentanz des Schmutzigen in Pedro Juan Gutiérrez „schmutzigem Realismus“ und seine symbolische Wirkung im Text beleuchtet werden.

3.3.1. Schmutz als Symbol für Marginalisierung

Pedro Juan Gutiérrez lotet in seiner Darstellung der kubanischen Alltagskultur während der „período especial“ jene gesellschaftlich auferlegten Grenzen; jene „Reihe von Beschränkungen, in denen sich das Sozialverhalten zu bewegen hat“¹⁰³; auf extreme Art und Weise aus, werden diese Grenzen doch von einer kulturellen Ideologie bestimmt, die auf Kritik, auch wenn sie auf subtile Art und Weise geschieht, sehr restriktiv reagiert. Doch die institutionellen Grenzen, die den KünstlerInnen von der kubanischen Regierung auferlegt werden, stellen hier nur eine Ebene von „Restriktionen“ dar. Eine andere Ebene, die in *El Rey de La Habana* ausgelotet wird, ist eher ästhetischer Natur. Diese Auslotung basiert auf

¹⁰¹ Ebd., S. 50.

¹⁰² Vgl. Baßler, S. 50.

¹⁰³ Greenblatt, S. 49.

einer Ästhetik des Schmutzigen, die er im Laufe des Textes kultiviert, und damit die LeserInnen immer wieder aufs Neue in ihrer Imagination herausfordert. Das „Schmutzige“ im weitesten Sinne dominiert dabei nahezu jede Seite und manifestiert sich in den unterschiedlichsten Bereichen der Lebensrealität der Figuren im Roman. Der Schmutz steht als Sinnbild für die Ausgrenzung, die die ProtagonistInnen im Laufe ihres Lebens erfahren und zieht sich sowohl auf sprachlicher, als auch auf inhaltlicher Ebene als konstanter roter Faden durch die Geschichte. Die Gegenwart des Schmutzigen, Obszönen, Ekelerregenden fungiert in vielerlei Hinsicht als ästhetisches Hilfsmittel zur Porträtierung der Lebenssituation, sowie als allegorischer Verweis auf das gesellschaftliche System das sich im Kuba der 1990er Jahre entwickelte.

In diesem Sinne erzeugt Gutiérrez in seinem Roman durch die Omnipräsenz des Schmutzigen, das er als kulturellen Code verwendet, eine Repräsentation der „gesellschaftlichen Energien und Praktiken“ und schafft in seinem Text einen „schmutzigen Realismus“ im wortwörtlichen Sinne.

Die Anthropologin Mary Douglas definiert den ursprünglichen, transkulturellen Bedeutungsinhalt von Schmutz als etwas, „das fehl am Platz ist“¹⁰⁴: Schmutz repräsentiert durch seine bloße Gegenwart, also Unordnung. Douglas ist „(...) der Auffassung, daß manche Formen der Verunreinigung als Analogien benutzt werden, die eine allgemeine Sicht der sozialen Ordnung zum Ausdruck bringen sollen.“¹⁰⁵

Die Repräsentanz des Schmutzigen in *El Rey de La Habana* suggeriert demnach eine fehlende soziale Ordnung in der kubanischen Gesellschaft. Sie fungiert als Symbol. Begriffe wie „peste“, „mierda“, „suciedad“, oder „miseria“¹⁰⁶ dominieren die Ästhetik des Textes und tauchen in Verbindung mit den verschiedensten Lebensbereichen der Charaktere auf. Genauso wie das Adjektiv „schmutzig“ im Sprachgebrauch zahlreicher Kulturen in unterschiedlichen Kontexten verwendet wird; so finden sich im Duden die Synonyme „frech“, „respektlos“, „unverschämt“, „unanständig“, „obszön“, „schlüpfrig“, „in moralischer Hinsicht zweifelhaft“, „anrüchig“ oder „unlauter“¹⁰⁷; wird in Gutiérrez' Text der Schmutz in verschiedenen Zusammenhängen ins Spiel gebracht: Das Schmutzige beschränkt sich dabei nicht bloß auf das Skatologische, sondern wird auf zahlreiche andere Bereiche der menschlichen Existenz ausgeweitet. So dominiert der Schmutz auch auf

¹⁰⁴ Douglas, S. 52.

¹⁰⁵ Ebd., S. 14.

¹⁰⁶ Gutiérrez.

¹⁰⁷ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/schmutzig> 13.03. 2019.

zwischenmenschlichen Ebenen, wie Sexualität und Sprache, sowie in Form von moralisch fragwürdigen Handlungen, wie exzessiver Gewaltausübung oder Drogenkonsum. Durch diese Omnipräsenz des Schmutzigen im weitesten Sinne wird „eine der heftigsten Affektionen des menschlichen Wahrnehmungssystems“¹⁰⁸, der Ekel, bedient.

3.4. Ästhetik des Ekelhaften

In seinem Werk *Ästhetik des Häßlichen*, das bereits im Jahre 1853 veröffentlicht wurde, jedoch noch immer erstaunlich akkurat erscheint, setzt sich Karl Rosenkranz mit jenen Strategien im Kunstbetrieb auseinander, die aufseiten des Betrachters einen abstoßenden, gleichzeitig aber auch oft faszinierenden Effekt erzielen. Er setzt das Ekelhafte in unmittelbaren Bezug zur Verwesung und sieht darin eine Opposition zu jenem, welches als schön empfunden wird: „Das Ekelhafte ist die reelle Seite, die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Uniform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt.“¹⁰⁹ Er beschränkt sich dabei nicht nur auf die dingliche Repräsentanz der Verwesung sondern verweist auch die moralische Verwesung, die aufseiten der RezipientInnen Ekelgefühle provozieren können. Die Verbindung zwischen Ekelhaftem und Verwesung verortet Rosenkranz in der menschlichen Assoziation mit dem Tod:

„Für den Begriff des Ekelhaften im engeren Sinn aber müssen wir die Bestimmung des Verwesens hinzufügen, weil dasselbe dasjenige Werden des Todes enthält, das nicht sowohl ein Welken und Sterben als vielmehr ein *Entwerden des schon Toten* ist. Der Schein des Lebens im an sich Toten ist das unendlich Widrige am Ekelhaften.“¹¹⁰

Das Produkt körperlicher Ausscheidung, wie „Schweiß, Schleim, Kot“, welches vor den Augen des Menschen verwest, ist demnach ein Objekt, das den Menschen mit dem Tod konfrontiert, an seine Vergänglichkeit erinnert, und in Konsequenz „unsere Sinne empört und uns schlechthin von sich abstößt“.¹¹¹

Das Ekelhafte ist als unverfälschtes Produkt eines natürlichen Prozesses zu begreifen, das dem Kunstwerk einen realistischen Effekt verleiht, wie Johann Adolf Schlegel konstatiert:

¹⁰⁸ Menninghaus, S. 7.

¹⁰⁹ Rosenkranz, S. 254.

¹¹⁰ Ebd., S. 252.

¹¹¹ Ebd., S. 252.

„In den Künsten hat der Ekel gleiche Wirkungen als in der Natur. Also lehret, gegen die Erwartung, (...) die Erfahrung.“¹¹² Der Mensch reagiert auf das Ekelhafte mit einem, so scheint es, gesellschaftlich-kulturell tradierten Zwang der Ablehnung, der ihm durch Erfahrungen zuteil wurde. Bei Betrachtung eines Kunstwerks verschwimmt durch den Ekelaffekt die Grenze zwischen Realität und Fiktion, wie Menninghaus schreibt:

„Einerseits gehört das extreme Erfahrungsmodell des Ekels nur den „allerdunkelsten Sinnen“ zu und ist damit streng geschieden von den Bereichen distanz- und intellektvermittelter Vorstellungen. Andererseits vermag die Einbildungskraft einen Wiedereintritt des Ekels in sein Anderes zu vollbringen: selbst eine „blosse Vorstellung“ von Ekelhaftem aktiviert dann im Modus der uneigentlichen „Association“ und der „Zurück Erinnerung“ die Struktur der Indifferenz gegen die Natur-Kunst-Differenz und läßt so auch die Unterscheidung von „Wirklichkeit“ und „Nachahmung“ implodieren.“¹¹³

Die Darstellung des Ekelhaften im Text löst so eine Rückbesinnung auf erlernte fundamentale Verhaltensweisen, den „allerdunkelsten Sinnen“, aus und erzeugt dadurch einen starken Affekt der Abwehr. Eine Reaktion die als „streng geschieden von distanz- und intellektvermittelter Vorstellungen“ anzusehen, also in den tiefsten Bereichen des Bewusstseins eingeschrieben ist. Somit entsteht eine Löschung der Distanz zwischen Text und Leser und in Folge ein realistischer Effekt.

Auch Isabel Exner verortet in ihrer Abhandlung über *El Rey de La Habana* in jener detailhaften Beschreibung von Schmutz den ausschlaggebenden Faktor, der aufseiten der LeserInnen ein realistisches Bild erzeugt:

„Der „realistische“ Rezeptionseffekt kommt weder über Empathie, noch primär über detailgetreue Rekonstruktion von möglichst wahrscheinlichen Situationen zustande. Das zentrale „realistische“ Strategem ist vielmehr die körperlich-erfahrungshafte Affizierung des Lesers in der Lektüre.“¹¹⁴

¹¹² Schlegel, S. 112.

¹¹³ Menninghaus, S. 66.

¹¹⁴ Exner, S. 259.

3.4.1. Das Obszöne

Eine weitere ästhetische Strategie, die in Gutiérrez' „schmutzigen Realismus“ zur Anwendung kommt und aufseiten der LeserInnen zu einer starken emotionalen Regung führt, ist die explizite Darstellung von sexuellen Handlungen. Karl Rosenkranz verortet das Obszöne in der Kunst zunächst in „der absichtlichen Verletzung“ des Schamgefühls des Betrachters.¹¹⁵ Diese Verletzung wird seiner Meinung nach primär durch die Darstellung des männlichen Geschlechtsteils während des sexuellen Akts verursacht:

„Das Obszöne beginnt erst mit der sexuellen Beziehung, weil das geschlechtliche Gefühl das Schamglied des Mannes erregt und ihm eine häßliche Form gibt, die in diesem Zustande zur übrigen Gestalt in ein Mißverhältnis tritt.(...)Alle Darstellung der Scham und der Geschlechtsverhältnisse in Bild oder Wort, welche nicht in wissenschaftlicher oder ethischer Beziehung, sondern der Lüsternheit halber gemacht wird, ist obszön oder häßlich.“¹¹⁶

Das Schamgefühl trennt laut Rosenkranz den Menschen von der Natur, es ist „heilig“.¹¹⁷ Die Übertretung jener Schamgrenze, die durch christlich-konservative Wertvorstellungen geprägt ist, stellt einen Tabubruch dar. Damit schlägt die Darstellung des Obszönen in eine ähnliche Kerbe wie das Ekelhafte, konfrontiert es den Betrachter doch eigentlich mit dem natürlichen Vorgang der Fortpflanzung und erinnert ihn dadurch wiederum an seine Ähnlichkeiten zum Tierischen. Diesen Umstand bringt Sigmund Freud in Verbindung mit dem evolutionsbiologischen Umstand des aufrechten Gangs:

„Es sind vor allem die koprophilen Triebanteile, die sich als unverträglich mit unserer ästhetischen Kultur erwiesen, wahrscheinlich, seitdem wir durch den aufrechten Gang unser Riechorgan von der Erde abgehoben haben; ferner ein gutes Stück der sadistischen Antriebe, die zum Liebesleben gehören. Aber alle solche Entwicklungsvorgänge betreffen nur die oberen Schichten der komplizierten Struktur. Die fundamentalen Vorgänge, welche die Liebeserregung liefern, bleiben ungeändert. Das Exkrementelle ist allzu innig und untrennbar mit dem Sexuellen verwachsen, die Lage der Genitalien – inter urinas et faeces – bleibt das bestimmende unveränderliche Moment.“¹¹⁸

¹¹⁵ Vgl. Rosenkranz, S. 192.

¹¹⁶ Ebd., S. 192f..

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 92.

¹¹⁸ Freud, S. 90.

In diesem Sinne wird das Geschlechtsorgan zwar als obszön oder ekelerregend wahrgenommen, mit diesem Vorgang wird jedoch lediglich versucht die sexuell erregenden Eigenschaften der Genitalien, die sich in unmittelbarer Nähe zum „Exkrementellen“ befinden, zu verleugnen. Denn erst mit dem aufrechten Gang wurden die Geschlechtsorgane des Menschen wirklich sichtbar und in Folge als abstoßend bewertet.

Die schamlose Darstellung geschlechtlicher Handlungen in all ihren Details, meist in Verbindung mit reellem Schmutz, verursacht durch mangelhafte Körperhygiene, stellt in *El Rey de La Habana* die Steigerung der zuvor behandelten Strategie zur Erzeugung eines realistischen Effekts durch die Darstellung von Ekelhaftem dar: Durch die Verbindung von obszönen und skatologischen Elementen scheint die Ästhetik des Textes ihren „schmutzigen“ Höhepunkt zu erreichen.

3.4.2. Das Diabolische

Karl Rosenkranz verortet im Diabolischen ebenfalls die Präsenz des Ekelhaften. Es ist ebenso wie das Obszöne als Affront gegenüber der menschlichen Selbstwahrnehmung als höheres Wesen zu verstehen: „Daß das Böse ethisch und religiös verwerflich ist, versteht sich von selbst.“¹¹⁹ Rosenkranz verweist bei seiner Analyse der Ästhetik des Diabolischen hauptsächlich auf religiöse Motive. So verwendet er den Begriff des „von teuflischen Dämonen Besessenen“ als Sinnbild für den diabolischen Menschen:

„Das Diabolische wiederholt nun das Verbrecherische in der Vorstellung von Menschen, die von teuflischen Dämonen besessen und von ihnen zu einem scheußlichen Tun gezwungen werden. Der *Besessene* tobt in Leidenschaften, spielt, säuft, flucht und sinkt wohl gar bis zur unumwundenen Bestialität des Tiermenschen herunter.“¹²⁰

Das Tier wird hier von Rosenkranz wieder als Sinnbild für das Profane verwendet, von dem sich der Mensch in jedem Fall abgrenzen muss, um seine Existenz als höheres Wesen zu begründen. Die Verantwortung für das Herabsinken zum „Bestialischen“ wird dem Teufel und seinen Dämonen zugesprochen. Schnell kommt er jedoch zu dem Schluss, dass beim Menschen selbst die Schuld für sein bösartiges Tun zu suchen ist:

¹¹⁹ Rosenkranz, S. 287.

¹²⁰ Rosenkranz, S. 292.

Der eigentlich Handelnde in ihm soll, nach der Vorstellung, der Dämon oder sollen auch die vielen Dämonen sein, die von ihm Besitz genommen haben. Aber noch eigentlicher ist es doch der Mensch selber, der dies alles tut, denn die Vorstellung führt die Unfreiheit seines Zustandes doch auf seine Freiheit dadurch zurück, daß er irgendein Versehen begangen, daß er irgendeinem Dämon, der Herrschgier, der Wollust usw. den Zugang zu sich gestattet habe, dem sich dann, da bekanntlich die Laster unter sich ebenso gesellig sind als die Tugenden, bald andere angeschlossen haben. Das Besessenwerden bleibt also die Schuld des Menschen, der das Böse nicht, wie er sollte, kraft seiner Freiheit und um derselben willen, von sich ausschließt.“¹²¹

Demnach repräsentiert das Diabolische, dargestellt in Form eines sündigen Menschen, das Schwache, und in Konsequenz Abstoßende, der menschlichen Seele. Jene negativen Eigenschaften, die Rosenkranz mit der seelischen Veränderung des „Besessenwerden“ zusammenfasst, stehen in krasser Opposition zu den Moralvorstellungen einer christlichen Gesellschaft. Nichtsdestotrotz erkennt er darin auch eine gewisse Schönheit:

„Der schöne Ekel“ in dieser Diabolik, die sich absichtlich in die Sünde stürzt, um nachher den süßen Schauer der Reue zu genießen, die Menschenverachtung, die Hingabe an das Böse, nur um in dem wüsten Gefühl der universellen Verworfenheit zu schwelgen, die geniale Frechheit,(...) die Angst vor der Möglichkeit einer wirklichen Geschichte, der Unglaube an den lebendigen Gott, der in der Natur und Geschichte sich offenbart, diese ganze Häßlichkeit der zerrissenen und verschlissenen Weltschmerzler(...).“¹²²

Hier fasst Rosenkranz eine weitere wesentliche Strategie zur Erzeugung von Ekelgefühlen aufseiten der LeserInnen in *El Rey de La Habana* zusammen: Die Blasphemie in Form einer Verleugnung des „lebendigen Gottes“ und die damit einhergehende moralische Verwerflichkeit.

¹²¹ Ebd., S. 292.

¹²² Rosenkranz, S. 306

4. Praxisanalyse – Analyse des Romans *El Rey de La Habana*

4.1. Figuren

Die Charaktere, die in Pedro Juan Gutiérrez' *El Rey de La Habana* porträtiert werden, rekrutieren sich, wie für den „schutigen Realismus“ nach Rebein'scher Definition typisch, aus der untersten sozialen Schicht der Bevölkerung. So finden sich unter ihnen hauptsächlich Verbrecher, Prostituierte und Obdachlose, jedoch stehen ihnen auch Personen aus anderen Schichten gegenüber, die zunehmend mit Marginalisierung zu kämpfen haben.

Versucht man den Text einem der drei Romantypen Edwin Muirs zuzuordnen, ist der Roman eindeutig als „novel of character“ zu klassifizieren. Dieser Typ zeichnet sich durch eine Erzählweise aus, in welcher die Romancharaktere eine dem Handlungsverlauf deutlich übergeordnete Rolle einnehmen. Die Hauptthematik dieses Romantyps liegt laut Muir auf dem konstanten Aufdecken neuer Charaktereigenschaften der Protagonisten, was zum einen durch die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen und zum anderen durch das Aufzeigen der äußeren, unmittelbaren Rahmenbedingungen deren Lebensrealität geschieht.¹²³ Diese Beschreibung trifft für ihn meist für den „Roman mit dem kritischen Zeitbild, mit dem Gesellschaftsportrait, mit der Milieuschilderung“¹²⁴ zu.

Mit diesen drei Begrifflichkeiten lässt sich *El Rey de La Habana* gut umschreiben, behandelt er doch die marginalisierte Gesellschaft in den verfallenen Gassen von „Centro Habana“ während der entbehrungsreichsten Zeit der kubanischen Wirtschaftskrise in den 1990er Jahren.

4.1.1. Reynaldo

Im Mittelpunkt des Romans *El Rey de La Habana* steht die Hauptfigur Reynaldo, kurz „Rey“ genannt, dessen Spitzname gleichzeitig als Namensgeber für den Romantitel fungiert. Im Hinblick auf das wenig herrschaftliche Milieu, in dem sich „Rey“ (spanisch für „König“)

¹²³ Vgl. Stanzel, S. 64.

¹²⁴ Ebd., S. 64.

bewegt, lässt sich bereits im Titel die Präsenz eines „schwarzen Humors“, des „darkly comic“¹²⁵ ausmachen, die sich in Folge durch den gesamten Text ziehen wird.

Die LeserInnen beobachten seine Entwicklung vom pubertierenden Waisenkind hin zum jungen Erwachsenen, wobei alle Geschehnisse primär aus seinem Blickwinkel geschildert werden. Reynaldo bewegt sich im verarmten Umfeld von „Centro Habana“ und hat bereits zu Beginn der Geschichte den Verlust seiner gesamten Familie zu beklagen. Auf diesen Schiffbruch folgen mehrere Episoden, die sich vornehmlich in der Unterwelt Havannas zutragen und von zahlreichen sexuellen Abenteuern, Prostitution, Drogen und Gewalt geprägt sind. Reynaldo sowie auch die anderen Figuren im Roman werden im Sinne des „dirty realism“ oder „minimalism“ nur sehr oberflächlich charakterisiert. Die Darstellung von Eigenschaften erfolgt primär durch indirekte Charakterisierung: Die Akteure stellen im Laufe der Geschichte ihre Persönlichkeit durch ihre Handlungen dar. Direkte Charakterisierung durch die Erzählinstanz erfolgt nur in sehr geringem Maße und beschränkt sich dann nur auf oberflächliche Details:

„Rey era un mulato delgado, de estatura normal, ni feo ni bonito, no recordaba haber comido carne jamás. Ni siquiera de cerdo. Si alguna vez la probó fue de pequeño y no se acordaba. Sin embargo, no tenía mala salud.“¹²⁶

Ogleich Reynaldos Statur kurz in diesem Textausschnitt beschrieben wird, wird eigentlich wenig über sein tatsächliches Aussehen verraten. Die Beschreibung geht sofort von seinen körperlichen Attributen zur Thematisierung seiner entbehrungsreichen Lebensumstände über. Glänzt der Roman ganz in minimalistischer Tradition vielmehr durch Auslassungen als durch überschwängliche Detailverliebtheit, wird zur Beschreibung von Schmutz und Verwahrlosung viel Wortgewalt aufgewandt:

„Tenía un aspecto desastroso: muy delgado por tanta hambre acumulada, con grandes ojeras, su pelo ensortijado de mulato creciendo vertiginosamente, golpeado, con metones y rasguños, heridas en las mejillas, los labios, la frente. Sangre reseca por todas partes, más la suciedad y los harapos. Estaba hecho trizas. Parecía un cazador de gatas en celo. La gente lo miraba con una mezcla de asco y compasión, pero no le permitían acercarse.“¹²⁷

¹²⁵ Rebein, S.43.

¹²⁶ Gutiérrez, S. 22.

¹²⁷ Ebd., S. 38.

Sein optischer Zustand löst hier bei Passanten ein Gefühl von Ekel aus, was in Folge auch ein Ekelgefühl auf Seiten der LeserInnen provozieren soll. Generell fällt auf, dass Reynaldo von seinem Umfeld permanent auf seine äußeren Merkmale reduziert wird. Die einzige Ausnahme stellt seine Fähigkeit zu tätowieren dar, die sein Auskommen in der Besserungsanstalt erleichtern. Zu seiner wichtigsten Qualität gelangt Reynaldo ab seinem 16. Lebensjahr: Er lässt sein Geschlechtsorgan in der Besserungsanstalt mit Metallperlen modifizieren, um künftig Erfolg bei Frauen verbuchen zu können: „Le hicieron cuentos de cómo las mujeres se vuelven locas con esas perlas en el glande, „perlanas“ en el argot de presidio.“¹²⁸ Reynaldo setzt beim operativen Einsetzen dieser „perlanas“ sein Leben aufs Spiel, hat er doch von zahlreichen jungen Männern gehört, die in Folge einer Entzündung verendet sind.¹²⁹ Erst als er jene Körpermodifikation einsetzen kann, schafft er es, dem Dasein als Bettler auf der Straße zu entfliehen: „Y las perlas convirtieron definitivamente a Rey en El hombre de la Pinga de Oro.“¹³⁰

Die Beziehung zu Frauen und die Zuneigung, die er von ihnen erfährt, basiert demnach immer nur auf seinen Qualitäten im Bett. Seine flüchtigen sexuellen Bekanntschaften sprechen alle während dem Akt von Liebe¹³¹, wollen aber danach nichts mehr von ihm wissen.

Für diese Objektifizierung seiner Existenz ist Reynaldo jedoch selbst verantwortlich, da er sich selbst über sein Geschlechtsorgan definiert. Er scheint es sogar gezielt einzusetzen, um in den Genuss von Lebensmitteln oder anderen Annehmlichkeiten zu kommen. Seine Männlichkeit, repräsentiert durch sein Geschlechtsorgan, ist das einzige Kapital, das Reynaldo anzubieten hat.

Immer wieder im Laufe der Geschichte entlarvt sich Reynaldo als ungebildet und dumm. So hat er weder Ahnung von Religion¹³², noch versteht er Worte wie „fascinado“¹³³, oder „buquet“¹³⁴. Auf der Straße hört er Menschen über „El niño“ und die durch ihn verursachte Hitze reden und fragt sich um welchen Jungen es sich denn handle.¹³⁵ Als ihm seine Freundin, Transgender Sandra, romantische Umschreibungen ihrer Tätigkeit als Hure unterbreitet, versteht er kein Wort:

¹²⁸ Gutiérrez, S. 22.

¹²⁹ Vgl. Ebd., S. 21.

¹³⁰ Ebd., S. 49.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 137.

¹³² Vgl. Ebd., S. 32.

¹³³ Vgl. Ebd., S. 64.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 90.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 118.

„-Ven de día, soy tuya. Al menos hasta que aparezca el millonario soy tuya. Pero siempre de día, porque de noche soy un ave, una mariposa nocturna, una flor marchita, una mercenaria de amor...
-¿Qué estas hablando, qué es eso?“¹³⁶

Ein weiteres wichtiges Persönlichkeitsmerkmal von Reynaldo stellt sein verschwenderischer Umgang mit Ressourcen wie Geld und Lebensmitteln dar, die ihm im Laufe der Geschichte immer wieder unverhofft zu Teil werden. Ohne Rücksicht auf die sehr wahrscheinliche, künftige Nahrungsmittelknappheit wirft er das Geld wieder zum Fenster hinaus. Es stört ihn sogar, wie einmal im Text erwähnt wird: „Rey metió la mano en el bolsillo, y cuando comprobó que sólo tenía aquella monedita, se sintió bien. En realidad, le molestaba el dinero y no sabía qué hacer con él.“¹³⁷ Diese Eigenschaft stimmt mit Sodowskys Beobachtung über Figuren des „Minimalismus“ überein:

„minimalist characters seldom show awareness of or concern about the implications of their behaviour or the events in which they are involved with regard to any larger social pattern, nor do their narrators comment explicitly or for the most part even implicitly on such matters.“¹³⁸

Reynaldo handelt immer unreflektiert und aus dem Affekt. Mögliche negative Konsequenzen seiner Aktionen sind ihm in keinem Moment bewusst. Er zeigt zunächst keinerlei Interesse daran, am bürgerlichen Leben teilzunehmen, und einer geregelten Arbeit nachzugehen: „Que trabaje el coño de su madre. No voy a trabajar más nunca en mi vida.“¹³⁹ Dieser Umstand äußert sich auch in seiner Vorliebe für ein schmutziges Umfeld sowie für seine eigenen, aber auch fremde Körperausdünstungen. Als ausschlaggebend dafür wird immer wieder seine Kindheit genannt: „Se olió las axilas. Estaba cochambroso, con peste a sudor y a suciedad. Le gustaba ese olor. Le recordaba su casa.“¹⁴⁰ Im Laufe seines Lebens versucht Reynaldo zwar immer wieder, wenn auch oft halbherzig, sich zu integrieren, wird aber durch seine Triebhaftigkeit davon abgehalten. Er scheint seinen Zustand als Ausgegrenzter sogar zu genießen, wie immer wieder im Text betont wird: „Esos eran sus entretenamientos favoritos: nada que hacer, remolonear, dar vueltas y más vueltas, dejar que

¹³⁶ Ebd., S. 69.

¹³⁷ Gutiérrez, S. 120.

¹³⁸ Sodowsky, S. 532.

¹³⁹ Gutiérrez, S. 35.

¹⁴⁰ Ebd., S. 32.

el tiempo pase, y tener hambre.“¹⁴¹ Mit dieser passiven Sichtweise ähnelt Reynaldos Lebenseinstellung jener der ProtagonistInnen des spanischen „realismo sucio“:

„Estos jóvenes que de forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades (...), sin embargo, no tienen alma de rebeldes. Ellos tan sólo detestan, rechazan y niegan lo establecido sin tener su propia alternativa. Son concientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por lo tanto, en el fondo, sufren y son infelices. Es una generación perdida, aún más que cualquier otra. La más perdida de todas.“¹⁴²

Als Waisenkind ohne ein wirkliches Zuhause, hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Lebensentwürfen wird seine Person als Archetyp des „marginal man“ nach Robert E. Park charakterisiert: Er kann die Sozialisierung, die er im frühen Kindesalter erfahren hat, nicht überwinden, sondern verharrt in seinen Verhaltensweisen. Dieser Umstand macht es ihm unmöglich sich in das bürgerliche Umfeld zu integrieren. Gleichzeitig ermöglicht dieses marginale Dasein dem Protagonisten jene „Mobilität“, von der Stephen Greenblatt spricht: Anhand der Abenteuer seines Charakters Reynaldo gelingt es Pedro Juan Gutiérrez die gesellschaftlichen Grenzen der kubanischen Kultur aufzuzeigen.

4.1.2. Weibliche Nebenfiguren

Bei den meisten Nebenfiguren im Text, denen eine ausführlichere Charakterisierung zuteil wird, handelt es sich um weibliche Bekanntschaften der Hauptfigur Reynaldo. Aufgrund ihrer Handlungen und Aussagen lassen sich diese in zwei oppositionelle Gruppen aufteilen: Jene Frauen, die wie der Protagonist ohne Wünsche und Hoffnungen in der Gegenwart verharren, deren Existenz auf die tägliche Befriedigung von Grundbedürfnissen beschränkt ist, und jenen Frauen, die all ihre Hoffnungen auf eine mögliche Emigration ins reiche Ausland setzen. Die Zukunftsperspektiven äußern sich vor allem auch in ihrer Körperhygiene: So wird die erste Gruppe als schmutzig und verwahrlost beschrieben, während die zweite Gruppe als gepflegt und gut genährt dargestellt wird. Stellvertretend für die doch sehr zahlreichen weiblichen Nebenfiguren sollen hier vier Frauen behandelt werden, die im Text etwas ausführlicher beschrieben werden.

¹⁴¹ Ebd., S. 87.

¹⁴² Alchazidu, S. 21.

4.1.2.1. Fredesbinda

Die ehemalige Nachbarin des Protagonisten übernimmt eine wichtige Rolle in der Entwicklung Reynaldos ein. Zunächst übernimmt sie die Mutterrolle für den abgemagerten, schmutzigen Protagonisten, gibt ihm zu essen und frische Kleidung. Außerdem überredet sie ihn ein Bad zu nehmen, was er auch widerwillig tut¹⁴³. Sie ist jene Frau, mit der er seinen ersten sexuellen Kontakt eingeht, obwohl sie als unattraktiv und verwelkt beschrieben wird. Dabei wird wie bei allen anderen Figurenbeschreibungen das Hauptaugenmerk auf ihre äußeren Erscheinungsmerkmale gelegt:

„Fredesbinda tenía solo cincuenta y dos años, pero estaba demacrada, flaca y triste. De aquellas hermosas y grandes tetas que él tanto admiraba cuando se pajeaba en su azotea, sólo quedaban unos pellejos abundantes y flácidos cayendo hasta la cintura dentro de la blusa. Atormentada, mirando al suelo, olvidada de Rey.“¹⁴⁴

Fredesbinda gehört zu jenen KubanerInnen, die durch finanzielle Zuwendungen von Familienangehörigen im Ausland ihr Auskommen finden, trotzdem wird sie als gebrochene Frau charakterisiert, die nur noch ein Häufchen Elend zu sein scheint: „(...)se había puesto demasiado flaca. Ella, que siempre fue gorda y tetona. Era un saco de huesos.“¹⁴⁵ Dies ist unter anderem auf ihre Einsamkeit aufgrund der Emigration ihrer Tochter zurückzuführen. Durch ihre kurzweilige Beziehung zueinander kommen jedoch sowohl Fredesbinda als auch Reynaldo zu mehr Selbstwertgefühl.¹⁴⁶

4.1.2.2. Magdalena

Magdalena ist Reynaldos erste und einzige Liebe und taucht bereits sehr früh in seinem Leben auf. Sie ist die einzige Konstante in der kurzen Existenz des Protagonisten, ihre Beziehung ist jedoch von zahlreichen Höhen und Tiefen geprägt. Magdalena wird als weibliches Pendant zu Reynaldo charakterisiert: Sie ist dem Schmutz, Sex und

¹⁴³ Vgl. Gutiérrez, S. 47

¹⁴⁴ Gutiérrez, S. 47.

¹⁴⁵ Ebd., S. 45.

¹⁴⁶ Ebd., S. 49.

Drogenkonsum genauso verfallen wie er. Magdalena lebt in einer verwahrlosten Wohnung, ihr äußeres Erscheinungsbild ist von Hunger und Entbehrung gezeichnet:

„Era bien morena, con una boca carnosa, un rostro bonito, pelo largo pintado de rubio con largas raíces negras. Alta, muy delgada. Tenía rostro de pasar hambre a pesar de la sonrisa. Y muy sucia. Era evidente que no le gustaba bañarse. Tenía una ropa vieja, desteñida, asquerosa, y mostraba el ombligo provocativamente, aunque manchado de tizne y hollín.“¹⁴⁷

Auch hier wird die Konzentration auf die schmutzige Beschreibung ihrer äußerlichen Merkmale sichtbar. Wie Reynaldo lebt sie in den Tag hinein und lässt keinerlei Gedanken an die Zukunft zu, was sich auch bei ihr in der Verschwendung von Geld und Essen äußert. Magdalena genießt es Reynaldo auszuhalten: „Me gusta papi. Me gusta ser tu puta y darte dinero... Ay, si yo pudiera jinetear y buscar fulas y tenerte como un rey de verdad. Hasta una cadena de oro te iba a comprar.“¹⁴⁸ Damit fügt sie sich vermeintlich in die tradierte Geschlechterrolle der kubanischen Frau im patriarchalen System ein, deren Aufgabe es ist, Mann und Familie zu versorgen.¹⁴⁹ Wie sich im Laufe der Geschichte jedoch herausstellt, hat sie bereits eine Familie mit Kindern, schafft es jedoch durch ihre prekären Lebensverhältnisse nicht, diese selbst aufzuziehen. Wie Reynaldo ist sie eine „marginal woman“, gefangen zwischen zwei Realitäten. Ihr Überleben sichert sie durch den Verkauf von Erdnüssen und das Anbieten sexueller Dienste: Sie prostituiert sich für kleine Beträge an alte Männer. Diese Praxis führt aufgrund von Eifersucht zu mehrmaligen gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Reynaldo und ihr und schließlich zu ihrem Tod am Ende des Romans. Magdalena wird, wie Reynaldo, vorwiegend als triebgesteuert charakterisiert. Jedoch entwickelt sich zwischen den Beiden eine leidenschaftliche Verbindung, die über bloßen animalischen Sex hinauszugehen scheint. Dies wird an mehreren Stellen des Textes sichtbar, am deutlichsten jedoch als Reynaldo bereit ist sein eigenes Leben zu opfern, um seine Geliebte aus ihrer einstürzenden Wohnung zu retten.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Ebd., S.52f.

¹⁴⁸ Gutiérrez, S. 61.

¹⁴⁹ Vgl. Kollenz, S. 33.

¹⁵⁰ Gutiérrez, S. 193.

4.1.2.3. Sandra

Der Transgender Sandra wird im Text als absolute Opposition zur Figur Magdas beschrieben. Zwar entlarvt auch sie sich bei ihrem ersten Auftritt im Text als triebgesteuert, wird sie doch beim Anblick von Reys Glied sofort dazu verleitet es abzutasten, während er schläft. Jedoch unterscheidet sie sich in allen übrigen Eigenschaften von ihrer Rivalin. Dies lässt sich zunächst an ihrem äußeren Erscheinungsbild festmachen. So wird sie zunächst als „verkleideter Mann“ beschrieben, sofort ist Rey jedoch von ihrer Schönheit und Sauberkeit betört:

„Rey lo agarró por el pescuezo y lo iba a lanzar escaleras abajo, cuando vio que estaba disfrazado de mujer. Tenía una cara lindísima y una peluca rubia. Y se contuvo. Se miraron de frente. Era preciosa. Una mujer limpia, con su cutis delicado, perfumada. Con una falda corta. Se quedaron en silencio mirándose.“¹⁵¹

Schnell entwickelt sich zwischen den beiden eine Beziehung, wobei diese wie schon zu Beginn durch Gewalt geprägt ist. Die beiden unterscheiden sich grundlegend voneinander, was sich oft in ihren Gesprächen äußert. So empört sie sich über seine Unfähigkeit eine Konversation führen zu können:

„Bueno, es la tosquedad tuya. Eres un tosco y un bruto. Lo tuyo es meter la tranca, soltar la leche y ni hablar..., niño... ¿Cuándo dejarás de ser tan brutal? (...) Tú no tienes arreglo..., padeces de machismo brutal agudo, y te vas a morir con esa enfermedad.“¹⁵²

Sandra wird als intelligent, kultiviert und emanzipiert charakterisiert. Sie kann durch ihre Tätigkeit als Prostituierte zwar ihren Lebensunterhalt finanzieren, träumt aber davon eines Tages einen reichen Europäer kennenzulernen, der sie aus der miserablen Lage in Kuba befreit:

„A mí no me mantiene nadie..., ay, si apareciera un millonario en mi vida, como en las novelitas. Un tipo canoso, alto, elegante, con un castillo en el corazón de Europa, y me convirtiera en Lady Di-Sandra. Con yates y joyas y champagne.“¹⁵³

¹⁵¹ Ebd., S. 62.

¹⁵² Gutiérrez, S. 76.

¹⁵³ Ebd., S. 69.

Damit gehört sie zu jenen Bekanntschaften Reynaldos, die sich noch nicht vollends mit ihrem Dasein im wirtschaftlich gebeutelten Inselstaat abgefunden haben und von einer besseren Zukunft im Ausland träumen.

4.1.2.4. Daisy

Die Wahrsagerin und Santería-Priesterin Daisy „la gitana“ taucht relativ am Ende des Textes auf und übernimmt ähnlich wie Fredesbinda zunächst die Rolle der fürsorglichen Mutterfigur gegenüber dem Protagonisten ein. Ihre Beziehung wird jedoch ebenfalls schnell zu einer körperlichen. Daisy hebt sich insofern von den anderen Frauen in Reynaldos Leben ab, als sie ihm als Erste das Gefühl von Normalität und Regelmäßigkeit gibt:

„Por primera vez en su vida Rey se sintió persona. Jamás había comido de aquel modo, con aquella sazón, y además, sentado en una mesa. Siempre comía con el plato en la mano. Jamás había tenido a su lado a una mujer limpia, olorosa a perfumes y colonias, en una casa tan grande, con santos y flores, que lo mimara de aquel modo. Aquello era, increíble. ¿Como le podía suceder?“¹⁵⁴

Auch Daisy, die wie Sandra in relativem Luxus lebt, wird als sauber und wohlriechend dargestellt. Dieser Umstand stellt für Reynaldo jedoch aufgrund seiner Aversion gegenüber körperlicher Hygiene zunächst ein Hindernis dar, um mit ihr intim zu werden: „-Ay mulato, por tu madre, ¡qué lindo eres, qué rico! Rey intentó reciprocár el entusiasmo, pero no tuvo erección. Demasiado olor a jabón y perfumes.“¹⁵⁵

4.1.3. Männliche Nebenfiguren

Im Gegensatz zu den weiblichen Nebenfiguren sind die männlichen eher wenig im Text repräsentiert. Dies ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass es meist Frauen sind mit denen Reynaldo Zeit verbringt. Bei den Männern handelt es sich vielmehr um zweckmäßige

¹⁵⁴ Ebd., S. 176.

¹⁵⁵ Gutiérrez, S. 177.

Bekanntschaften, die der Protagonist im Zuge seiner legalen und illegalen Tätigkeiten zur Geldbeschaffung schließt. Nichtsdestotrotz scheint er in ihnen Vorbilder zu sehen und ihr Verhalten zu adaptieren: Das grundlegende Charaktermerkmal, welches bei allen festzustellen ist, ist eine sehr ausgeprägte Form des „machismo“. Dies äußert sich primär in ihrer Gewaltbereitschaft und in ihrem Umgang mit Frauen. Außerdem sind nahezu alle männlichen Figuren in irgendeiner Weise in kriminelle Machenschaften verwickelt. Als Beispiele sind hier Cheo und Carlos zu nennen: Jeweils die beiden Brüder zweier weiblicher Bekanntschaften Reynaldos, die für Geld auch nicht davor zurückschrecken ihre Schwestern zu prostituieren oder gar mit ihnen zu schlafen um Touristen zu belustigen.¹⁵⁶

4.2. Handlungsverlauf

4.2.1. Parallelen zur „novela picaresca“

Marginalität als inhaltliche Thematik existiert bereits lange im Literaturbetrieb. Die ausgegrenzte Figur des Schelms in der „novela picaresca“ stellt eine der ältesten literarischen Traditionen dar. *El Rey de La Habana* lässt sich aufgrund seines Handlungsverlaufs und seines Protagonisten in die Erzähltradition der „novela picaresca“, eine Untergattung der Epik, einordnen.¹⁵⁷ In Konsequenz lassen sich bei genauerer Betrachtung wiederum mehrere formale und inhaltliche Überlappungen zwischen Schelmenroman und „schmutzigem Realismus“ feststellen.

Der (Anti-)Held der Geschichte Reynaldo fristet ein entbehrungsreiches Dasein am Existenzminimum und ist zeitlebens von Hunger geplagt. Täglich versucht er seinen Unterhalt mit meist rechtsfreien Tätigkeiten zu bestreiten und gibt sich unter anderem, wie viele Protagonisten aus den Romanen des „Siglo de Oro“, als invalid aus um vor Kirchentoren zu betteln. Wie sie leidet er unter den wirtschaftlichen Zuständen in seinem Land.¹⁵⁸ Hier zeigt sich bereits eine wichtige Parallele zur „novela picaresca“, die sich außerdem mit einem der wichtigsten Merkmale der literarischen Strömung des „schmutzigen Realismus“ überschneidet: Die soziale Stellung des Protagonisten. Wie der „pícaro“ im Schelmenroman nimmt er eine ausgegrenzte, marginalisierte Rolle innerhalb der

¹⁵⁶ Ebd., S. 107, S. 142.

¹⁵⁷ Vgl. Gröne, S. 133.

¹⁵⁸ Vgl. Bauer, S. 33.

Gesellschaft ein. Die Thematisierung jener Außenseiter stellt für Giancarlo Maiorino das elementarste Merkmal für das Genre der „novela picaresca“ dar:

„At the edge between begging and earning, work and theft, the *pícaro* has been called a „half outsider“, much as „outsiderism“ has been found to be constitutive of the genre itself. Outsiderism thus stood opposite canonicity, whose texts ignored the marginalized periphery where the rest of humanity lived; and the „rest“ was quantitatively the „most“.“¹⁵⁹

Reynaldo befindet sich aber weder in einer spanischen Großstadt noch lebt er im 16. oder 17. Jahrhundert: Er lebt in Havanna, Kuba während der 1990er Jahre. Der Autor Pedro Juan Gutiérrez benutzt also die literarische Gattung der „picaresca“ um die postmoderne Lebensrealität in seinem Heimatland zu schildern. Für dieses Vorhaben erscheint die Gattung des Schelmenromans als besonders geeignet, gilt er doch in der Literaturgeschichte als frühe Textgattung, die es dem Leser ermöglicht, mithilfe des fiktiven Lebensberichts eines Schelms auf realistische Art und Weise in die „Welt von unten“ einzutauchen.¹⁶⁰ Diese Tatsache legt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich hier um eine weitere Form des „travelling concept“ nach Mieke Bal handelt: Wie bereits zuvor im Zusammenhang mit der Ausbreitung des „schmutzigen Realismus“ in der globalen Literaturlandschaft angeführt, handelt es sich dabei um die Übertragung einer gewissen literarischen Ästhetik in eine andere Kultur. In Fall von *El Rey de La Habana* werden Inhalte und Erzählstrategien des spanischen Schelmenromans auf die kubanische Gegenwart der 1990er Jahre übertragen.

Fonger de Haan, einer der ersten wichtigen Literaturwissenschaftler, der die Gattung des Schelmenromans in umfangreichem Ausmaß untersuchte definierte sie folgendermaßen:

„It is the prose autobiography of a person, real or imaginary, who strives by fair means and by foul to make a living, and in relating this experience in various classes of society, points out the evils which came under his observation.“¹⁶¹

Diese Definition lässt sich auf den hier behandelten Roman *El Rey de La Habana* umlegen: Die LeserInnen beobachten den Protagonisten Reynaldo bei seinem verzweiferten Kampf ums Überleben. Dabei schlägt er sich mit verschiedensten Tätigkeiten wie Taubenzüchter,

¹⁵⁹ Maiorino, S. 15.

¹⁶⁰ Vgl. Gröne, S. 133.

¹⁶¹ Vgl. De Haan, S. 8.

Totengräber, Flaschensammler, Riksha-Fahrer, Drogenhändler, Callboy, Dieb und Bettler durch und trifft so mit verschiedensten Persönlichkeiten und Milieus des Havanna der 1990er Jahre zusammen. Dieser episodenhafte Charakter des Handlungsverlaufes erinnert stark an den klassischen Schelmenroman. Durch seine Erlebnisse macht er die LeserInnen zwar auf gesellschaftliche Missstände (die oben genannten „evils“) aufmerksam, indem er sie tagtäglich durchlebt, prangert diese jedoch nicht an, sondern nimmt sie als unveränderbar hin. Jedoch werden jene Ungerechtigkeiten sehr wohl im Text thematisiert: Diese Rolle übernimmt aber der personale Erzähler, indem er immer wieder philosophisch anmutende Sinnfragen stellt und verschiedenste Vorkommnisse kommentiert.

Insofern unterscheidet sich *El Rey de La Habana* vom Schelmenroman: Der Text zeichnet sich nicht durch eine autobiografische Erzählweise aus der Ich-Perspektive aus, sondern es handelt sich um eine großteils personale Erzählperspektive (darauf soll im Kapitel „Narrativik“ näher eingegangen werden).

Jedoch finden sich neben der sozialen Stellung des Protagonisten und dessen Rolle als Aufdecker von sozialen Missständen, auch noch weitere inhaltliche, sowie formale Gemeinsamkeiten mit der „novela picaresca“. Beispielsweise führt George A. Shipley die Oralität als wichtiges Stilmittel im Schelmenroman *Lazarillo de Tormes* (1552) an:

„The written word governed still by the rhythms of orality operates not in the modern manner by propelling eyes, without seldom a pause, ever to the right margin and down the page line-by-soon-forgotten-line. Rather oral prose beguiles the ear, excites the mind's eye, making the reader's tongue its instrument, and induces the reader to slow sometimes almost to a pause, to attend to the narrator as if he were a lively speaker. (...) the ear almost can hear *Lázaro* and the eye almost can see *Lazarillo* discourse with his „amigos y señores“ in the language they share in their linguistic community of „malas lenguas“.¹⁶²

Shipley unterstreicht hier die Importanz der Umgangssprache für das realistische Leseerlebnis aufseiten der RezipientInnen. Wie bereits zuvor anhand mehrerer Beispiele des spanischen „realismo sucio“ aufgezeigt wurde, nimmt dort die Oralität ebenfalls eine wichtige stilistische Rolle ein.

Darüber hinaus kommt, wie auch im „schmutzigen Realismus“, der Ästhetik des Ekeleregenden in der „novela picaresca“ große Bedeutung zu. Die Darstellung moralisch

¹⁶² Shipley, S. 44.

fragwürdiger Handlungen wie zum Beispiel exzessiver Gewaltausübung ist laut Gregor Schuhen ein wichtiges Gattungsmerkmal:

„Für den Schelmenroman typisch ist in diesem Zusammenhang der exzessive Einsatz von körperlicher Gewalt, der die homosozialen Beziehungen häufig begleitet. (...) Gattungshistorisch betrachtet beginnt die gesellschaftliche Initiation des *pícaro* im *Lazarillo* mit einem harten Schlag gegen den Kopf: Körperliche Gewalt gehört also von Beginn an zum *learning by doing* des Schelms.“¹⁶³

Die Obsession für „spectacular violence“ spielt demnach sowohl im „schmutzigen Realismus“, als auch in der um ein Vielfaches älteren Gattung der „novela picaresca“ eine wichtige Rolle.

Auch der Darstellung des aus Verwahrlosung und Gewalt resultierenden körperlichen Zustands des Protagonisten misst Schuhen eine hohe Bedeutung bei:

„Aber auch die geschundenen Körper der *pícaros* selbst muten (...) grotesk an: Ausgeschlagene Zähne, Löcher im Kopf, mit Kot und Speichel besudelte Körper, etc. Wie im mittelalterlichen Schwank, in dem bereits solche expliziten Schilderungen von Gewalt und Kreatürlichkeit zum festen Inventar gehören, entbehren diese Passagen aufgrund ihres hyperbolischen Charakters jeglicher Glaubwürdigkeit.“¹⁶⁴

Die hyperbolische Darstellung von Gewalt und Schmutz, unter anderem in Form von Körperflüssigkeiten, stellt auch in Gutiérrez' Werk *El Rey de La Habana* ein wichtiges ästhetisches Strategem dar und trägt zur Provokation eines Ekelaffekts aufseiten der LeserInnen bei.

Es bleibt also festzuhalten, dass die literarische Stilrichtung des „schmutzige Realismus“, und mit ihr der Text *El Rey de La Habana* aufgrund umfangreicher Gemeinsamkeiten inhaltlicher und formaler Natur, definitiv in Beziehung zur „novela picaresca“ gesetzt werden können.

¹⁶³ Schuhen, S. 23.

¹⁶⁴ Schuhen, S. 24.

4.2.2. Zeit

Die Rahmenhandlung des Romans dreht sich also um das Leben und Leiden des Protagonisten Reynaldo und erstreckt sich über 218 Seiten. Ein auffälliges Merkmal des Textes ist, dass keine Unterteilung in Kapitel vorhanden ist. Die Figur Reynaldo erlebt zwar zahlreiche Episoden in denen verschiedene Personen an verschiedenen Orten unterschiedliche Rollen einnehmen, jedoch werden diese verschiedenen Handlungsverläufe nicht voneinander getrennt. Es scheint, als würde dieser Verzicht auf eine formale Zerlegung ein künstlerisches Mittel darstellen, um den realistischen Effekt, sowie die Unmittelbarkeit der Vorfälle im Roman zu verstärken. Die episodenhafte Erzählweise lässt außerdem einen Vergleich mit der eigentlichen Wiege des „schmutzigen Realismus“ – der Kurzgeschichte – sowie der „novela picaresca“ zu.

Die zeitliche Eingrenzung der Vorkommnisse wird nur sehr spärlich und subtil kommuniziert: Selten werden die LeserInnen auf das Jahr hingewiesen, in dem sich der Protagonist gerade befindet. Den eindeutigsten Hinweis stellt der zweite Satz des Romanes dar: „Cuando comenzó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo de limpiapisos.“¹⁶⁵ Die LeserInnen werden so ohne ausschweifende Erklärungen unmittelbar in die kubanische Spezialperiode befördert. Die nächste Erwähnung des gegenwärtigen Jahres passiert erst wieder in der Mitte des Textes: „Un gran letrado decía: „Feliz Año Nuevo“, y en otro leyó: „Bienvenido 1998, con más esfuerzo defenderemos nuestras conquistas.“¹⁶⁶ Darüber hinaus werden im Text an wenigen Stellen (insgesamt drei)¹⁶⁷ Hinweise auf das Alter des Protagonisten Reynaldo gegeben. Außerdem werden keinerlei Andeutungen hinsichtlich der Zeit gemacht, die in der Geschichte vergeht, oder auch nicht. Diese Tatsache verleiht dem Roman eine träge Stimmung, die mit der Lebensweise des Protagonisten Reynaldo in Einklang steht. Der Verzicht auf zeitliche Maßeinheiten wie Minuten, Stunden, Tage, Wochen, Monate oder sogar Jahre spiegelt wider, wie der Protagonist Reynaldo in den Tag hineinlebt, ohne sich jemals mit dem Datum zu beschäftigen. Bei genauerer Analyse des Romans ist jedoch festzustellen, dass sich die Geschichte über den Zeitraum von ca. acht Jahren erstreckt. Diese Einschätzung kann anhand der Erwähnungen von Reynaldos Alter gemacht werden: Zu Beginn der Geschichte ist Reynaldo neun Jahre alt, gegen Ende ist er siebzehn. Es ist, bis auf die erwähnten Stellen, nie klar wieviel Zeit wirklich vergeht. Neue

¹⁶⁵ Gutiérrez, S. 9.

¹⁶⁶ Ebd., S. 103.

¹⁶⁷ Ebd., S. 9, S. 23, S. 38. S. 120.

Episoden beginnen vage mit Einleitungen wie: „Una mañana“¹⁶⁸; „Aquella noche“¹⁶⁹; oder schließen mit „Así estuvo varios días y noches.“¹⁷⁰ Zahlreiche Ellipsen bestimmen die erzählerische Darstellung und erzeugen so den ästhetischen Charakter des Textes: „Los meses siguieron pasando con la misma monotonía de siempre.“¹⁷¹ Mehrere Textstellen thematisieren auch direkt das träge Wesen des Protagonisten Reynaldo, der sich permanent langweilt: „No tenía sueño. ¿Qué hacer? Nada.“¹⁷²

Der Großteil des Handlungsverlaufs des Romans ist also geprägt von sich abwechselnden Phasen der Langeweile und scheinbar belanglosen Ereignissen: Der Protagonist taumelt ohne Ziel und Zeitgefühl durch die Stadt: „Era bien de noche. Quizás las diez, las once, las doce. Rey jamás se preocupaba por saber la hora, el día, el mes. Para él todo era igual.“¹⁷³ Durch die unpräzise Darstellung der Zeit wird die zunehmende Resignation der ProtagonistInnen widerspiegelt, die sich Tag für Tag in einer schwierigeren Lage wiederfinden. Diesen zahlreichen trägen Momenten im Plot werden jedoch immer wieder einschneidende Erlebnisse gegenübergestellt, wobei sich diese nie ankündigen, sondern immer unverhofft und spontan passieren. Immer basieren diese Ereignisse auf schockierenden Aktionen der ProtagonistInnen, die oft sexueller oder gewalttätiger Natur sind. Auf diese Weise baut sich im Text Spannung auf. Folgendes Kommentar der Erzählinstanz ist für diese Erzählstrategie bezeichnend:

„El pobre en un país pobre sólo puede esperar a que el tiempo pase y le llegue su hora. Y en ese intermedio, desde que nace hasta que muere, lo mejor es tratar de no buscarse problemas. Caen del cielo. Así, gratuitamente. Sin buscarlo.“¹⁷⁴

Ab und an tauchen auch Analepsen auf, die immer mit der Kindheit des Protagonisten zu tun haben. Obwohl er zeitlebens versucht die schmerzlichen Erfahrungen zu löschen gelingt ihm dies nicht: „Pero no quería tener recuerdos de nada ni de nadie. Borró.“¹⁷⁵. Immer wieder erinnert er sich an seine verstorbene Familie:

¹⁶⁸ Gutiérrez, S. 13.

¹⁶⁹ Ebd, S. 30.

¹⁷⁰ Ebd, S. 39.

¹⁷¹ Ebd, S. 23.

¹⁷² Ebd, S. 115.

¹⁷³ Ebd, S. 166.

¹⁷⁴ Ebd, S. 38f..

¹⁷⁵ Ebd, S. 32.

„Todos los recuerdos le llegaron juntos: su madre estúpida; pero era su madre y la quiso a pesar de todo. 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.“¹⁷⁶

4.2.3. Räume

Dass der Stadt Havanna als Schauplatz des Romans ein wesentlicher Stellenwert beigemessen wird, lässt bereits der Titel von *El Rey de La Habana* vermuten. So wird unmittelbar ein „Text-Welt-Bezug“ hergestellt, und das „fiktive Geschehen in einer ‚realen‘ Stadt“ verortet.¹⁷⁷ Buford und Rebein lokalisieren „dirty realist fiction“ eher im ländlichen Bereich, lateinamerikanischer „realismo sucio“ aber findet im städtischen Bereich statt.¹⁷⁸ Aufgrund dieser Tatsache lassen sich Parallelen zum „schmutzigen Realismus“ der spanischen AutorInnen der „Generación X“ feststellen, der sich ebenfalls im urbanen Umfeld zuträgt, wie Alchazidu feststellt: „Dado que los argumentos de la mayoría absoluta de las obras están ambientados en las gran ciudades, las novelas representan cierto tipo de crónicas urbanas.“¹⁷⁹

Wie in den Texten spanischer Provenienz, ist *El Rey de La Habana* ebenfalls als „crónica urbana“ zu bezeichnen: Immer wieder finden sich im Text Verweise auf die urbane Beschaffenheit von Havanna und erzeugen so einen realistischen Effekt. Mahler nennt diese Andeutungen „prototypische Teilreferenzen“. Diese werden „über das Abrufen von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten“ geschaffen.¹⁸⁰ Im Roman werden diese „Teilreferenzen“ beispielsweise durch bekannte Plätze wie den „Malecón“ oder die Jesus-Statue in Casa Blanca erzeugt. Der Großteil der Handlung trägt sich jedoch im historischen Stadtteil von „Centro-Habana“ zu, wo sich der Lebensmittelpunkt der Charaktere der Geschichte befindet. Immer wieder tauchen Straßennamen der näheren Umgebung auf:

„Cruzó la avenida y siguió caminando por San Lázaro. Anocheecía. Entró a su barrio de la infancia. De Belascoaín a Galiano. Un tipo ensangrentado, con una herida en la cabeza, caminaba por la

¹⁷⁶ Ebd., S. 36f..

¹⁷⁷ Mahler, S. 14.

¹⁷⁸ Vgl. Fudacz, S. 11.

¹⁷⁹ Alchazidu, S. 20.

¹⁸⁰ Vgl. Mahler, S. 15.

calle. No iba por la acera. El tipo salió por Lealtad a San Lázaro, dobló a la derecha y siguió hacia La Habana Vieja.“¹⁸¹

Die Aufzählung zahlreicher Straßennamen in dieser eher kurzen Textstelle suggeriert die Unübersichtlichkeit jenes Stadtteils, der aus unzähligen kleinen Gassen besteht.

Viel öfter jedoch wird der Lebensraum in „Centro Habana“ als verfallen und dreckig charakterisiert:

„Entró a un edificio de ocho pisos en la esquina de Perseverancia. Subió un tramo de escalera y meó allí mismo. De su infancia recordaba aquel lugar. La gente entraba allí a cagar, a mear, a templar, a fumar mariguana. Si aquella escalera hablara sería una enciclopedia. Alguna vez, desde que lo construyeron en 1927, fue un edificio lujoso, con escalera de mármol blanco y apartamentos amplios y confortables. Sólo vivían profesionales y americanos. Ahora, cada día más arruinado, era buen meadero.“¹⁸²

Die Beschreibung jenes historischen, vom Verfall gezeichneten Gebäudes, ist exemplarisch für die Bausubstanz der Häuser in Havanna der 1990er Jahre: Seit der Revolution befinden sich diese auf dem Niveau der 1950er und 60er Jahre. Durch die klimatischen Witterungsbedingungen sind sie dem natürlichen Verfall ausgeliefert.¹⁸³

Die Erzählinstanz antropomorphisiert hier die Stiege des Hauses um dessen Niedergang zusätzlich Gewicht zu verleihen. Es steht stellvertretend für die zahlreichen heruntergekommenen Bauwerke der Stadt. Die Gegenwart des Schmutzes in Form von körperlichen Ausscheidungen trägt zusätzlich zum Verfall des einst herrschaftlichen Gebäudes bei. Dessen ursprüngliche Funktion als Lebensraum wurde zugunsten von niederen Verwendungszwecken aufgegeben: Nun dient es als Toilette, Platz zum Drogenkonsum oder Geschlechtsverkehr.

Diese Übertragung von der ursprünglichen Funktion hin zu anderen Nutzarten von Räumen findet im Laufe des Textes mehrmals statt. So wird bereits zu Beginn des Romans die Terrasse der Familie im ersten Satz thematisiert: „Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio.“¹⁸⁴ Sie wird aus Mangel an Nahrungsmitteln von der Familie Reynaldos zur Tierzucht verwendet, was zwangsläufig zu Verschmutzung führt:

¹⁸¹ Gutiérrez, S. 161.

¹⁸² Gutiérrez, S. 162.

¹⁸³ Vgl. Zeuske, S. 256f..

¹⁸⁴ Gutiérrez, S. 9.

„Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas. Hizo unas jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales.“¹⁸⁵

Die Figuren des Textes leben im wahrsten Sinne des Wortes im Dreck. Die ausufernde Beschreibung der maroden, verschmutzten Beschaffenheit der Lebensräume betont die Lebensrealität der Charaktere, die von Marginalisierung geprägt ist. Andreas Mahler nennt diese bedeutungssemantische Übertragung von Räumen, die sich zu einem Ganzen, in diesem Fall der Stadt Havanna, zusammenschließen „Spezifikationsisotopien“.¹⁸⁶ Diese werden in *El rey de La Habana* hauptsächlich durch Verdreckung erzeugt.

Einen der symbolisch wichtigsten Schauplätze im Text stellt die Müllhalde als schmutzigster aller Orte dar: Dies ist nämlich die einzige Lokalität, in welcher der Protagonist Reynaldo ein eigenes Leben aufbauen will, wo er sich wirklich zuhause fühlt. Er findet einen Container am Schrottplatz „(...) y le gustó mucho lo que vio: un mar de chatarra oxidada y retorcida, matorrales, algunos árboles, tranquilidad y silencio“.¹⁸⁷ Sein eigenständiges Leben nach der Flucht aus der Besserungsanstalt beginnt und endet auch dort. Reynaldo spricht immer wieder liebevoll von seiner „casita“:

„El contenedor oxidado y medio podrido lo esperaba. Rey lo miró con amor: „Ah, mi casita, qué felicidad aquí tranquilito“, se dijo a sí mismo. Se sentía bien allí. Muy bien. Y se tiró a dormir encima de unos cartones medio podridos. Estaba como un cachorro en su nido.“¹⁸⁸

Als Magdalenas Haus zerstört wird, lassen sich die beiden schlussendlich auf der Müllhalde nieder und Rey baut dort voller Stolz ein Haus aus Müll:

„Rey comenzó a construir su casita. La recostó a la carrocería de la guagua para sostenerla mejor. Invirtió todo el día en eso. Y quedó orgulloso. No tenía herramientas. Sólo el pequeño cuchillo de acero y un pedazo de hierro que hacía las veces de martillo. ¡De verdad que era El Rey de La Habana!“¹⁸⁹

¹⁸⁵ Ebd., S. 9.

¹⁸⁶ Mahler, S. 17.

¹⁸⁷ Gutiérrez, S. 26.

¹⁸⁸ Ebd., S. 102.

¹⁸⁹ Ebd., S. 211.

Der gesamtheitlichen Darstellung der Stadt als schmutzigem Habitat stehen jedoch individuelle Lebensräume der Sauberkeit und Ordnung gegenüber. Als Paradebeispiele hierfür dient etwa

Sandras Wohnung, in der sich der Protagonist zu Beginn durchaus wohl zu fühlen scheint:

„Cuando Rey entró al cuarto se quedó asombrado. ¡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.“¹⁹⁰

Reynaldo ist vom Anblick jener Wohnverhältnisse erstaunt und überwältigt, hat er doch nie zuvor in seinem Leben ein solches Umfeld betrachten können. Ähnlich verhält es sich mit der herrschaftlichen Wohnung der Wahrsagerin Daisy.¹⁹¹

Sandra und Daisy stellen im Text die beiden einzigen Figuren dar, die in relativem Wohlstand ihr Dasein fristen, dies äußert sich unter anderem anhand ihrer Wohnsituation. Durch die detailgetreue Beschreibung des verwahrlosten, schmutzigen Zustands der verschiedenen Schauplätze, in welchen sich der Großteil die Handlung des Textes zuträgt, kontrastierend mit den wenigen sauberen, gepflegten Orten, liegt die Interpretation nahe, dass jene schmutzigen Orte die soziale Unordnung - wie sie Mary Douglas im Schmutz repräsentiert sieht¹⁹² - innerhalb der porträtierten Gesellschaft widerspiegeln soll.

4.3. Narrativik

Pedro Juan Gutiérrez zeichnet in seinem Roman ein realistisch anmutendes Bild von der kubanischen Gesellschaft. Dies gelingt ihm neben der Provokation eines Ekelgefühls aufseiten der LeserInnen, unter anderem mithilfe der erzählerischen Gestaltung.

¹⁹⁰ Ebd., S. 63.

¹⁹¹ Gutiérrez, S. 175.

¹⁹² Vgl. Douglas, S. 14.

4.3.1. Erzählperspektive

Versucht man eine Charakterisierung anhand der drei Romantypen von Franz K. Stanzel vorzunehmen, lässt sich die Erzählsituation aber nicht ausschließlich einem Typus zuordnen: Stanzel schreibt, dass Romane, in denen der auktoriale Erzähler versucht Distanz zu wahren, den Gedanken der Hauptfigur jedoch große Aufmerksamkeit schenkt „eigentlich schon zum Typus des personalen Romans gehören und somit aufzeigen, wie der auktoriale Typus zu dem anderen hin abwandelbar ist.“¹⁹³

In diesem Sinne finden sich sowohl Charakteristika eines auktorialen, als auch eines personalen Romanes in *El Rey de La Habana*, wobei er eher letzterem zuordenbar ist:

Die Objektivierung und Unpersönlichkeit, die im personalen Roman vermittelt werden, verhelfen ihm zu mehr dramaturgischer Wirkung: „Es wird gezeigt, vorgeführt, dargestellt“¹⁹⁴ und dadurch der naturalistische, realistische Effekt erhöht.¹⁹⁵

Diese personale Erzählweise, ausgehend von der dritten Person, gilt als wichtiges Merkmal des „Minimalism“, wie Sodowsky schreibt:

„minimalist third-person narration is (...) tightly focused on one character's viewpoint, so that the degree of narrative omniscience in a third-person story is rarely broader in terms of time, space, exposition or introspection than it is in a first-person story. In its most extreme minimalist usage, the primary function of both narrator types is to pass on, without comment, objective narrative „facts“: present-time action, dialogue, and only the most essential exposition.“¹⁹⁶

Als LeserIn steht man also einem Erzähler gegenüber, der sich selbst im Hintergrund hält und sich bis auf wenige Ausnahmen auf eine nüchterne, bildhafte Beschreibung der Geschehnisse beschränkt. Die Erzählung konzentriert sich auf den Blickwinkel eines einzelnen Charakters, in diesem Fall Reynaldo. Tritt der Erzähler doch einmal kommentierend hervor, so stellt er teils philosophische Überlegungen an, die sich meist mit gesellschaftlichen Rahmenbedingungen auseinandersetzen, die der Protagonist Reynaldo im Laufe der Geschichte vorfindet, oder äußert ironische Anmerkungen zum Geschehen. Dabei handelt es sich um eher allgemein gehaltene Kommentare als um explizit persönliche Meinungen:

¹⁹³ Stanzel, S. 21.

¹⁹⁴ Ebd., S. 40.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 39f..

¹⁹⁶ Sodowsky, S. 535.

„Al fin se vio libre de aquella prisión humana, dura y olorosa a sudor, se apresuró y se alejó enseguida. Ya era de noche. Tomó su cerveza sorbo a sorbo. Ya no sabía a vinagre. Es así. El ser humano se acostumbra 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.“¹⁹⁷

Die Erzählinstanz beschreibt in diesem Textausschnitt die Szenerie in kurzen, nüchternen Sätzen, einer davon gar nur zwei Wörter lang, um sich dann in einem Gedanken über den menschlichen Anpassungswillen zu verlieren. Die schnörkellose Darstellung der Situation als „unadorned, unfunbished“¹⁹⁸, wie bei Bill Bufords Definition von „dirty realism“, trägt zum realistisch anmutenden Rezeptionseffekt bei. Der Erzähler verzichtet auf Ausschmückungen, kommt sofort zur Sache und verwendet dabei eine sehr bildhafte Sprache. So benutzt er das sprachliche Bild eines „menschlichen Gefängnisses“, um von einer Menschenmenge zu sprechen. Der Beschreibung der einfallenden Dunkelheit widmet er bloß ein „Ya era de noche“, dem Geschmack des Bieres lässt er ebenfalls wenig Wortgewalt zukommen, was dessen enttäuschenden kulinarischen Charakter zusätzlich betont. Genau diese minimalistische Ästhetik der Erzählung, sei es im Gebrauch der Worte oder im Satzbau, ist typisch für den „realismo sucio“ respektive „minimalism“ und setzt sich im gesamten Roman fort. Vom ekelhaften Bier ausgehend gelangt der Erzähler zu einer metaphorischen Abhandlung über die menschliche Natur. Die Grenze zwischen den Gedanken des Protagonisten Reynaldo und jenen des Erzählers scheinen hier jedoch zu verschwimmen. Es ist nicht eindeutig klar, wer genau die Metapher mit dem Löffel voll Kot ausführt. Dieses Stilmittel einer fehlenden Abgrenzung zwischen Erzählinstanz und Protagonist ist des Öfteren im Roman zu beobachten und lässt aufseiten der LeserIn die Vermutung zu, es bis zu einem gewissen Grad mit einer autobiografischen, oder zumindest realen Geschichte zu tun zu haben. Anke Birkenmaier beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„(...) They use the realist mode to insist on the writer and the written word as an ethical instance from which to question and judge an otherwise uncontrollable flow of events. Even though they

¹⁹⁷ Gutiérrez, S.84.

¹⁹⁸ Buford, S.4.

are close to the documentary or the „testimonio“, the novels return to fiction in order to question the immediacy of the real (...).“¹⁹⁹

Sie spielt dabei auf die subtile Lenkung bei der Rezeption des transportierten Inhaltes aufseiten der LeserInnen an, den die AutorInnen durch dieses Wechselspiel zwischen auktorialem und personalem Erzähler generieren. So wirkt die Geschichte zwar wie ein realer Bericht, trotzdem werden die LeserInnen immer wieder daran erinnert, dass es auch einen Erzähler im Hintergrund gibt, der seine eigenen Beobachtungen kundtut. Diese Vorgehensweise bringt Birkenmaier in Verbindung mit der beruflichen Vergangenheit der AutorInnen des „realismo sucio“:

„As with other writers of dirty realist novels, Gutiérrez (...) worked as a journalist before starting to write fiction. This experience shows not only in their way of researching their topics and „reporting“ on them, but also in advertising their novels as being very close to the truth. Gutiérrez, for example, states that his novel (*Anm.:* „*El rey de La Habana*“) was inspired by the story of a girl in his neighbourhood, and that the necessary background for it came from a journalistic report that he wrote on adolescent penitentiaries in Havana.“²⁰⁰

Die Aussage des Autors legt die Vermutung nahe, dass zumindest ein Teil der im Roman behandelten Themen und Rahmenbedingungen real sind. Die Tatsache, dass dem Roman eine journalistische Arbeit, eine Reportage, zugrunde liegt, trägt höchstwahrscheinlich, wenn auch nur unterschwellig, zum realistischen Rezeptionseffekt bei.

Wie zuvor bereits konstatiert, liegt das Hauptaugenmerk in *El Rey de La Habana* auf der Schilderung der Geschehnisse aus Sicht des Protagonisten Reynaldo. Dabei legt der Erzähler den Fokus auch auf Gefühle und Gedanken der Hauptfigur. Dies geschieht in Erzählungen des „minimalism“ auf besondere Weise, wie Sodowsky schreibt:

„More often, however, minimalist narrators use exposition and relate at least some of the protagonist’s thoughts, but nearly always „objectively“ in that they are passed on without comment and flatly, that is, without narrator embellishment, in the same language that the characters speak.“²⁰¹

¹⁹⁹ Birkenmaier, S. 490.

²⁰⁰ Ebd., S. 495f.

²⁰¹ Sodowsky, S.536.

Manche Gedanken des Protagonisten werden also bis zu einem gewissen Grad von der Erzählinstanz in einen Kontext gesetzt, dabei ist jedoch, wie zuvor bereits aufgezeigt, nicht immer die Präsenz einer Erzählinstanz auszumachen. Manchmal gibt sie sich jedoch kurz zu erkennen, wie in folgendem Ausschnitt:

„Por primera vez en su vida se sintió desamparado, abandonado, solitario. Y le dio mucha rabia. Se le acabaron las lágrimas. Y se entró a golpes por la cabeza y la cara. Autoagresivo. No quiere recordar nada. No puede permitírselo. Y sigue golpeándose con saña.“²⁰²

Hier wird die innere Gefühlswelt Reynaldos, wenn auch sehr oberflächlich, auf personale Weise beschrieben. Doch dann kontextualisiert der Erzähler die Art und Weise, wie die Hauptfigur auf ihre ausweglose Situation reagiert, mit einem kurzen Wort: „Autoagresivo“. Oft tritt die auktoriale Erzählinstanz jedoch auch auf, wie für den „minimalism“ typisch, ironisierende Weise ins Geschehen.²⁰³ Folgender Ausschnitt zeigt auf, wie der Erzähler ironisch und auf groteske Art und Weise kommentierend hervortritt: „Ivón cerró la puerta. Ya Rey estaba como Compay Segundo: se le salía la babita...del glande. La fiesta fue en grande, con glande grande.“²⁰⁴ Diese sexualisierte Anspielung auf den bekannten kubanischen Musiker Compay Segundo, Mitglied des in den 1990er Jahren international populär gewordenen „Buena Vista Social Club“, und dessen Lied „Chan Chan“ könnte zunächst auch von Reynaldo selbst kommen. Mit dem darauffolgenden Wortspiel entlarvt sich der Erzähler jedoch endgültig. Groteske Referenzen auf die kubanische Kultur finden sich im Roman des öfteren aber hier zeigt sich die Präsenz des Erzählers am deutlichsten.

4.3.2. Oralität

Die zahlreichen direkten Reden im dramatischen Modus stellen ebenfalls ein wichtiges Stilmittel dar, das dem Leser zusätzlich das Gefühl vermittelt realistischen Situationen beizuwohnen. Wie Sodowsky schreibt, ist der Dialog ein wichtiges Merkmal des „minimalism“.²⁰⁵ Außerdem stellt er ein wichtiges ästhetisches Strategem im Schelmenroman dar. Dieser dramatische Modus wird durch die Verwendung kubanischer

²⁰² Gutiérrez, S.37.

²⁰³ Vgl. Herzinger, S. 7ff..

²⁰⁴ Gutiérrez, S. 189.

²⁰⁵ Vgl. Sodowsky, S.535.

Umgangssprache noch verstärkt. So wird eine unmittelbare Grundstimmung erzeugt, die den LeserInnen das Gefühl gibt mitten im Geschehen zu stehen. Wie im spanischen „realismo sucio“ der „Generación X“ wird in der Erzählung die Sprache eines bestimmten Milieus dazu instrumentalisiert eine realistische Situation zu suggerieren. In *El Rey de La Habana* wird jedoch statt iberischer Jugendsprache kubanischer Soziolekt der Unterwelt verwendet, der sich vor allem durch Vulgarismen auszeichnet:

„Se sacó su gran mandarría y comenzó a masturbarse ante Yamilé.

-¡Sandra, mira este salvaje lo que está haciendo, jajajá! ¡Tremendo pingón! Tú los escoges, Sandrita, nunca tienes a un pichicorto, jajajá.

-Yamilé, deja la putería con mi marido, que él no es un tipo de relajo.“²⁰⁶

Dieser kurze Dialog repräsentiert die Wortwahl im Roman auf bezeichnende Weise. Vor allem die Hauptcharaktere verwenden ausnahmslos rohe, kubanische Umgangssprache: So sind beispielsweise „mandarría“ und „pingón“ gängige Begriffe für das männliche Geschlechtsorgan in Kuba.²⁰⁷ Gutiérrez setzt in seiner Erzählung auf zahlreiche solcher direkten Reden, gespickt mit umgangssprachlichen Ausdrücken, wobei die Aussagen allesamt sehr pointiert und kurz angebunden und oft sogar pornografisch (oder zumindest vulgär) erscheinen. Der kubanische Soziologe Paz Pérez erkennt im Gebrauch jenes speziellen Straßen-Jargons einen Willen zur Abgrenzung der Randbevölkerung von der übrigen Gesellschaft:

„(...)son los individuos marginales (casi siempre delincuentes) quienes emplean inicialmente ese léxico. Estos lo hacen con un doble propósito: la comunicación con su grupo y la incomunicación con el resto de la sociedad.“²⁰⁸

Die hohe Repräsentanz von Oralität findet sich in allen Werken spanischer Provenienz, die dem „realismo sucio“ zugeordnet werden, wieder. Jedoch fällt bei Lektüre von *El Rey de La Habana* auf, dass dem „literary dialect“ keine, oder nur sehr wenig „standard language“ gegenübersteht: Denn auch die Erzählinstanz setzt vor allem auf vulgäre Sprache und erzeugt mit deren Hilfe eine sogenannte „Ästhetik des Schocks“²⁰⁹, eine verrohte,

²⁰⁶ Gutiérrez, S.78.

²⁰⁷ Vgl. Paz Pérez, S.72f..

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 5.

²⁰⁹ Vgl. Schneider, S. 50.

schmutzige Grundstimmung, die jeglicher Moral oder Scham zu entbehren scheint. Laut Karl Rosenkranz wird mithilfe dieser Strategie ein Ekeffekt generiert, verursacht durch die Darstellung „moralischer Verwesung“.²¹⁰ In Konsequenz gibt es nahezu keine Differenzierung zwischen den auftretenden Charakteren und ihrer sozialen Stellung durch unterschiedliche Verwendung von Oralität. Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass Reynaldo im Laufe seines Lebens kaum auf Personen höherer Stellung trifft. Eine Ausnahme stellt folgende Textstelle dar, in welcher er auf den Gärtner eines luxuriösen Hotels für ausländische Touristen trifft, und ihn nach Arbeit fragt:

„-Bueno, hay que ser graduado universitario, militante, menos de treinta años, tener otro idioma.

-¡Coño!

-El mes pasado convocaron veinte plazas y se presentaron mil trescientos aspirantes. Todos con esos requisitos. Vinieron de todo el país.

-¿Plazas de qué?

-Para lo que sea. Yo soy ingeniero civil, con siete años de experiencia. Y hablo inglés y francés.

-¿Ingeniero pa' un jardín? Eso lo puedo hacer yo.“²¹¹

Der Gärtner drückt sich in diesem Dialog sehr gewählt aus und benutzt Worte wie „aspirantes“ und „requisitos“. Außerdem klärt er Reynaldo über seine bisherige berufliche Laufbahn auf, was ihn ohnehin schon als gebildeten Mann mit höherer sozialer Stellung ausweist. Reynaldo reagiert nur mit „¡Coño!“, einem vulgären Ausdruck der Überraschung und entgegnet der Erklärung des Gärtners mit wenig Respekt.

Die Darstellung der Eigenschaften der ProtagonistInnen erfolgt, wie bereits zuvor bei der Figurenanalyse erwähnt, primär durch indirekte Charakterisierung, damit koinzidiert die stilistische Herangehensweise in Bezug auf die Charakterbeschreibung mit der literarischen Strömung des Minimalismus, deren Texte Herzinger als: „(...) work loosely characterized by equanimity of surface, „ordinary“ subjects, recalcitrant narrators and deadpan narratives, slightness of story, and characters who don't think out loud (...)“ beschreibt.²¹²

An einigen Stellen denkt der Protagonist - entgegen Herzingers Beschreibung von Charakteren des „minimalism“ - aber sehr wohl laut nach. Wie beispielsweise in folgender Textstelle, als er gerade aus der staatlichen Besserungsanstalt geflohen ist:

²¹⁰ Vgl. Rosenkranz, S. 254

²¹¹ Gutiérrez, S. 150.

²¹² Herzinger, S. 7f..

„No tenían que encontrarlo. Además, le daba igual. „Total“, pensaba, „aquí afuera no tengo nada que hacer y allá dentro tampoco. ¿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. Ahhh, me da igual estar adentro que afuera.“²¹³

Den ganzen Roman hindurch dringen die LeserInnen immer tiefer in die Gefühlswelt Reynaldos ein, durch die Erzähltechnik entsteht der Eindruck die dargestellte Welt ausnahmslos durch die Augen der Hauptfigur wahrzunehmen.²¹⁴ Dies geschieht trotz der oberflächlichen Erzählweise des „minimalism“ vor allem durch innere Monologe.

4.4. Motive im Text

Pedro Juan Gutiérrez' „schmutziger Realismus“ inkorporiert zahlreiche Motive des „schmutzigen Realismus“ sowohl US-amerikanischer, als auch spanischer Provenienz. Jedoch werden die Themenfelder, die dort auftauchen, auf die kubanische Gesellschaft übertragen: Kulturelle Besonderheiten der kubanischen Bevölkerung werden im Text mit Themen des „schmutzigen Realismus“ verbunden: So nimmt beispielsweise die Praxis des „Jineterismo“ eine wichtige Rolle ein.

4.4.1. Dehumanisierung

Vergleicht man die Thematik des Textes mit der ursprünglichen Definition des „schmutzigen Realismus“ von Bill Buford, finden sich inhaltlich bis auf die Tatsache, dass die Charaktere über die berichtet wird, eine gewisse Form von Ausgrenzung erfahren, nur sehr wenige Überlappungen: Diese Tatsache lässt sich primär an den auf den ersten Blick stark unterschiedlichen wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der US-amerikanischen und kubanischen Gesellschaft festmachen: So sehen die Charaktere in *El Rey de La Habana* weder fern noch lesen sie billige Groschenromane oder hören Western-Musik. Im Gegensatz zum Milieu der nordamerikanischen Arbeiterklasse haben sie keine Jobs im Supermarkt oder am Bau, spielen weder Bingo noch gehen sie jagen. Angesichts

²¹³ Gutiérrez, S. 25.

²¹⁴ Vgl. Stanzel, S. 43.

des allgegenwärtigen Hungers, der im Roman eines der Hauptmotive darstellt, gehört der Gedanke an den täglichen Verzehr von Junkfood wohl zu den Wunschvorstellungen der Charaktere, nicht aber zu deren Alltag.

Pedro Juan Gutiérrez' *El Rey de La Habana* und die darin beschriebene vermeintliche Lebensrealität im Kuba der 1990er Jahre scheint auf den ersten Blick also nichts oder nur sehr wenig mit der Bufords Definition des „dirty realism“ zu tun zu haben: Aufgrund der notorischen Knappheit von Konsumgütern kann wohl nicht von US-amerikanischem „modern consumerism“²¹⁵ gesprochen werden. Auch das politische Modell des Sozialismus stellt das genaue Gegenteil des westlichen Kapitalismus dar. Nichtsdestotrotz existiert im von Gutiérrez beschriebenen Havanna ein lebendiger Schwarzmarkt, dessen Dynamik, befeuert von durch den Tourismus lukrierten Devisen, sehr wohl als Form von Kapitalismus angesehen werden kann. So entsteht für die marginalisierten Protagonisten in Gutiérrez' Geschichte eine umso härtere Realität des täglichen Überlebens, in denen sie ihre eigenen Körper als Konsumgüter feilbieten und so als bloße entmenslichte Objekte am Markt ihr Glück versuchen.²¹⁶ Aufgrund der Präsenz dieser eigentümlichen Form der Marktwirtschaft kann also definitiv von „Unterdrückung durch Konsum“²¹⁷ gesprochen werden. Am eindeutigsten wird diese Unterdrückung und Selbstvermarktung in den Figuren von Magdalena und Sandra repräsentiert: Beide sind als sogenannte „Jineteras“ tätig, die durch den Verkauf sexueller Dienste ihren Lebensunterhalt finanzieren.

Das Feilbieten ihres Körpers, dem einzigen Kapital das ihnen zur Verfügung steht, macht sie zu Opfern jenes neuen Systems, in dem sie als Ware betrachtet und konsumiert werden. Guillermina de Ferrari erkennt in der Art und Weise wie der Sex im Text dargestellt wird, eine Äquivalenz zu harter Währung, auch innerhalb der kubanischen Gesellschaft:

„(...)sex appears in the text divorced from traditional narratives of love, seduction or even attraction. Uncoupled from affect and its sentimentalized expression, sex becomes a generalizable commodity. Outside of the more common circuits of exchange between tourists and local prostitutes – in which sex is transacted for money (...) – sex frequently assumes the place of money(...). Throughout the text, sex competes with dollars in the underground market economy and is used as the currency that allows a given Cuban to obtain medicine, secure housing, or procure food.“²¹⁸

²¹⁵ Buford, S. 4.

²¹⁶ Vgl. Fudazc, S. 151.

²¹⁷ Vgl. Buford, S. 4.

²¹⁸ De Ferrari, S. 190.

Sexualität wird völlig losgelöst von romantischen Gefühlen, als bloße Dienstleistung gegen benötigte Ressourcen eingetauscht, und wird dadurch zum Zahlungsmittel.

Der „Jineterismo“ unter Frauen in Kuba spiegelt ein altes gesellschaftliches Muster wider, das eigentlich durch die Revolution abgeschafft wurde: Sie fühlen sich verantwortlich für das Wohl von Familie und Haushalt und fühlen sich dazu verpflichtet dieses zu gewährleisten, also gehen sie anschaffen. Zwar sind auch Männer in diesem Wirtschaftszweig tätig, hauptsächlich jedoch dunkelhäutige, junge Frauen.²¹⁹ Diese Dynamik, die auf einer überwunden geglaubten Rollenverteilung basiert, spiegelt sich in den Figuren der Beiden Partnerinnen des Protagonisten wider: Sie wollen für ihren Freund sorgen.

In ihrem Bericht *Hustling for Dollars* interviewte die Anthropologin Coco Fusco Mitte der 1990er Jahre kubanische „Jineteras“ und definierte sie als „geschickte Verkäuferinnen von Fantasien.“: Sie sehen ihr Geschäft folgendermaßen: „Sie sehen den Gallego (Spanier) mit einem Mädchen hereinkommen und sehen nicht ihn, sondern Hühnchen, Reis und Bohnen – einen vollen Kühlschrank.“ Fusco schreibt außerdem:

„Ich hatte das Gefühl, den traurigsten Teil des letzten Kapitels von Kubas Sozialismus zu beobachten – den lebendigen Beweis für die ganz eigene nihilistische Version der Insel für eine Generation X ohne Träume oder Zukunftspläne, abgesehen vom nächsten Einkauf.“²²⁰

Ähnlich desillusioniert und vom Hunger geplagt werden auch die Charaktere der beiden „Jineteras“ Magda und Sandra im Roman dargestellt. Das „schmutzige“ Geschäft der Prostitution spiegelt die Ausgrenzung der beiden Figuren wider. Neben Magda und Sandra findet die Degradierung zum Objekt jedoch auch beim Protagonisten Reynaldo statt, der von seiner Umwelt permanent auf sein Geschlechtsteil reduziert wird: „No seas bruto, Rey. Tú estás joven y tienes una pinga que te abre las puertas del mundo, hazme caso.“²²¹ Die Entmenslichung der Charaktere steht im absoluten Widerspruch zum von Ché Guevara propagierten Ideal des „hombre nuevo“:

Damit er sich in seiner menschlichen Eigenschaft entwickeln kann, muß die Arbeit einen neuen Charakter erhalten; die Ware Mensch hört auf zu existieren, und es bildet sich ein System heraus,

²¹⁹ Chomsky, S. 193.

²²⁰ Ebd., S. 194.

²²¹ Gutiérrez, S. 112.

in dem die Erfüllung der gesellschaftlichen Pflicht belohnt wird. (...) Der Mensch beginnt sein Denken von der ärgerlichen, ihm durch Notwendigkeit aufgezwungene Tatsache zu befreien, mittels der Arbeit seine animalischen Bedürfnisse befriedigen zu müssen.“²²²

Gerade der Zwang sich um die Befriedigung der grundlegendsten, überlebenswichtigen Bedürfnisse zu kümmern zwingt einen Großteil der Figuren in Gutiérrez' Roman dazu sich als Ware zu verkaufen, und somit auf die Entwicklung ihrer „menschlichen Eigenschaft“ zu verzichten. Die Entmenslichung der Charaktere in *El Rey de La Habana* äußert sich vor allem in der Darstellung des zwischenmenschlichen Umgangs, der von Gewalt und flüchtigen sexuellen Begegnungen geprägt ist.

4.4.2. Sexualität

Der Sexualität kommt in *El Rey de La Habana* nicht nur eine Schlüsselrolle im Bezug auf das wirtschaftliche Überleben der Figuren des Romans zu. Damit steht der Text in der Tradition des „realismo sucio“ spanischer Provenienz: Wie im spanischen „schmutzigen Realismus“ sind die Charaktere in *El Rey de La Habana* „obsessed with sex“.²²³ Diese Obsession wird zwar am deutlichsten anhand des Protagonisten sichtbar, der Großteil der übrigen Figuren scheint jedoch nicht minder sexbesessen zu sein. Nahezu auf jeder Seite des Textes finden sich schmutzige Anspielungen, bis hin zu sehr bildhaften Darstellungen des Sexualakts. Der Ekelfaktor der dadurch erzeugten Ästhetik des Obszönen wird durch die detailhafte Beschreibung der Körperhygiene mancher Charaktere noch verstärkt. In folgendem Textausschnitt wird eine sexuelle Begegnung zwischen Reynaldo und Magdalena beschrieben:

„A ninguno le molestaba la suciedad del otro. Ella tenía un chocho un poco agrio y el culo apestoso a mierda. Él tenía una nata blanca y fétida entre la cabeza del rabo y el pellejo que la rodeaba. Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba.“²²⁴

²²² Guevara, S. 25.

²²³ Santana, S. 35f..

²²⁴ Gutiérrez, S. 55.

Zusätzlich trifft Reynaldo immer wieder auf namenlose Figuren, sogenannte „pajeros“: Exhibitionisten, die in der Öffentlichkeit ihre sexuellen Bedürfnisse durch Masturbation befriedigen, während sie sexuelle Handlungen anderer KubanerInnen beobachten: „Dos o tres parejas bebiendo ron y templando en los bancos, y dos o tres pajeros observando y meneando sus tarecos rítmica y soñadoramente. Todo bien. No problem.“²²⁵

Die kubanische Gesellschaft wird also als durch und durch sexbesessen porträtiert. Guellermina de Ferrari verortet in dieser Darstellung von Sexualität einen Hinweis auf den Verlust von Selbstbestimmung des kubanischen Volkes. Sexualität ist das letzte, das ihnen in jenen Krisenzeiten vergönnt ist, und so treiben sie ihr Sexualverhalten auf die Spitze. Sexualität im Text ist für De Ferrari:

„frequent, explicit, and decontextualized; something that just happens because it is the only thing that can happen. As people have control over their own bodies, and little else, sex appears as the only form of gratification in an otherwise sensually impoverished reality.“²²⁶

Aus ästhetischer Sicht fällt die sexuelle Obsession der Figuren in das von Karl Rosenkranz beschriebene Strategem des Diabolischen zur Schaffung einer „Ästhetik des Ekelhaften“: Die Figuren scheinen derart von Sex besessen zu sein, dass sie sämtliche etwaig erlernten Schamgrenzen überwunden zu haben scheinen.

4.4.2.1. Homosexualität

Innerhalb der kubanischen Gesellschaft der Ausgegrenzten gibt es eine Gruppe, die selbst von den Marginalisierten ausgeschlossen wird: Die Homosexuellen.

Die kubanische Gesellschaft blickt auf eine lange Tradition von institutionalisierter Schwulenfeindlichkeit zurück, die auf einer klar verteilten Männer- und Frauenrolle basiert. Diese Tatsache ist hauptsächlich auf das politische Ziel zurückzuführen, eine homogene Gesellschaft zu schaffen, in der Andersartigkeit, vor allem sexueller Natur, als volksfeindlich gilt. Die Auffassung, dass Homosexualität als Synonym für Kriminalität und

²²⁵ Ebd., S. 114.

²²⁶ De Ferrari, S. 190.

Krankheit anzusehen ist, setzte sich bei kubanischen Ärzten, Rechtsanwälten und Psychiatern durch.²²⁷

Das Motiv der Homosexualität wird im Text durch die Transsexuelle Sandra repräsentiert, welche als Sexarbeiterin tätig ist und mit dem Protagonisten Reynaldo eine Beziehung eingeht. Zunächst ist ihre Repräsentanz im Text von zahlreichen Klischees geprägt: So tritt sie ins Geschehen, indem sie den entblößten Penis des auf der Straße schlafenden Reynaldo massiert.²²⁸

Reynaldo repräsentiert im Umgang mit Sandra den Stereotyp des kubanischen Machos, der Homosexualität zutiefst verabscheut. Dies zeigt sich im Text in Form von zahlreichen Beleidigungen und Gewaltanwendung. Am sichtbarsten wird dies anhand der anfänglichen Beschreibung Sandras als „maricón“²²⁹: Reynaldo benutzt kontinuierlich diesen abwertenden Ausdruck für Homosexuelle, erst als er mit ihr Geschlechtsverkehr hat, fängt er an Sandra als Frau anzusehen. Jedoch kommt es, ob seiner sexuellen Beziehung zu ihr, immer wieder zu einem Identitätskonflikt aufseiten des Protagonisten, den er mit Gewalt zu kompensieren versucht: „Ven, papi, ven, toma. Coge lo tuyo. Y se le puso de nalgas. Rey se enfureció con aquella burla. Agarró a Sandra y le dio unos bofetones en pleno rostro.“²³⁰

Dieser Konflikt, verursacht durch seine sexuellen Neigungen, die in der kubanischen Gesellschaft als verpönt gelten, kündigt sich bereits in jungen Jahren während seiner Zeit in der Besserungsanstalt an, wo er homosexuelle Erfahrungen sammelt:

„Algunos aprovechaban la oscuridad para templarse a los flojos. Los oía resoplando. Uno aguantando por el culo, el otro soltando leche. Un par de veces se la metió a unos maricones, pero no le interesaba eso. Le gustaban las mujeres.“²³¹

Hier werden indirekt die Zustände in kubanischen Jugendinstitutionen veranschaulicht sowie die schizophrene Geisteshaltung einer „machistischen“ Gesellschaft mittels Reynaldos fragwürdigem Standpunkt gegenüber Homosexualität aufgezeigt.

²²⁷ Vgl. Lumsden, S. 65.

²²⁸ Vgl. Gutiérrez, S. 62.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 63.

²³⁰ Gutiérrez, S. 79.

²³¹ Ebd., S. 19.

4.4.3. Gewalt

Genauso wie im spanischen „schmutzigen Realismus“ „spectacular violence“²³² ein wichtiges Motiv darstellt, spielt die Gewalt auch in *El Rey de La Habana* eine bedeutende Rolle: Bereits zu Beginn des Textes stirbt die Mutter des Protagonisten einen gewaltsamen Tod. Reynaldo, sowie fast alle anderen männlichen Figuren im Roman, werden als launisch und gewalttätig charakterisiert. Immer wieder kommt es zu Morden oder blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Protagonisten, wobei diese sehr bildhaft, kurz und ohne Ausschmückung dargestellt werden. Folgende Beschreibung eines von Zuhälter Carlos an einem Freier verübten Mordes erweist sich hier als exemplarisch:

„Carlos le dio un pescozón que lanzó al tipo sobre la cama y le hizo perder la cuchilla. Carlos no le dio tiempo a recuperarse. Con mucha furia se precipitó sobre él, lo envolvió en la sábana, lo cargó como si fuera algodón de azúcar y lo lanzó por el balcón hacia la calle.“²³³

Ihren Höhepunkt erreicht die Darstellung von roher Gewalt jedoch am Ende des Textes, als der Protagonist Reynaldo zum Mörder wird. Hier wird erstmals mehr Wortgewalt aufgewandt:

„(...) Rey enloqueció totalmente. Agarró el cuchillito y de un solo tajo le rejó la mejilla izquierda, desde la oreja hasta la barbilla. Una herida tan profunda que se le veían los huesos, los tendones, los dientes(...) Le cortó la carótida. De un solo golpe. Un chorro de sangre saltó y empapó a ambos. Magda abrió los ojos desmesuradamente. Otro chorro de sangre a presión. Los bombazos del corazón. Otro más, mucho más débil. Magda se desvaneció. Cayó al piso. Manó mucha sangre por aquella herida. Y murió en unos segundos.“²³⁴

Die Brutalität, mit der der Protagonist seine Tat ausführt, kann getrost als „spectacular violence“ bezeichnet werden. Jedoch wird dies kurz darauf noch verstärkt, als Reynaldo den Leichnam seiner Freundin in Folge seines Schockzustands vergewaltigt:

²³² Santana, S. 35f..

²³³ Gutiérrez, S. 143.

²³⁴ Gutiérrez, S. 212f..

„Rey, en shock, no sabía qué hacer. Le quitó la ropa a Magda. Se desnudó. Ambos cuerpos cubiertos de sangre pegajosa. Coagulaba rápidamente. La tierra la absorbía. Estaba caliente aún. Y Rey tuvo una erección. Le abrió las piernas. Se la introdujo. Ella no se movía.“²³⁵

Hier kulminiert die abstoßende Darstellung von roher Gewalt und sexueller Handlung in grotesker Perversion. Es scheint, als wolle Reynaldo durch den Geschlechtsverkehr seine Geliebte wieder zum Leben erwecken: „¡Muévete, cabrona, muévete, y sácame la leche, cacho de puta! ¡Dime algo, anda, dime algo!“²³⁶ Dieses Zusammenspiel von Gewalt und Nekrophilie stellt den Gipfel der ekelerregenden Ästhetik des Textes dar.

4.4.4. Alkohol und Drogenkonsum

Die von Gutiérrez porträtierten Randfiguren der kubanischen Gesellschaft, allen voran Reynaldo, passen außerdem in das von Buford beschriebene Profil des trinkenden Tunichtguts: „They drink a lot and are often in trouble (...).“²³⁷

Während in Bufords Definition des „dirty realism“ der übermäßige Alkoholkonsum eine wichtige Rolle spielt, stellt der Konsum von illegalen Drogen laut Cintia Satana im spanischen „realismo sucio“ ein wichtiges Motiv dar.²³⁸

In *El Rey de La Habana* werden von den Protagonisten ebenfalls regelmäßig verschiedene Rauschmittel eingenommen: Der Genuss von Alkohol und illegalen Drogen scheint für die Charaktere vor allem zur Realitätsflucht gebraucht zu werden. Nicht nur einmal raucht Reynaldo aus Langeweile Cannabis oder trinkt, um seinen Hunger zu vergessen. Marihuanakonsum spielt bereits im frühen Kindesalter eine Rolle in der Freizeitgestaltung von Reynaldo und seinem Bruder: „Los muchachos, batidos con la mariguana y con los negocitos, para hacerse algún fula cada día.“²³⁹ Auch in der staatlichen Erziehungsanstalt stellt Cannabis die einzige Möglichkeit zur Realitätsflucht dar: „Se aficionó a la mariguana. A veces, en los naranjales, se fumaba un cigarrito aprisa cuando los guardias se alejaban lo suficiente. Le gustaba aquel letargo.“²⁴⁰ Der Genuss von Drogen spielt im Leben des Protagonisten und dessen Umfeld eine allgegenwärtige Rolle, so wird auch vor dem Sex

²³⁵ Ebd., S. 213.

²³⁶ Ebd., S. 213.

²³⁷ Buford, S. 4.

²³⁸ Santana, S. 35f..

²³⁹ Gutiérrez, S. 11.

²⁴⁰ Ebd., S. 21.

regelmäßig gekifft. Sandra und ihre Freundin benutzen außerdem Kokain um sich für ihre Arbeit als Prostituierte in Stimmung zu bringen:

„Sacó un sobrecito de coca. Calentó un plato, la preparó, hizo cuatro rayas. Sacó un billete nuevo de diez dólares, conformó un tubito. Aspiró una raya por cada fosa nasal. Sandra hizo lo mismo con la de ella y..., ohh, maravilla..., en dos minutos se transformaron en las vedettes más alegres de la Habana.“²⁴¹

Die Droge dient hier vor allem zur Aufhellung des Gemütszustands der beiden, die sich auf eine lange Nacht der Arbeit vorbereiten. Durch den Kokainkonsum versuchen sie ihre Tätigkeit als Sexarbeiterinnen erträglicher zu gestalten.

In einer weiteren Episode wird auf einer Party für TouristInnen, in denen Reynaldo und seine Bekanntschaften Katia und Cheo als Animateure fungieren sollen, Kokain konsumiert: „Todo salió a pedir de boca: música, ron, cerveza, conversación banal, unos gramitos de polvo esnifado.“²⁴² Die Erzählinstanz beschreibt hier die plötzliche Verfügbarkeiten verschiedenster Annehmlichkeiten, sobald reiche AusländerInnen zugegen sind. Die teure Droge Kokain scheint hier als Sinnbild für die Finanzkraft der TouristInnen zu fungieren. Auch für einen Großteil des gesellschaftlichen Umfelds in „Centro Habana“ scheint Alkohol als Hilfsmittel zu dienen um ihre miserable Lage zu überspielen. So lernt Reynaldo unmittelbar nach seinem Ausbruch aus der Besserungsanstalt einen Mann kennen, der auf sein Betteln um Essen mit folgendem Ratschlag reagiert:

„Date un trago. No hay que comer nada. Lo que hay que hacer es beber, y olvidar las penas. Penas de amor, de salud y de dinero. Venimos a sufrir a este mundo. A este valle de lágrimas.“²⁴³

Hier zeigt sich am deutlichsten die Strategie der Betäubung des Hungers durch Alkohol, der für viele Menschen zum Alltag geworden ist. Als Reynaldo sich überreden lässt und einen Schluck nimmt, ist er zunächst wenig von der Qualität des Alkohols überzeugt: „Era matarratas y le cayó como una bomba en el estómago.“²⁴⁴ Diese Aversion gegen billigen Rum bleibt aber nur von kurzer Dauer: Reynaldo nutzt die betäubende Wirkung des Alkohols künftig als Hilfsmittel um mit mehreren Krisensituationen umgehen zu können.

²⁴¹ Ebd., S. 78.

²⁴² Ebd., S. 107.

²⁴³ Ebd., S. 30.

²⁴⁴ Gutuérrez, S. 30.

4.4.5. Religion

Die katholische Kirche und biblische Inhalte sind im Text ein häufig auftauchendes Motiv: So stellt die Kirche für den Protagonisten immer wieder einen Zufluchtsort vor seiner erdrückenden Lebensrealität dar. Außerdem gewährleistet das Betteln am Kircheneingang in mehreren Episoden seines Lebens eine wichtige Einkommensquelle. Trotzdem verneint Reynaldo zeitlebens die Existenz eines Gottes und trifft blasphemische Aussagen, wie sich an seinem Konflikt mit der sehr gläubigen Daisy zeigt:

„-Todos necesitamos ayuda. De Dios. Somos amor y luz, pero sin Dios nos convertimos en odio y oscuridad...

-Ah, deja esa trova, Dios ni qué cojones. Yo me cago en Dios.(...)

-Ya. Voy a rogar por ti. Dios te tiene que perdonar.

-¡Pinga Dios! ¡Pinga Dios! Dios no existe ni un cojón.“²⁴⁵

Jene Blasphemie repräsentiert laut Rosenkranz das Diabolische im Sinne des „ästhetisch Häßlichen“, insbesondere in Verbindung mit dem skatologischen „me cago en Dios“. Dies soll in Folge Ablehnung aufseiten der LeserInnen erzeugen.

Die Darstellung der Kirche und ihrer Heiligen geschieht generell auf sehr groteske Weise und lässt ob seiner symbolischen Wirkung viele Möglichkeiten zu Interpretationsspielraum: So wächst der Protagonist in der „Calle San Lázaro“ auf: Einer biblischen Figur, die von Jesus von den Toten auferweckt wird. Karl Rosenkranz führt in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ die Verwesung des heiligen Lazarus paradoxerweise als nicht ekelhaft an. Er sieht in seiner Auferstehung die Macht Gottes repräsentiert:

„Man könnte von der Verwesung sagen, daß sie durch die christliche Religion doch zu einem positiven Gegenstande der Kunst geworden, indem die Malerei sich an die *Auferstehung des Lazarus* gewagt habe, von welchem ja die Schrift selber sage, daß er schon rieche.(...) Das eigentlich Positive in diesem Vorwurf bleibt doch immer die Anschauung, wie der Tod durch das von Christus ausgehende göttliche Leben überwunden wird. Der ins Leichentuch gehüllte, aus dem geöffneten Grab kommende Lazarus kontrastiert höchst malerisch mit der Gruppe der Lebendigen, die das Grab umstehen.“²⁴⁶

²⁴⁵ Ebd., S. 178f.

²⁴⁶ Rosenkranz, S. 255.

Als starker Kontrast zur biblischen Darstellung des Lazarus steht die Verwesung des Leichnams des Protagonisten Reynaldo am Ende des Textes: Im Gegensatz zu Lazarus wird er nicht auferweckt, sondern findet in einer Müllhalde sein Grab. Er wird nicht von lebendigen Gläubigen begrüßt, sondern von Aasgeiern und Ratten gefressen:

„Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron poco a poco. El festín duró cuatro días. Le devoraron lentamente. Cuanto más se podría, más les gustaba aquella carroña. Y nadie supo nada jamás.“²⁴⁷

Aufgrund der Namenswahl der Hauptfigur Reynaldo und seiner Freundin Magdalena, den beiden einzigen Charakteren zwischen denen sich im Text eine Liebesbeziehung aufbaut, lässt sich eine Verbindung zum Katholizismus herstellen: Rey kann hier stellvertretend für Jesus, den „König der Juden“ gesehen werden, Magdalena trägt denselben Namen wie die Jüngerin Jesu und ist ebenfalls als Hure tätig. Immer wieder tauchen im Text biblische Verweise auf, die diese Vermutung untermalen. So kommt Reynaldo bei Betrachtung der toten Magdalena folgender Gedankenblitz: „Eres serpiente, paloma y espada. Eres El Rey.“²⁴⁸ Konfrontiert mit seiner eigenen Vergänglichkeit, scheint der Protagonist hier eine göttliche Eingebung zu haben.

Bereits vor dem tragischen Tod der beiden macht die Erzählinstanz in Form eines Bibelverweises folgende Beobachtung: „No venían del polvo y al polvo regresarían. No. Venían de la mierda. Y en la mierda seguirían.“²⁴⁹

Diese kryptischen Verweise auf religiöse Inhalte, die am Ende des Textes in einer grotesken Szene kulminieren, die ob der dargestellten Verwesung an den heiligen Lazarus erinnern, sind schwer zu deuten. Jedoch kann die Figur des Reynaldo im Roman als bizarrer Märtyrer verstanden werden, der alle Leiden des kubanischen Volkes auf extreme Art und Weise durchlebt, jedoch aufgrund seiner blasphemischen Haltung nach seinem Tod keine Erlösung erfährt.

²⁴⁷ Gutiérrez, S. 218.

²⁴⁸ Ebd., S. 217.

²⁴⁹ Ebd., S. 195.

4.4.6. Kriminalität

Kriminalität ist in den Texten des „schmutzigen Realismus“ laut Buford ein wichtiges Motiv, er führt in diesem Zusammenhang Autoraub, Taschendiebstahl oder Sachbeschädigung als kriminelle Delikte an.²⁵⁰

Kriminelle Machenschaften stellen auch für Reynaldo, der zeitlebens keinerlei Ausbildung genießt, die einzige Überlebensquelle dar, so stiehlt er beispielsweise regelmäßig Nahrungsmittel am Markt²⁵¹. Sogar gegenüber einer alleinstehenden Mutter dreier Kinder zeigt er keinerlei Skrupel und nimmt ihr all ihre Lebensmittel.²⁵² Zwar versucht er auch immer wieder mit legalen Einkommensmöglichkeiten sein Auskommen zu finden, diese Tätigkeiten münden jedoch, verursacht durch die allgegenwärtige Korruption im Land, immer in die Illegalität. So entwickelt sich sein Job als Rikschafahrer schnell zur Profession als Drogenkurier, seinen schlechten Lohn in der Bierfabrik bessert er sich durch das Beladen illegaler Lastwagen auf.²⁵³

Anhand der omnipräsenten Kriminalität in nahezu jedem Wirtschaftszweig zeigt sich, dass der einstige soziale Zusammenhalt der Gesellschaft zunehmend einer Friss-oder-Stirb-Mentalität weicht, in der jeder Einzelne nur auf sein eigenes Wohlergehen erpicht ist.

4.4.7. Politische Dimension

In der Porträtierung jener Eigendynamik des Schwarzmarktes und der Korruption, die primär durch Marktreformen der Regierung verursacht wurde und die kubanische Bevölkerung unausweichlich in die Kriminalität treibt, ist ein politischer Subtext zu erkennen, der jedoch nie überhandnimmt: In dieser Strategie erkennt Buford die Möglichkeit jene Geschichten als „quietly political (...) but considered from an arm’s length“²⁵⁴ zu sehen. Es liegt an den LeserInnen solcherlei Botschaften zu erkennen und entsprechend zu deuten.

Durch die „Mobilität“, die die Charaktere innerhalb der gesellschaftlich auferlegten Grenzen in Form von illegalen Aktivitäten an den Tag legen, wird in *El Rey de La Habana* genauso wie in anderen Texten des „schmutzigen Realismus“ der gegenwärtige Zeitgeist mit seinen

²⁵⁰ Buford, S. 4.

²⁵¹ Vgl. Gutiérrez, S. 50.

²⁵² Vgl. Ebd., S. 86.

²⁵³ Vgl. Ebd..

²⁵⁴ Buford, S. 5.

moralischen Feinheiten wiedergegeben. Die Resignation der kubanischen Bevölkerung wird dadurch sichtbar und steht in Opposition zu Ernesto Guevaras propagierter Opferbereitschaft des „neuen Menschen“:

„Es geht nicht darum, wieviel Kilogramm Fleisch man ißt oder wie oft man im Jahr einen Ausflug zum Strand machen kann, und auch nicht darum, wie viele schöne aus dem Ausland importierte Dinge man mit den heutigen Löhnen kaufen kann. Es geht darum, daß das Individuum sich erfüllter fühlt, durch viel größeren inneren Reichtum und viel größere Verantwortung. Der Einzelne in unserem Land weiß, daß die glorreiche Zeit, in der zu leben ihm zufiel, eine Zeit des Opfers ist, denn er weiß Opfer zu bringen.“²⁵⁵

Die BürgerInnen Kubas sind es Leid permanent Opfer bringen zu müssen und so basiert die Anprangerung der soziopolitischen Verhältnisse in *El Rey de La Habana* nicht nur auf unterschwelligen Hinweisen, die beispielsweise durch die Darstellung von korrumpierten Arbeitsverhältnissen gegeben werden: Immer wieder schnappt Reynaldo im Text beiläufig Äußerungen von Charakteren auf, auf die sonst nicht näher eingegangen wird, die für das Aufzeigen der gesellschaftlichen Stimmung jedoch immens wichtig sind. Bei jenen Personen handelt es sich meist um ältere kubanische Bürger, die im Gegensatz zu Reynaldo sowohl die entbehrliche Zeit unmittelbar nach, sowie die prosperierenden Jahre während der Hochzeit der kubanischen Revolution miterlebt haben. Die von ihnen geäußerten Kommentare spielen direkt auf die gegenwärtigen Lebensumstände der „período especial“ an. So beschwerten sich beispielsweise alte Männer über die exorbitanten Preise am Markt:

„El público circulaba por los pasillos, preguntaba precios, compraba muy poco o nada, y seguían mirando y asombrándose por los precios, y pasando hambre. Algún que otro viejo murmuraba: „Se están haciendo millionarios y el gobierno no hace nada. Es contra el pueblo, todo contra el pueblo. Nadie le hacía caso. Algunos viejos seguían esperando que el gobierno solucionara algo de vez en cuando. Les habían machacado esa idea y ya la tenían impregnada genéticamente.“²⁵⁶

Dabei tritt die Erzählinstanz auf ironisierende Weise hervor, indem sie sich über die politischen Ansichten der alten Männer lustig macht. Demnach schwelgen sie noch immer in ihren Erinnerungen an die glorreiche Zeit des funktionierenden Sozialismus. Das

²⁵⁵ Guevara, S. 32.

²⁵⁶ Gutiérrez, S. 156.

Vertrauen in die Regierung werden sie dabei nie verlieren, es ist bereits fest in ihrer DNA verankert.

Einige kubanische BürgerInnen sprechen außerdem direkt das Thema Auswanderung an. Als Reynaldo beispielsweise in einer Bierfabrik darauf wartet, für die Arbeit eingeteilt zu werden, mustert ihn ein Angestellter mit den Worten: „¿Tú eres el que manda Carmelito?... Cada día estamos más jodidos en este país. Todo lo que sirve se ha ido pa'l carajo... Ven pa' cá.“²⁵⁷

Mit dieser Aussage verweist jene Figur auf die Auswanderungswelle, die Kuba unmittelbar nach Zerfall der UdSSR erfahren hat. „Irse pa'l carajo“ bedeutet in diesem Zusammenhang nichts anderes als die Emigration ins Ausland.

Dieselben Worte benutzen alte Frauen, als sie einen Touristen beim Joggen beobachten, während sie auf ihre Ration Sojahack warten:

„Uno dijo: „Mira este tipo..., está loco.“ Una señora le contestó: „Locos estamos nosotros, que no tenemos ni fuerzas para correr a coger la guagua. Nosotros sí estamos locos.“ Otra mujer también metió la cuchareta, con cara de amargura: „Y seguimos comiendo mierda aquí en vez de irnos pa'l carajo.“ Los otros, prudentemente, mantuvieron la boca cerrada.“²⁵⁸

Hier wird ein wichtiges Thema innerhalb der kubanischen Gesellschaft angesprochen: Während ein Großteil in bitterer Armut lebt, werden die KubanerInnen tagtäglich mit immer zahlreicher werdenden TouristInnen konfrontiert, denen es ob ihrer Finanzkraft an nichts fehlt.

Auch die abnehmende Qualität der Infrastruktur des Landes wird thematisiert. So empört sich eine alte Frau im Bus aufgrund der unannehmbaren Zustände des öffentlichen Verkehrs:

„Y menos mal que apareció esto, nosotros llevábamos diez horas en la estación“, repitió más de veinte veces una vieja gorda que se sofocaba y le faltaba aire y pedía y le decía que no había más espacio, que hubiera tomado un taxi. La vieja gorda contestaba que ya no podía jinetear. „Así que estoy luchando igual que tú en este camión, como las vacas.“²⁵⁹

Sie ist bereits zu alt, um den TouristInnen ihre Dienste anbieten zu können und kann sich in Konsequenz kein Taxi leisten. Ihr Vergleich der Busfahrt mit einem Viehtransport erinnert

²⁵⁷ Gutiérrez, S. 127.

²⁵⁸ Ebd., S. 170.

²⁵⁹ Ebd., S. 154.

erneut an den Prozess der Entmenschlichung, der sich innerhalb der kubanischen Bevölkerung ausbreitet.

5. Conclusio

Der „schmutzige Realismus“ ist, wie im Laufe dieser Arbeit festgestellt wurde, als Synonym für die literarische Strömung des „minimalism“ anzusehen. Diese Schlussfolgerung ergibt sich vor allem aus den formalen Überschneidungen, die in der Analyse von Texten, die den beiden literarischen Gattungen zugeschrieben werden, sichtbar werden. Besonders hervorzuheben sind hier die bildhafte Sprache, die Beschränkung auf oberflächliche Details, sowie der von Oralität geprägte Schreibstil. Diese Texte zeichnen sich vor allem durch das „Nicht Gesagte“ aus: Gerade durch Auslassungen wird eine eindringliche Darstellung der behandelten Gesellschaft und gleichzeitig ein realistischer Rezeptionseffekt erreicht. Dabei spielt auch die politische Ebene eine nicht unerhebliche Rolle.

Auf inhaltlicher Ebene stellt vor allem der Zustand der Marginalität aufseiten der Charaktere ein wichtiges Motiv in den Texten des „schmutzigen Realismus“ dar. Dies geschieht unabhängig von ihrer jeweiligen regionalen Provenienz: Bei den ProtagonistInnen handelt es sich immer um Individuen, die aus wirtschaftlichen oder moralischen Gründen von der übrigen Gesellschaft ausgeschlossen werden und in Konsequenz im Untergrund ihr Dasein fristen.

Pedro Juan Gutiérrez' Text *El Rey de La Habana* ist definitiv in die Erzähltradition des „minimalism“ beziehungsweise des „schmutzigen Realismus“ einzuordnen, da er zahlreiche Merkmale formaler und auch inhaltlicher Natur inkorporiert. Auf formaler Ebene ist hierbei zum einen die personale Erzählsituation, die durch eine auktoriale Erzählinstanz unterstützt wird hervorzuheben. Außerdem spielt die kubanische Umgangssprache eine wichtige Rolle in Gutiérrez' Text: Sie dient zum einen dazu, die Figuren einer bestimmten sozialen Schicht zuzuordnen, zum anderen tragen die verwendeten Vulgarismen zur speziellen Ästhetik des Romans bei.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich neben der Erzähltradition der „novela picaresca“ mehrere Überschneidungen mit den verschiedenen Auswüchsen des „schmutzigen Realismus“ aus den USA und aus Spanien feststellen, die durch Robert Rebein und Cintia Satana definiert wurden. Dabei handelt es sich um Themen wie Prostitution, Gewalt und Drogenkonsum, die den Alltag der ProtagonistInnen bestimmen. Zwar unterscheidet sich die Lebenssituation der

ProtagonistInnen von der ursprünglichen Begriffsdefinition des „schmutzigen Realismus“ von Bill Buford, jedoch zeigen sich bei genauerer Betrachtung sehr wohl inhaltliche Überschneidungen. So spielen „Unterdrückung durch Konsum“, Kriminalität und die politische Ebene eine wichtige Rolle im Handlungsverlauf von *El Rey de La Habana*. Diese Motive werden von Gutiérrez gekonnt mit gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und kulturellen Besonderheiten Kubas vermischt: Der literarische Stil des „schmutzigen Realismus“ wird in diesem Sinne adaptiert und mit soziokulturellen und politischen Eigenheiten versehen. Insofern kann von einem stilistischen „travelling concept“ gesprochen werden, das durch Pedro Juan Gutiérrez eine Kontextualisierung mit der kubanischen „período especial en tiempos de paz“ erfährt.

Die kubanische Gesellschaft und Kultur wird im Text anhand der Ausgegrenzten dargestellt, die sich am Rand der Gesellschaft bewegen und, im Sinne von Stephen Greenblatts „Kulturpoetik“ durch „Mobilität“ die „Restriktionen“, beziehungsweise Grenzen, innerhalb der gesellschaftlichen Normen ausloten. Die Strategie durch die Porträtierung der Marginalisierten die Eigenschaften einer gesamten Gesellschaft aufzuzeigen, ist eines der wichtigsten inhaltlichen Merkmale aller Texte des „schmutzigen Realismus“.

Die entmenslichte Darstellung der ProtagonistInnen ist in diesem Zusammenhang als textübergreifendes Merkmal zu bezeichnen, ist es doch sowohl im „minimalism“, als auch im nordamerikanischen, spanischen und kubanischen „schmutzigen Realismus“ zu beobachten. Durch die moralische Degeneration der Figuren und ihre zunehmende Annäherung an triebgesteuerte, tierische Verhaltensweisen wird der allgemeine emotionale Verfall abgebildet.

In *El Rey de La Habana* äußert sich dies vor allem in der Darstellung des Protagonisten Reynaldo, der im Laufe seines Lebens keine moralisch fragwürdige Handlung auslöst: Er ist von Sex und Drogenkonsum besessen und begeht verschiedenste kriminelle Delikte, die am Ende des Textes in der brutalen Ermordung und anschließenden Schändung des Leichnams seiner Freundin Magda gipfeln. Seine Weltanschauung ist von nihilistischen Ansichten geprägt. Damit steht er als groteske, überzeichnete Figur stellvertretend für eine Generation von KubanerInnen, die ihren Glauben an die Revolution und die Idee des „neuen Menschen“ verloren haben. Reynaldo fungiert im Roman auf gewisse Weise als postmoderner „pícaro“, der „in seiner Funktion als Sprachrohr des gesellschaftlichen Außenseiters (...) der Gesellschaft buchstäblich den Spiegel vorhält.“²⁶⁰

²⁶⁰ Schuhen, S. 37

Anhand der verschiedenen zwischenmenschlichen Begegnungen, die der Protagonist im Laufe des Romans macht, wird ein Einblick in die „darkest holes of society“ gewährt. Nur sehr selten werden diese Einblicke jedoch von der Erzählinstanz bewertet oder analysiert. Dies stellt ebenfalls ein wichtiges stilistisches Merkmal bei allen Variationen des „schmutzigen Realismus“ dar.

Als Alleinstellungsmerkmal von Gutiérrez' Roman gegenüber vergleichbaren Texten lässt sich anhand der Opposition zwischen dem kubanischen sozialistischen System, durch welches die Gesellschaft bis zum Beginn der Spezialperiode geordnet war, und der Entwicklung einer von Korruption geprägten, eigentümlichen Form der kapitalistischen Marktwirtschaft, beobachten. Gepaart mit dem Einzug eines Massentourismus durch westliche BesucherInnen auf der karibischen Insel, entwickelt sich innerhalb des Volkskörpers eine zunehmende Unzufriedenheit mit dem Status quo, der sich nicht nur auf die Randgruppe der Prostituierten, Obdachlosen oder Drogenkonsumenten beschränkt, sondern sich durch alle Gesellschaftsschichten zieht.

Diese gesellschaftliche Stimmung wird von Gutiérrez im Laufe des Textes immer wieder angedeutet und lässt einen Vergleich mit dem soziologischen Konzept des „marginal man“ zu. Dabei handelt es sich um ein Individuum, das durch den Einzug einer neuen Kultur einen Identitätsverlust erfährt. Wie bei Parks „marginal man“ sind auch innerhalb der kubanischen Gesellschaft im Text verschiedene Bewältigungsstrategien der ProtagonistInnen zu beobachten: So reagiert ein Teil mit Resignation und verfällt zunehmend in einen Zustand der Lethargie, während ein anderer Teil versucht sich den Gegebenheiten anzupassen, und durch die Annäherung an jene neue Gesellschaftsordnung wieder ein neues Selbstverständnis zu erlangen. In ihrer Unzufriedenheit mit der soziopolitischen Gegenwart sind sich jedoch ausnahmslos alle Figuren innerhalb des Romans einig: Es gibt keine einzige Textstelle, in der die neu gesetzten Maßnahmen zur Sicherung des wirtschaftlichen Überlebens vonseiten der Führungsriege verteidigt oder gelobt werden. Andererseits geschieht auch die Kritik an der kubanischen Politik während der Spezialperiode auf eher unterschwellige Weise: So werden wichtige gesellschaftliche Entwicklungen im Kuba der 1990er Jahre wie der „Jinterismo“, die zunehmende Auswanderung, der allgegenwärtige Hunger, sowie die Realitätsflucht durch Alkohol- und Drogenkonsum, thematisiert.

Im Laufe dieser Arbeit wurde festgestellt, dass Gutiérrez in seiner Version des „schmutzigen Realismus“ noch einige zusätzliche stilistische Merkmale verwendet, die sich von nordamerikanischen oder spanischen Texten abheben und der Bezeichnung jener literarischen Strömung zusätzliches Gewicht verleihen. Dabei handelt es sich unter anderem

um die reelle Repräsentation von Schmutz im öffentlichen und privaten Raum sowie auf den Körpern mehrerer ProtagonistInnen. Die Darstellung der Stadt Havanna als schmutziger Habitat seiner ebenso schmutzigen BewohnerInnen scheint unter Einbeziehung von Mary Douglas' These der symbolischen Wirkung von Schmutz als Zeichen für eine fehlende gesellschaftliche Ordnung, als Allegorie auf die gesellschaftlichen Zustände im Havanna der 1990er Jahre zu fungieren. Darüber hinaus erweist sich das Schmutzige in Form von körperlichen Ausscheidungen laut Karl Rosenkranz als Strategem zur Provokation eines Ekelaffekts aufseiten der LeserInnen um in Folge einen realistischen Rezeptionseffekt zu erzielen.

Das Schmutzige manifestiert sich jedoch nicht nur in seiner reellen Form im Text, sondern findet vor allem auch in Form des sprachlichen Umgangs der ProtagonistInnen untereinander Verwendung. Zusätzlich dazu wird es in Form von moralisch verwerflichen Handlungen im Text integriert. Zwar lassen sich derartige Tendenzen auch in Texten des nordamerikanischen und spanischen „schmutzigen Realismus“ beobachten, jedoch äußern sich diese Motive in Gutiérrez' Text auf eine eindringlichere Art und Weise, was sich vor allem in der Darstellung roher Gewalt und sexueller Perversion sowie Blasphemie äußert. Jene Ästhetik des Ekelhaften, Obszönen, Diabolischen, die hauptsächlich auf der dehumanisierenden Porträtierung der Charaktere innerhalb des Textes basiert, spiegelt das desparate Gefühl einer gesamten Gesellschaft wider. Für Karl Rosenkranz dominiert der „Wohlgefallen am Hässlichen auf krankhafte Weise“ dann,

„wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption genießen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird (...) eine Poesie von Kot und Blut sind solchen Perioden eigen.“²⁶¹

In diesem Sinne ist Pedro Juan Gutiérrez' „realismo sucio“ und die Repräsentanz der kubanischen Gesellschaft in seinem Text *El Rey de La Habana* als Abrechnung mit dem ideologischen Verrat, den die kubanische Regierung an ihrem Volk während der „período especial“ übte, zu verstehen.

²⁶¹ Vgl. Rosenkranz, S. 48.

6. Quellenverzeichnis

6.1.Primärliteratur

Gutiérrez, Pedro Juan: „El Rey de La Habana“; Anagrama; Barcelona: 1999.

6.2.Sekundärliteratur

Alchazidu, Athena: „Tiempo y espacio en Historias del Kronen, una de las crónicas urbanas de la Generación X“; Études Romanes de Brno 30(2); 2009: 19-28.

Alonso Estenoz, Alfredo: „Joven narrativa cubana: El deseo de perdurar“; La revista del libro cubano I:4, 1997: 4-7.

Azevedo, Milton M.: „Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese“; Hispania Vol. 85, No. 3, 2002: 505-514.

Bal, Mieke: „Travelling Concepts in the Humanities“; University of Toronto Press; Toronto: 2002.

Barcia Zequiera, María del Carmen: „La marginalidad como concepto histórico“; Revolución y Cultura, 2008: 19-23.

Bauer, Matthias: „Der Schelmenroman“; Metzler; Stuttgart: 1994.

Bell, Madison Smartt; Harper's Magazine: April 1986.

Bethell, Leslie: „Cuba – a short history“; Cambridge University Press; Cambridge: 1993.

Behar, Sonia: „La caída del Hombre Nuevo – Narrativa cubana del Período Especial“; Peter Lang; New York: 2009.

Bell, Madison Smartt; Harper's Magazine: April 1986.

Birkenmaier, Anke: „Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions“; Revista de Estudios Hispánicos, Vol. 40(3), 2006: 507-512.

Bobes, Velia Cecilia: „Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba“; El Colegio de México; México: 2000.

Buford, Bill: Granta 8; 1983.

Burchardt, Hans-Jürgen: „Kuba – Der lange Abschied von einem Mythos“; Schmetterling Verlag; Stuttgart: 1996.

Burchardt, Hans-Jürgen: „Kubas langer Marsch durch die Neunziger – eine Übersicht in Etappen“; In: Ottmar Ette/Martin Franzbach (Hrsg.): „Kuba heute“; Vervuert; Frankfurt am Main: 2001.

Cassuto, Leonard: „Hard boiled sentimentality – the secret history of American crime stories“; Columbia University Press; New York: 2009.

Chomsky, Aviva: „Eine Geschichte der kubanischen Revolution – Von der Conquista ins 21. Jahrhundert“; Unrast; Münster: 2016.

Cortés, Fernando: „Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social“; Papeles de Población Vol. 12 (47); Universidad Autónoma del Estado de México; Toluca: 2006: 71-84.

De Ferrari, Guillermina: „Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction“; University of Virginia Press; Charlottesville: 2007.

De Haan, Fonger: „An outline of the history of the novela picaresca in Spain“; Dissertation; John Hopkins University; Baltimore: 1903.

Dorca, Toni: „Joven narrativa en la España de los noventa: La generación X2; Revista de Estudios Hispánicos Vol. 31(2), 1997: 309-324.

Douglas, Mary: „Reinheit und Gefährdung“; Dietrich Reimer; Berlin: 1985.

Exner, Isabel: „Schmutz – Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik“; Wilhelm Fink; München: 2017.

Freud, Sigmund: „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“; in: Freud, Gesammelte Werke, 18 Bände; Band 8; Fischer; Frankfurt am Main: 1966-69.

Fudacz, Jamie Diane: „The Decadent City: Urban Space in Latin American Dirty Realist Fiction“; University of California; Los Angeles: 2012.

Greenblatt, Stephen: „Kultur“; in: Baßler, Moritz (Hrsg.): „New Historicism“; Francke; Tübingen/Basel: 2001.

Gröne, Maximilian, Von Kulesa, Rotraud, Reiser, Frank: „Spanische Literaturwissenschaft: Eine Einführung“; Narr; Tübingen: 2016.

Guevara, Ernesto Che: „Der neue Mensch – Entwürfe für das Leben in der Zukunft“; Pahl Rugenstein; Bonn: 2003.

Gullón, Germán: „Prólogo a J.A. Mañas, Historias del Kronen; Destino; Barcelona: 1998.

Hallett, Cynthia Whitney: „Minimalism and the short story – Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robinson; Edward Mellen Press; Lewiston, New York: 1999.

Hemingway, Ernest: „Death in the Afternoon“; Charles Scribner's Sons; New York: 1932.

Herzinger, Kim: „Introduction: On the New Fiction“; Mississippi Review; 1985: 40-41.

Herzinger, Kim: „Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes“; New Orleans Review 16.3; 1989: 73-81.

Hyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R.(Hrsg.): „Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels“; Rohwolt; Hamburg: 1986.

Kollenz, Katrin: „Die kubanische Frau“; Brandes & Apsel; Frankfurt: 2003.

Lumsden, Ian: „Machos, Maricones and Gays – Cuba and Homosexuality“; Temple University Press; Philadelphia: 1996.

Mahler, Andreas: „Stadt-Bilder“; Universitätsverlag C. Winter; Heidelberg: 1999.

Maiorino, Giancarlo: „Introduction: Renaissance Marginalities“; in: Maiorino Giancarlo (Hrsg.): „The picaresque tradition and displacement“; University of Minnesota Press; Minneapolis: 1996.

Mañas, José Ángel: „Historis del Kronen“, Ediciones Destino; Barcelona: 1994.

Menninghaus, Winfried: „Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung“; Suhrkamp; Frankfurt am Main: 2002.

Moldenhauer, Sarah: „Kuba postmodern denken. Identitätskonstruktionen in der schreibenden Praxis von Kubanerinnen während des período especial“; Georg Olms Verlag; Zürich: 2015.

Nuscheler, Franz: „Lern- und Arbeitsbuch Entwicklungspolitik“; Dietz; Bonn: 1995.

Park, Robert E.: „Human Migration and the Marginal Man“; American Journal of Sociology, Vol. 33, No. 6; 1928: 881-893.

Paz Pérez, Carlos: „Diccionario cubano de términos populares y vulgares“; Editorial de Ciencias Sociales; La Habana: 1996.

Pope, Dan: „The Post-Minimalist American Story or What comes after Carver?; The Geytysburg Review 1; 1988: 331-42.

Powell, Jon: „The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty“; Studies in Short Fiction 31; 1994: 647-56.

Rebein, Robert: „Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after postmodernism“; University Press of Kentucky; Lexington: 2001.

- Redonet, Slavador: „Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos“ Prensas universitarias de Zaragoza; 1999: 9-23.
- Rössner, Michael (Hrsg.): „Lateinamerikanische Literaturgeschichte“; Metzler; Stuttgart/Weimar: 2002.
- Rosenkranz, Karl: „Ästhetik des Häßlichen“; Reclam; Leipzig: 1990.
- Santana, Cintia: „What we talk about when we talk about dirty realism in Spain“; in: Henseler, Christine; Pope, Randolph D. (Hrsg.): „Generation X rocks: Contemporary peninsular fiction, film, and rock culture“; Vanderbilt University Press; Nashville, Tennessee: 2007.
- Schlegel, Johann Adolf: „Anmerkungen über Ekel“; in Charles Batteux „Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz“; Weidmanns Erben und Reich; Leipzig; II Theil; 1759: 106-120.
- Schneider, Jost: „Einführung in die Roman-Analyse“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Darmstadt: 2016.
- Schuhen, Gregor: „Vir inversus – Männlichkeiten im spanischen Schelmenroman“; Transcript-Verlag; Bielefeld: 2018.
- Shipley, George A.: „Otras cosillas que no digo“: Lazarillo's Dirty Sex; in: Maiorino Giancarlo (Hrsg.): „The picaresque tradition and displacement“; University of Minnesota Press; Minneapolis: 1996.
- Sodowsky, Roland: „The Minimalist Short Story: Its Definition, Writings and (Small) Heyday“; Studies in Short Fiction Vol.33; Fall 1996: 529-40.
- Stanzel, Franz K.: „Typische Formen des Romans“; Vandenhoeck & Ruprecht; Göttingen: 1993.
- Stephenson, Gregory: „The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation“; Carbondale: Southern Illinois University Press: 1990.
- Whitfield, Esther: „Cuban Currency – the dollar and special period fiction“; University of Minnesota Press; Minneapolis: 2008.
- Wollheim, Richard: „Minimal Art – A critical Anthology“ (Hrsg.: Gregory Battcock); Dutton; New York: 1968: 387-399.
- Zeuske, Michael: „Insel der Extreme- Kuba im 20. Und 21. Jahrhundert“; Rotpunktverlag; Zürich: 2017.

7. Anhang

7.1. Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die Repräsentanz der kubanischen Bevölkerung in Pedro Juan Gutiérrez' Roman *El Rey de La Habana* durch stilistische Merkmale der literarischen Strömung des „realismo sucio“. Was ist aber unter diesem Label des „schmutzigen Realismus“ zu verstehen und welche Eigenschaften definieren es? Die Beantwortung dieser Frage diene als Grundlage für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit: So wurde untersucht inwiefern jener „schmutzige Realismus“ überhaupt als legitime wissenschaftliche Bezeichnung für eine Gruppe von literarischen Werken gelten kann. Dazu wurden mehrere literaturwissenschaftliche Veröffentlichungen zu diesem Thema analysiert. In Folge wurden textübergreifende formale und inhaltliche Motive festgestellt um mit deren Hilfe die literarische Ästhetik in *El Rey de La Habana* zu beleuchten.

So wurde die eigentliche Frage nach der Repräsentanz der kubanischen Gesellschaft im Text *El Rey de La Habana* beantwortet und herausgearbeitet, wie deren Darstellung mithilfe von formalen und inhaltlichen Motiven des „schmutzigen Realismus“ bewerkstelligt wird. Marginalität entpuppte sich, neben wiederkehrenden Themen wie Gewalt, Kriminalität und Drogenmissbrauch, als wichtigstes inhaltliches Motiv jener literarischen Strömung. Außerdem stellen unterschwellige ironische Verweise die meist eine Deutung als Sozialkritik zulassen eine stilistische Gemeinsamkeit dar. Gleichzeitig finden sich auch auf formaler Ebene Berührungspunkte mit anderen Werken des „schmutzigen Realismus“: Die minimalistische, schnörkellose, oft vulgäre Sprache, sowie die Verwendung von Oralität als Strategem für ein realistisches Leseerlebnis lassen Vergleiche mit der Textgattung des Schelmenromans zu. Einen Gegensatz zu zahlreichen anderen Werken, die dem „schmutzigen Realismus“ zugeordnet werden, stellt die Darstellung von reellem Schmutz in *El Rey de La Habana* dar. Diese „Suciedad“, namensgebend für die Strömung des „realismo sucio“ ist in jeder Kultur mit bestimmten emotionalen Konnotationen aufgeladen. Mithilfe der Anthropologischen Arbeit „Reinheit und Gefährdung“ von Mary Douglas, sowie dem kunstphilosophischen Werk „Ästhetik des Häßlichen“ von Karl Rosenkranz, wurde die symbolische Rolle, die Schmutz und Obszönitäten im Text einnehmen, erforscht. Eine Repräsentation des Schmutzigen nimmt im Roman die Darstellung von Sexualität ein, jedoch finden sich auch, oft blasphemische religiöse Verweise im Text. In Konsequenz wurde die Frage beantwortet inwiefern diese hyperbolische

Darstellung von Schmutz als mögliche Regimekritik interpretiert werden kann.

7.2. Abstract (English)

This diploma thesis deals with the representation of the Cuban population in Pedro Juan Gutiérrez' novel *El Rey de La Habana* through stylistic features of the literary movement of "realismo sucio". But what is meant by this label of "dirty realism" and which properties define it? The answer to this question served as a basis for the project of the present work: For example, it was examined to what extent this "dirty realism" can even be considered a legitimate scientific term for a group of literary works. For this purpose several literary scientific publications on this topic were analyzed. As a result, cross-sectional formal and content-related motives were identified in order to shed light on the literary aesthetics in *El Rey de La Habana*.

Thus, the actual question of the representation of Cuban society was answered in the text *El Rey de La Habana* and worked out how its representation is accomplished with the help of formal and substantive motives of "dirty realism". Marginality, along with recurring themes such as violence, crime and drug abuse, turned out to be the main theme of that literary movement. In addition, subliminal ironic references that usually allow interpretation as social criticism represent a stylistic commonality. At the same time points of contact with other works of "dirty realism" can be found on a formal level: The minimalist, straightforward, often vulgar language, as well as the use of orality as a strategist for a realistic reading experience. Due to this fact, comparisons with the genre of the "picaresque novel" are also possible. Contrary to many other works that are attributed to "dirty realism" is the representation of real dirt in *El Rey de La Habana*. This "Suciedad", eponymous for the literary movement of "realismo sucio" is charged with certain emotional connotations in each culture. With the help of the anthropological work "Purity and Danger" by Mary Douglas and the art-philosophical work "Ästhetik des Häßlichen" by Karl Rosenkranz, the symbolic role of dirt and obscenities in the text was explored. One representation of dirt in the novel is the representation of sexuality, but there are also blasphemous religious references in the text. In consequence, the question was answered to what extent this hyperbolic representation of dirt can be interpreted as a possible criticism of the Cuban regime.

7.3. Resumen en lengua de destino

Realismo sucio: La representación de la sociedad cubana en la novela “El Rey de La Habana” de Pedro Juan Gutiérrez

Este trabajo se concentra en la representación de la sociedad cubana mediante los rasgos de la corriente artística del “realismo sucio” en la novela *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez. La historia se lleva a cabo en la capital cubana durante los años 90, el así llamado “período especial en tiempos de paz”. Este período, causado por el derrumbamiento del socio comercial y ideológico más importante del país, la URSS, representa el tiempo de crisis más grave en la historia de la joven república comunista de Cuba. Durante este período el gobierno cubano tomó varias medidas para luchar contra la crisis económica. Entre ellas la apertura del país para el turismo de masas, la integración del dólar en la economía cubana y, vinculado con eso, la instalación de un mercado libre, parecido a un sistema capitalista.

El “realismo sucio” está basado en el término “dirty realism”, que fue acuñado por el crítico literario inglés Bill Buford en 1983. Empleó esta descripción para referirse a los textos de una generación de autores norteamericanos y su estilo extraordinario. Según Buford, estos textos tratan el entorno vital de los marginados de la EE.UU, incluso temas como violencia, criminalidad, consumismo moderno, cultura pop y alcoholismo. Los protagonistas se componen de la clase media norteamericana, que sirven como ejemplo para la caída del “American Dream”. Además realza su modo superficial de escribir, con omisiones y alusiones, como rasgo importante del “dirty realism”. Para Buford estos dos factores, el estilo literario, junto a los temas tratados, permiten conocer al lector la vida de los protagonistas marginados y su concepto moral. Destaca también el lenguaje coloquial como medida importante de los autores para crear una imagen realista. Mediante la representación de sus protagonistas y su vida cotidiana en EE.UU, los autores logran crear un retrato de la sociedad entera. Acontecimientos aparentemente sin importancia sirven para reflejar el espíritu de la época durante la Guerra Fría.

El científico literario norteamericano Robert Rebein publicó *Hicks, tribes and dirty realists*, una obra sobre el fenómeno del “dirty realism”. Su interpretación del término se destaca de la de Buford. Para él el “dirty realism”, hasta cierto punto, es una especie de estrategia de marketing para ampliar el interés de los ingleses por la literatura contemporánea norteamericana. Rebein basa su teoría en el hecho que muchos de los autores nombrados por Buford están clasificados como representantes del “minimalism” en EE.UU.

Este término fue introducido más antes del término “dirty realism“, relacionado con la arquitectura y las Artes Plásticas. Pero también críticos literarios lo usaron rápidamente para referirse a un cierto estilo literario, ejercido por jóvenes autores norteamericanos como Ernest Hemingway, Thomas Miller, o Raymond Carver. Destacaron su estilo de escritura gráfico, que usa tanto omisiones, como descripciones detalladas, para retratar sus protagonistas y su entorno, como características principales del “minimalism“ literario. Al lado de eso, también el lenguaje coloquial, a veces vulgar, juega un papel importante para el estilo del “minimalism“. Por consiguiente se puede concluir que existen ciertas analogías entre el término del “dirty realism“ de Buford, y la definición del “minimalism“. La definición de Rebein del “dirty realism“ se distingue de la de Buford, en el sentido de que las temas tratadas se desarrollan en un ámbito más oscuro y desesperado. Según él, los protagonistas se componen de representantes más marginados de la sociedad, como drogadictos, prostitutas, o desamparados. Para Rebein las historias de los textos del “dirty realism“ se llevan a cabo en batallas de guerra o crisis como escenarios principales.

En 1986, el concepto de Buford fue exportado a España por el periódico *El País*. Un artículo trataba la traducción de la obra *Cathedral* del escritor norteamericano Raymond Carver y denominó su estilo como “realismo sucio“, una traducción directa del término creado por Buford. En poco tiempo una nueva generación de autores españoles salió a la superficie con un estilo similar, tratando temas parecidos. Ellos también tematizaron la vida de un grupo marginado, pero de otra forma. Sus historias se desarrollaron alrededor de unos jóvenes españoles, económicamente acomodados, pero desilusionados por el mundo capitalista. Estos le buscan sentido a sus vidas con el uso de drogas, violencia, y sexo espectacular. Igual que en el caso del “dirty realism“ o “minimalism“ norteamericano, el lenguaje coloquial desempeña un rol estilístico importante.

En vista del hecho de que la estética del “dirty realism“ fue difundida por diferentes partes del mundo dentro de pocos años – con varios autores enriqueciéndola con ciertas particularidades culturales de los países correspondientes – se puede hablar de una especie de “travelling concept“. Este término inventado por Mieke Bal describe la divulgación de contenidos culturales por el mundo y las (re-)interpretaciones vinculadas a ellos.

Durante los años 1990, se desarrolló un concepto de literatura parecido en países latinoamericanas como Cuba. En su trabajo científico sobre la literatura cubana, *La caída del hombre nuevo*, Sonia Behar hace notar varios rasgos del “dirty realism“ norteamericano en el estilo de escritura de autores cubanos como Àngel Santiesteban, Jorge Alberto Aguiar Díaz y Pedro Juan Gutiérrez. Según ella las características fundamentales son tanto de índole

formal, como del contenido. Behar destaca que el uso de vulgarismos, la ortografía y la sintaxis, que se distinguen de normas tradicionales, logran crear un efecto de oralidad mediante la imitación del lenguaje hablado. No obstante realza una diferencia de la definición de Buford respecto a los protagonistas: Mientras que los personajes del “dirty realism” norteamericano sufren bajo el consumismo moderno y comen comida rápida, los marginados del “realismo sucio” cubano se componen de los más excluidos de la sociedad. Se trata de drogadictos, prostitutas y ladrones.

Entonces hay una multitud de comunidades entre el “dirty realism” y el “realismo sucio cubano”. La gran diferencia que destaca Behar es la posición social de los protagonistas, que parece ser más similar a la definición de Robert Rebein.

Otra característica común fundamental para ella es la dimensión política: Los autores del “realismo sucio” cubano usan sus protagonistas para denunciar el status quo social y económico, que coarta y deshumaniza la sociedad. Esta deshumanización está representada por una atmósfera violenta en cuanto al lenguaje usado y los temas tratados.

La gran diferencia entre las obras “sucio realistas” de Cuba y EE.UU. está representada en el sistema económico: Mientras que los protagonistas norteamericanos sufren bajo el capitalismo, los personajes de la novela *El Rey de La Habana* viven en un sistema comunista, que está cambiando dramáticamente.

Sin duda el motivo de la marginalidad es el tema principal de todas las obras clasificadas como “realismo sucio”. Aunque el grado de la marginalidad de los protagonistas varía a causa del entorno social donde las historias se desarrollan (el sistema capitalista estadounidense se diferencia del sistema comunista cubano), todos los personajes principales viven en una situación marginal, actuando fuera de normas sociales convenidas. No obstante hay que destacar que el llamado „período especial“, durante que los actores de *El Rey de La Habana* van tirando, representa una época extrema, donde el estándar de abastecimiento de todo el pueblo empeora constantemente. En consecuencia, la mayoría de la población cubana se encuentra en una situación económicamente marginal.

El sociólogo Robert E. Park acuñó el término del “marginal man”. Este individuo está definido como persona que pierde su orientación a pesar de una transformación cultural, emancipándose al mismo tiempo de tradiciones viejas. Causado por un período de cambio radical, el “marginal man” experimenta un conflicto interno y en consecuencia siente una sensación de abandono.

Esta profunda desilusión puede, por lo tanto, basarse en varias causas. En el caso de las figuras del "realismo sucio" norteamericano, es el "consumismo moderno" el que las empuja a la exclusión. En el "realismo sucio" español, los personajes jóvenes se sumergen voluntariamente en la clandestinidad social que está formada por el sexo, la violencia y el uso de drogas para diferenciarse de la sociedad burguesa. En la sociedad cubana de "realismo sucio", la crisis de identidad, tanto cultural como económica, se debe principalmente a la entrada de un nuevo sistema económico que lleva a los protagonistas a la ilegalidad. De manera similar, un conflicto interno es causado por la presencia de un nuevo entorno social. Aquí, el creciente turismo en la isla caribeña juega un papel importante, lo que conduce a nuevos comportamientos dentro de la población.

Para averiguar la representación de la sociedad cubana en *El Rey de La Habana*, el término de la "poética cultural" acuñado por Stephen Greenblatt parece ser útil. Greenblatt, conocido por la fundación del "New Historicism", un nuevo enfoque teórico de la ciencia literaria, nombra los dos términos "restricción" y "movilidad" como factores importantes dentro del concepto de cultura. Representan una antítesis: La "restricción" se usa como un término general para los límites sociales que determinan el comportamiento social. La "movilidad" describe el movimiento y la exploración a través de "improvisación, experimentación e intercambio". Describe esta interacción como un "cálculo de movilidad y restricción". Greenblatt cree que las obras de arte siempre se mueven entre estos dos factores.

En su descripción de la cultura cubana cotidiana Gutiérrez sondea los límites sociales impuestos durante el "período especial"; el conjunto de restricciones en el que el comportamiento social tiene que moverse. Estos límites están determinados por una ideología cultural que reacciona de manera muy negativa a la crítica, incluso si sucede de una manera sutil. Pero los límites institucionales impuestos a los artistas por el gobierno cubano representan solo un nivel de "restricción". Otro nivel explorado en *El Rey de La Habana* es más de una naturaleza estética. Esta exploración se basa en la estética de lo sucio que el autor cultiva a lo largo del texto, desafiando a los lectores en su imaginación una y otra vez. Lo "sucio" en el sentido más amplio domina casi todas las páginas y se manifiesta en las áreas más diversas de la realidad de la vida de los personajes de la novela. La suciedad sirve como un símbolo de la exclusión que los protagonistas experimentan durante su vida y está representada tanto en el nivel lingüístico como en el contenido como un hilo rojo constante a través de la historia. La presencia de lo sucio, lo obscuro, lo desagradable actúa de muchas maneras como una ayuda estética para retratar la situación de la vida, y como una referencia alegórica al sistema social que se desarrolló en Cuba en los años noventa. El

trabajo de la antropóloga Mary Douglas subraya esta interpretación: Ella dice que la presencia de suciedad siempre insinúa un sistema fallado.

En su obra *Ästhetik des Häßlichen*, que se publicó en 1853, pero aún parece sorprendentemente precisa, Karl Rosenkranz averigua esas estrategias en el mundo del arte que, por parte del observador, producen un efecto repulsivo, pero al mismo tiempo a menudo fascinante. Coloca lo repugnante directamente en relación con la putrefacción y ve en ella una oposición a lo que se percibe como bello. No solo se limita a la representación material de la descomposición, sino que también se refiere a la decadencia moral que puede provocar sentimientos de disgusto por parte del receptor. Rosenkranz localiza la conexión entre asco y descomposición en la asociación humana con la muerte. También nombra lo obsceno y la blasfemia como estrategias literarias para provocar sentimientos de repugnancia al lado del lector.

En el centro de la novela *El Rey de La Habana* se encuentra el personaje principal Reynaldo, corto llamado "Rey", cuyo apodo también sirve como homónimo del título. En vista del ambiente poco majestuoso en el que se mueve "Rey", ya se puede detectar la presencia de un "humor negro" en el título. Aquí se puede notar que la ironía, nombrado por Buford como rasgo importante del "dirty realism", ya está representada en el título.

Los lectores observan su desarrollo desde un huérfano pubescente hasta un adulto joven, por lo que todos los eventos se describen principalmente desde su punto de vista. Reynaldo se mueve en el empobrecido entorno de "Centro Habana" y al comienzo de la historia ya ha llorado la pérdida de toda su familia. A este naufragio le siguen varios episodios que ocurren principalmente en el inframundo de La Habana, caracterizado por numerosas aventuras sexuales, prostitución, drogas y violencia. Reynaldo, así como los otros personajes de la novela, se caracterizan en el sentido de "realismo sucio" o "minimalismo" solo de manera superficial. La representación de las propiedades se produce principalmente a través de la caracterización indirecta: a lo largo de la historia, los actores representan su personalidad a través de sus acciones. La caracterización directa mediante la instancia narrativa sucede de manera muy limitada y se restringe a detalles superficiales.

La mayoría de los personajes secundarios en el texto - a los que se les da una caracterización más detallada - son conocidos femeninos del personaje principal Reynaldo. A través de sus acciones y declaraciones, se puede dividirlos en dos grupos de oposición: aquellas mujeres que, como el protagonista, permanecen en el presente sin deseos y esperanzas, cuya existencia se limita a la gratificación diaria de las necesidades básicas, y aquellas mujeres

que todavía tienen sus esperanzas de una posible emigración a los países ricos del exterior. Por encima de todo, las perspectivas de futuro también se expresan en términos de su higiene personal. Por ejemplo, el primer grupo se describe como sucio y abandonado, mientras que el segundo grupo se describe como bien arreglado y bien alimentado.

A diferencia de los personajes secundarios femeninos, los masculinos están menos representados en el texto. Esto se debe principalmente al hecho de que son en su mayoría mujeres con las que Reynaldo pasa el tiempo. La aparición de los hombres siempre está conectada con el protagonista y el curso de sus actividades legales e ilegales. Sin embargo, parece que Reynaldo los ve como modelos y adapta su comportamiento. El rasgo de carácter central de todos los hombres que aparecen en el texto, incluso el protagonista, es una forma muy fuerte de "machismo". Esto se manifiesta principalmente en su comportamiento violento y en sus relaciones con las mujeres. Además, casi todos los personajes masculinos están involucrados de alguna manera en actividades criminales. Como ejemplos sirven Cheo y Carlos: Los dos hermanos de dos conocidos femeninos de Reynaldo no tardan en prostituir a sus hermanas o incluso tienen relaciones sexuales con ellas para divertir a los turistas.

Marginalidad como tema principal ya existe desde hace mucho tiempo en la literatura. La figura del pícaro en la "novela picaresca" representa una de las tradiciones literarias más antiguas. *El Rey de La Habana* se puede clasificar por su argumento y su protagonista en la tradición narrativa de la "novela picaresca", un subgénero de la épica. Como consecuencia, en una inspección más cercana, se pueden encontrar varias superposiciones entre la novela picaresca y el "realismo sucio". Por un lado se puede describir como pícaro al protagonista Reynaldo, un hombre socialmente y económicamente marginado. Por el otro lado la lengua hablada, a veces vulgar, sirve como estrategia principal para crear una imagen realista de los acontecimientos. Además, la novela igual que la "novela picaresca", está compuesta de numerosos episodios que se desarrollan en el inframundo de La Habana. Así el lector puede sumergirse en la realidad vital de la población cubana más marginada de la sociedad.

El marco de la novela gira en torno a la vida y el sufrimiento del protagonista Reynaldo y se extiende a lo largo de 218 páginas. Una característica sorprendente del texto es que no hay subdivisión en capítulos. Aunque el personaje Reynaldo experimenta numerosos episodios en los que diferentes personas asumen diferentes roles en diferentes lugares, estos diferentes hilos argumentales no están separados. Parece que esta renuncia a una descomposición formal representa un medio artístico de intensificar el efecto realista, así como la inmediatez de los incidentes en la novela. La narrativa episódica también permite una comparación con la cuna del "realismo sucio", el cuento, así como la "novela picaresca".

Ya el título de *El Rey de La Habana* sugiere que la ciudad de La Habana se da como un punto focal de la novela. Por lo tanto, se establece inmediatamente una "relación texto-mundo" mediante la representación de varios sitios reales de la capital. Buford y Rebein ubican la "dirty realist fiction" norteamericana más en las áreas rurales, pero el "realismo sucio" latinoamericano tiene lugar en el área urbana. Este hecho permite identificar paralelismos con el "realismo sucio" de los autores españoles de la "Generación X", que también se desarrolla en el entorno urbano.

Los numerosos discursos directos en modo dramático representan una estrategia estilística importante, que le da al lector la sensación de estar presente en situaciones realistas. Como escribe Sodowsky, el diálogo es una característica importante del "minimalismo". Además representa una estrategia estética sustancial en la "novela picaresca". Este modo dramático se ve reforzado por el uso de la jerga cubana y crea un estado de ánimo inmediato que le da al lector la sensación de estar en medio de la acción. Como en el "realismo sucio" español de la "Generación X", la narrativa utiliza el lenguaje de un cierto grupo social para sugerir una situación realista. Sin embargo, en *El Rey de La Habana*, en lugar del lenguaje juvenil ibérico, se utiliza el sociolecto cubano del inframundo, que se caracteriza principalmente por vulgarismos.

El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y la supuesta realidad de la vida en Cuba en la década de 1990 a primera vista parece tener poco o nada que ver con la definición de Buford de "dirty realism". Debido a la notoria escasez de los bienes de consumo no se puede hablar de "consumismo moderno", como existe en los Estados Unidos. Aunque el modelo político socialista es exactamente lo opuesto al capitalismo occidental, el sistema social de La Habana descrita por Gutiérrez parece ser similar: Existe un mercado negro vivo, cuyo dinamismo, alimentado por el intercambio de divisas generado por el turismo, puede considerarse una forma de capitalismo. Para los protagonistas marginados en la historia de Gutiérrez surge una realidad aún más dura de la supervivencia diaria en la que venden sus propios cuerpos como bienes de consumo y, por lo tanto, prueban su suerte como meros objetos deshumanizados en el mercado. Debido a la presencia de esta peculiar forma de economía de mercado, definitivamente se puede hablar de "opresión a través del consumo", un rasgo importante del "dirty realism" según Buford. Claramente, esta supresión y autopromoción están representadas en las figuras de Magdalena y Sandra: ambas operan como las llamadas "Jinetas", que financian su sustento mediante la venta de servicios sexuales.

La sexualidad en *El Rey de La Habana* no solo juega un papel clave en la supervivencia económica de los personajes de la novela. Por eso el texto está en la tradición del "realismo sucio" de procedencia española: Igual que en el "realismo sucio" español los personajes de *El Rey de La Habana* son "obsesionados con el sexo". Aunque esta obsesión es más claramente visible en el protagonista, la mayoría de los otros personajes no parecen estar menos obsesionados con el sexo. Casi todas las páginas del texto contienen alusiones sucias, incluidas representaciones muy gráficas del acto sexual. El efecto repugnante de la estética de la obscenidad creada por esto se ve reforzado por la descripción detallada de la higiene corporal de algunos personajes.

Al igual que en el "realismo sucio" de España, la "violencia espectacular" también es un motivo importante en *El Rey de La Habana*: Incluso al comienzo del texto, la madre del protagonista muere de muerte violenta. Reynaldo, así como casi todos los demás personajes masculinos en la novela tiene un carácter nihilista y violento. Una y otra vez hay asesinatos o enfrentamientos sangrientos entre los protagonistas, que son presentados brevemente y sin adornos. La culminación de la obscenidad y la violencia se presenta en el final del texto, donde Reynaldo asesina su amante Magdalena y abusa de su cadáver.

Las figuras marginales de la sociedad cubana retratadas por Gutiérrez, especialmente Reynaldo, también encajan en el perfil del borracho descrita por Buford. Si bien la definición de Buford del "dirty realism" enfatiza el uso excesivo de alcohol, Cintia Santana destaca el uso de drogas ilegales como motivo importante en el "realismo sucio" español. En *El Rey de La Habana*, los protagonistas usan varios estimulantes: El consumo de alcohol y drogas ilegales parece ser necesario para los personajes, especialmente para la huida de la realidad. Reynaldo fuma cannabis o bebe para olvidar su hambre.

Debido a la elección de los nombres de los personajes principales, Reynaldo y su novia Magdalena, los únicos dos personajes entre los que se desarrolla una relación amorosa en el texto, pueden ser conectados al catolicismo: Rey puede ser visto aquí como un representante de Jesús, el "Rey de los judíos". Magdalena tiene nombre que la discípula de Jesús y también trabaja como prostituta. Una y otra vez aparecen referencias bíblicas en el texto que apoyan esta suposición. La representación de los contenidos religiosos en el texto se puede describir en general como blasfemo. Esta estrategia coincide con la tesis de Karl Rosenkranz, que dice que la blasfemia provoca un sentimiento de repugnancia al lado del lector.

El retratado cambio del sistema capitalista al mercado negro y la corrupción, que fue causada principalmente por las reformas de mercado del gobierno, conduce la población cubana inevitablemente al crimen. Aquí se puede ver un subtexto político: Buford reconoce el

contenido de las historias del “dirty realism” como "quietly political (...) but considered from an arm's length". Depende de los lectores reconocer tales mensajes e interpretarlos en consecuencia.

A través de la "movilidad" que se caracteriza dentro de los límites impuestos socialmente en forma de actividades ilegales, *El Rey de La Habana*, como otros textos de "realismo sucio", reproduce el espíritu de la época con sus sutilezas morales. La renuncia de la población cubana es así visible y está en oposición al sacrificio propagado de Ernesto Guevara del "hombre nuevo".

Conclusio

El "realismo sucio" puede ser, como se afirmó en el curso de este trabajo, considerado como un sinónimo de la corriente literaria del "minimalismo". Esta conclusión se debe principalmente a las superposiciones formales que se hacen evidentes en el análisis de los textos atribuidos a los dos géneros literarios. Destacan aquí el lenguaje gráfico, la restricción a los detalles superficiales, así como el estilo oral caracterizado por el estilo de escritura. Estos textos se caracterizan principalmente por el "no dicho": Solo por omisiones, se logra una representación inquietante de la sociedad tratada y, al mismo tiempo, se logra un efecto de recepción realista. El nivel político también juega un papel importante en este contexto. En el nivel de contenido, la condición de marginalidad de los personajes es un motivo importante en los textos de "realismo sucio". Esto ocurre independientemente de su respectiva procedencia regional: Los protagonistas son siempre individuos que son marginados de manera económica o moral. En consecuencia, los personajes se excluyen del resto de la sociedad y su existencia subsiste en la clandestinidad.

El texto de Pedro Juan Gutiérrez *El Rey de La Habana* se mueve definitivamente en la tradición narrativa de "minimalismo" o "realismo sucio", porque incorpora muchas características de naturaleza formal y de contenido. En el nivel formal se debe destacar la situación narrativa personal. Además, el lenguaje de la jerga cubana juega un papel importante en el texto de Gutiérrez: Sirve para asignar los personajes a una clase social particular. Además, los vulgarismos utilizados contribuyen a la estética especial de la novela. En el nivel de contenido, además de la tradición narrativa de la "novela picaresca", se pueden ver varias superposiciones con las diferentes excrecencias del "realismo sucio" de Estados Unidos y España, definidas por Robert Rebein y Cintia Santana. Se trata de temas como la prostitución, la violencia y el uso de drogas, que determinan la vida cotidiana de los

protagonistas. Aunque la situación de la vida de los protagonistas difiere de la definición original del término de "dirty realism" de Bill Buford, en una inspección más detallada, sin embargo, el contenido se superpone. Así, la "opresión a través del consumo", el crimen y el nivel político juegan un papel importante en el curso de la acción de *El Rey de La Habana*. Gutiérrez combina hábilmente estos motivos con las condiciones sociales y las particularidades culturales de Cuba: En este sentido, se puede hablar de un "travelling concept" estilístico, que a través de Pedro Juan Gutiérrez experimenta una contextualización con el "período especial en tiempos de paz" cubano.

La sociedad y la cultura cubana están representadas en el texto sobre la base de los marginados, que sondean las "restricciones" dentro de las normas sociales, en el sentido de la "poética cultural" de Stephen Greenblatt. La estrategia de retratar a los marginados con el motivo de mostrar las características de toda una sociedad es una de las características más importantes relacionadas con el contenido de todos los textos del "realismo sucio".

La característica exclusiva de la novela de Gutiérrez en comparación con otros textos del "realismo sucio" se puede destacar la oposición entre el sistema socialista cubano, mediante el cual se organizó la sociedad hasta el comienzo del período especial, y el desarrollo de una forma económica peculiar de mercado capitalista caracterizada por la corrupción. Junto con la llegada del turismo de masas por los visitantes occidentales a la isla caribeña, hay una creciente insatisfacción dentro del cuerpo popular con el status quo, que no se limita al grupo marginal de prostitutas, personas sin hogar o drogadictos, sino que se extiende por todos los ámbitos de la sociedad.

Gutiérrez tematiza repetidamente este ambiente social en el argumento del texto. Esto permite una comparación con el concepto sociológico del "marginal man", un individuo que experimenta una pérdida de identidad a través del advenimiento de una nueva cultura. El "marginal man" también se encuentra dentro de la sociedad cubana en el texto: Se puede observar diferentes estrategias de los protagonistas para hacer frente a los tiempos de crisis: una parte reacciona con resignación y cae cada vez más en un estado de letargo, mientras que la otra parte intenta adaptarse a las circunstancias y trata de acercarse a ese nuevo orden social para recuperar una nueva autoimagen.

En el curso de este trabajo, se ha observado que Gutiérrez utiliza algunas características estilísticas adicionales en su versión de "realismo sucio", que se destacan de los textos norteamericanos o españoles, dando énfasis adicional a la designación de esa tendencia literaria. Estos incluyen, entre otras cosas, la representación material de la suciedad en espacios públicos y privados, así como en los cuerpos de varios protagonistas. La

representación de la ciudad de La Habana como el hábitat sucio y de sus habitantes igualmente sucios parece incluir la tesis de Mary Douglas del efecto simbólico de la suciedad como un signo de un orden social perdido, como una alegoría de las condiciones sociales en La Habana en los años noventa. Además, lo sucio en forma de excreciones físicas, según Karl Rosenkranz, representa una estrategia para provocar un efecto repulsivo por parte de los lectores con el fin de lograr un efecto de recepción realista.

Sin embargo, lo sucio no solo se manifiesta en el texto en su forma real, sino que también se muestra mediante el tratamiento interpersonal de los protagonistas. Además, lo sucio se incorpora en forma de actos moralmente reprensibles en el texto. Aunque estas tendencias también se pueden encontrar en los textos del "realismo sucio" norteamericano y español, en el texto de Gutiérrez se expresan de una manera más insistente, que se manifiesta principalmente en los retratos de la fuerza bruta, la perversión sexual y la blasfemia. La estética del repugnante, obsceno, diabólico, basada principalmente en el retrato deshumanizante de los personajes dentro del texto, refleja el sentimiento de la sociedad cubana entera.