



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO EN LA “PENTAGONÍA” DE REINALDO ARENAS

AGOSTO 2020

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA
PRESENTA

LIC. MARÍA FERNANDA CAMELA FLORES

DIRECTORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

ASESORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

Índice

Introducción	3
1. El espacio	10
1.1 Consideraciones sociales	10
1. 1. 1 El lugar en el espacio social	13
1.2 Consideraciones literarias	21
1.2.1 Enfoques teóricos y críticos	21
2. Propuesta metodológica para el análisis del espacio en la “Pentagonía” de Reinaldo Arenas	27
2.1 La voz del narrador básico	29
2.2 La representación textual del espacio	33
2.3 El lugar en la representación textual del espacio	35
2.4 La significación del espacio y los lugares	36
3. Aplicación de la propuesta	39
3.1 La voz del narrador básico en la “Pentagonía”	39
3.1.1 Consideraciones generales sobre la voz en la “Pentagonía”	47
3.2 La construcción del espacio en la “Pentagonía”	50
3.2.1 Consideraciones generales sobre el espacio en la “Pentagonía”	55
3.3 Los lugares en la “Pentagonía”	57
3.3.1 Lugares cerrados	58
3.3.1.1 La casa: el infierno	58
3.3.2 Lugares abiertos	66
3.3.2.1 El monte y la libertad	66
3.3.2.2 El pozo: el lugar del desdoblamiento	69
3.3.2.3 El mar como principio y fin	72
3.3.2.4 La isla: el encierro	74
3.3.2.1 Las poblaciones de la carencia	75
3.3.2.1.1 La Habana: el lugar bélico	76

3.3.2.1.2 Perronales y Holguín: las poblaciones de la carencia	78
3.3.3 Consideraciones generales sobre los lugares en la “Pentagonía”	83
Conclusiones	87
Bibliografía	92

Introducción

Durante treinta años el gobierno de Fidel Castro honró la memoria de los escritores revolucionarios que a partir de 1960 aumentaron la producción novelística en la isla trabajando con base en el realismo socialista. Los adeptos al régimen escribieron la historia de la literatura cubana subordinándola a doctrinas políticas, por lo cual, el discurso alterno de autores disidentes fue condenado al ostracismo y al olvido impulsados por la creación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) liderada por el poeta Nicolás Guillén, miembro del partido comunista. Durante junio de ese mismo año, Castro reiteró la libertad del artista, siempre y cuando éste se adaptara a las regulaciones revolucionarias declarando:

[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. ¿Quiere decir que vayamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. [...] Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. [...] Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. (20-21)

Las únicas novelas difundidas por el gobierno castrista durante este periodo fueron *El sol a plomo* de Humberto Arenal, *La novena estación* de José Becerra Ortega, *Bertillón 166* de José Soler Puig y *Mañana es 26* de Hilda Perera; todas narran la caída del régimen de Fulgencio Batista. En esa época las dificultades se acrecentaron para los intelectuales puesto que en 1971, mientras se organizaba el Primer Congreso de Educación y Cultura, Seguridad del Estado el poeta Heberto Padilla fue arrestado. El caso evidenció la censura y represión que se vivía en la isla ya que, luego de treinta días en prisión, Padilla realizó una declaración pública, desdeñando su trabajo literario y acusando a sus amigos más cercanos por su conducta “anti-revolucionaria”. A la par, co-

menzó el parametraje, conocida exclusión de homosexuales en las artes. Por lo anterior, escritores y dramaturgos recibían telegramas en los que se prescindía de sus servicios por no reunir los parámetros políticos y morales para desempeñar el cargo que ocupaban, dejándolos a merced de los empleos ofrecidos en campos de trabajo forzado de la Unidad Militar de Ayuda a la Producción (UMAP).

No obstante, las voces que buscaron ser silenciadas encontraron su medio de expresión en un ambiente azotado por el miedo y la opresión. Al respecto, críticos y teóricos como Rafael Rojas estiman que junto con Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, simpatizantes del régimen castrista, disidentes como José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas lograron que la literatura de su país alcanzara una misteriosa y fugaz plenitud. La visualización de subalternos cuyas voces marginadas estructuran un discurso propio desde la opresión, estimulan la creación de un contracanon de la literatura cubana que va más allá de las formas de exclusión.

La visión alterna de un canon cubano cuyo centro es José Martí, contempla no sólo las visiones autorizadas por una comunidad de críticos en círculos académicos específicos, sino que estudia expresiones como las de Reinaldo Arenas que han sido descritas como “reclamos de un territorio de libertad para el deseo, la imaginación y el placer” (Rojas 10). Asimismo, el relato de la nación que concibe Arenas “no intenta deconstruir los elementos de la nacionalidad” (10) sino configurar un espacio autónomo para la literatura. Respecto al escritor, de quien se retoma su obra para ser estudiada en el presente análisis, Emir Rodríguez considera que se trata de una de las únicas voces dentro y fuera de Cuba que se han atrevido a cuestionar los fundamentos de la

realidad política y de la realidad ficcional. Por esa doble hazaña, sus novelas se inscriben en la mejor línea narrativa latinoamericana de su época.

El trabajo de Reinaldo Arenas fue el reflejo de su perspectiva respecto a la situación social y política cubana en los años 60. Su obra consiguió difundirse más allá de las fronteras ideológicas y terrenales de la isla atendiendo a la promesa de trascendencia y la esperanza de que su obra fuera leída mundialmente. En los últimos años, teóricos como María Teresa Miaja de la Peña y Francisco Soto se han dado a la tarea de analizarla. Además, se ha buscado recuperar su herencia literaria mediante la reedición de sus novelas entre las que se incluye un compilado de cinco que aquí se estudian, las cuales agrupó el mismo autor y de las que determinó: “Siento una desolación sin término, una pena inalcanzable por todo ese mal y hasta una furiosa ternura ante mi pasado y mi presente. Esa desolación y ese amor de alguna forma me han conminado a escribir esta “Pentagonía” que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país.” (44). La llamada “Pentagonía” se compone de los títulos: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El asalto* y *El color del verano*, según su orden de publicación.

Respecto al compilado se sabe que en 1963 el autor recibió la primera mención del premio “Cirilo Villaverde” organizado por la UNEAC, por su novela *Cantando en el pozo* titulada *Celestino antes del alba* tiempo después para su publicación, *El palacio de las blanquísimas mofetas* es publicada hasta 1975, luego de que sus amigos Margarita y Jorge Camacho, extrajeran el manuscrito disfrazado como un resumen científico de la flora cubana y lo llevaran a Francia donde se distribuyó. Sobre *Otra vez el mar*, aunque el escritor terminó la primera versión de su

obra en 1969, la persecución por parte de Seguridad del Estado se agudizó y su manuscrito fue destruido. En ese mismo año la UNEAC envió a sus escritores a los centrales azucareros a cortar caña para cumplir con la producción de 10 millones de toneladas de azúcar, una de las estrategias económicas de Fidel Castro mejor conocida como “La Zafra de los Diez Millones”¹, por lo cual el cubano interrumpió la reescritura de la tercera novela de la “Pentagonía”.

La persecución se mantuvo hasta que en el verano de ese año fue arrestado y acusado por los cargos de “extravagante, inmoral, contrarrevolucionario, diversionista ideológico [y] corruptor de menores” (Arenas 38). Fue conducido a la cárcel de Guanabacoa y puesto en libertad bajo fianza. A la espera de su juicio fue inculcado por dos novelas publicadas en el extranjero y calumniado por sus compañeros de la UNEAC. Arenas redactó un comunicado dirigido a la Cruz Roja Internacional, a la ONU y a la UNESCO para exponer su caso, que ya era conocido a nivel internacional. Luego de cinco meses de tortura Arenas firmó una confesión en la cual renunciaba a su condición de homosexual, contrarrevolucionario y a sus ideologías, bajo la promesa de producir únicamente obras “optimistas” (Olivares 22). Fue enviado a la prisión del Castillo del Morro donde su fama de agente de la CIA le permitió sobrevivir durante un año como recluso y en 1976 lo sentenciaron a laborar en un campo de trabajo forzado para “rehabilitarse” (Arenas 40) construyendo casas para los técnicos soviéticos que habitaban la isla. No obstante, durante ese periodo su obra ya había sido traducida a más de diez idiomas. Tres años después salió en liber-

¹ Con el objetivo de ampliar la capacidad de la industria azucarera, el gobierno cubano proyectó el 26 de julio de 1969, la producción de 10 millones de toneladas de azúcar. Este acontecimiento fue descrito por Fidel Castro como “la agonía del país” puesto que durante ese periodo sólo se recogieron “4 millones y medio de toneladas” (Hugh 1833).

tad y reescribió su novela *Otra vez el mar* que fue sustraída de la isla por amigos franceses de Margarita y Jorge Camacho.

En abril de 1980 un chófer estrelló su unidad contra las puertas de la embajada de Perú para exigir asilo político, lo que motivó a 10,800 ciudadanos a realizar la misma solicitud. La confusión provocada por dicho acontecimiento incita a Fidel Castro a abrir las puertas y permitir que los detractores régimen salieran del país, por lo cual, el escritor fue condenado al exilio. Residió en Nueva York y obtuvo las becas Guggenheim y Cintas, sin embargo, de acuerdo con su agente, Thomas Colchie, en países de Europa y América Latina se había decidido no publicar sus obras por considerar inaceptable su salida de Cuba. Durante este periodo Arenas culminó la reescritura definitiva de *Otra vez el mar* y finalizó su “Pentagonía” con las novelas *El asalto* y *El color del verano*. Luego de terminar las cinco novelas se suicidó el 7 de diciembre de 1990. En una carta póstuma culpó directamente a Fidel Castro y sentenció: “Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer [...] seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país”. (343).

De acuerdo con el mismo autor, la conexión entre su compilado es un narrador que protagoniza cada obra y que parece para renacer en la siguiente con un nombre distinto pero con un mismo objetivo: hablar del horror y la miseria que, al igual que él, viven los personajes en cada novela. Además, por su cercanía con los eventos que marcaron la vida del autor, la “Pentagonía” ha sido estudiada en su conjunto tomando en cuenta su carácter autobiográfico y testimonial y, en el caso de cada libro, considerando aspectos de la voz narrativa que la particularizan como una transgresora y rebelde. Las cinco novelas son entonces el testimonio de la lucha intelectual del

autor, no obstante, ante las realidades múltiples e infinitas planteadas en su obra, que van variando de acuerdo a la interpretación brindada, se considera pertinente encontrar un nuevo hilo conductor entre éstas. Asimismo, se parte, aquí de la importancia de perseguir las descripciones que nacen del narrador mismo y que se encuentran cargadas de una materia inagotable de significación.

Puede determinarse que en la "Pentagonía", Reinaldo Arenas va hacia la memoria y trae al presente los abusos de la época en un acto de rebeldía ante la denominada por Rafael Rojas como "una política cubana del olvido", en la cual, hay una ausencia de testimonios. El autor rompe el silencio impuesto por el régimen y ofrece su perspectiva ante los eventos vividos como un posible escape mediante una voz narrativa crítica, anticomunista y disidente. Su testimonio queda reflejado también en el espacio en el cual se desenvuelven las acciones de su obra literaria y desde el cual se denuncian las injusticias que experimenta. La percepción del espacio junto con la carga ideológica involucrada en el proceso de descripción, servirá para definir las características que la singularizan y permiten hablar del legado de un narrador que parece triunfar ante la represión al establecer una factible poética del espacio determinada por una carga ideológica contrarrevolucionaria.

En el primer capítulo se ofrece un repaso teórico respecto al concepto de espacio en la literatura, primero en su conexión con aspectos sociales y en segunda instancia desde la crítica y la teoría con la finalidad de delimitar las apreciaciones a considerar para este estudio. La selección de algunos preceptos sobre otros responde al interés de entender al espacio en relación con la visión del individuo, en este caso el narrador, por lo cual, el apartado se sostiene en la geogra-

fía humana que busca explicar su comportamiento, sentimientos e ideas en relación con el mismo. Además, el espacio aunado a la carga significativa que se le otorga a partir de la consideración de sus sensaciones, percepciones, concepciones, emociones y pensamientos se concibió como “lugar”, basados en la presunción de un hilo conductor entre las novelas al encontrar una reiteración de los mismos con igual carga ideológica en la “Pentagonía”.

Con el propósito de aproximar una posible significación, el segundo capítulo consiste en detallar y justificar la propuesta de análisis que sienta sus bases en la consideración de tres aspectos que se encuentran primordiales para este acercamiento. Para obedecer a una coherencia respecto a las conjeturas planteadas, se parte de la particularización de la voz narrativa puesto que, en primer lugar, se considera viable rectificar la presencia de un sólo narrador mediante las estrategias discursivas planteadas. Por otro lado, basados en la suposición del espacio y lugares mediados por aquel que percibe, se plantea la narración de un sujeto que posibilita el establecimiento de configuraciones descriptivas dotadas de significado a partir de los valores ideológicos del relato evaluando los patrones repetitivos y por tanto, reconocibles.

En último término se evaluarán tanto el espacio como los lugares dotados de atributos para determinar de qué manera se particularizan teniendo en cuenta cómo se experimentan y se viven. Lo anterior servirá como un nuevo hilo conductor de las cinco novelas. Finalmente, en el tercer capítulo se aplica la propuesta planteada, en donde se estudian las novelas en su conjunto intentando demostrar la relación entre las mismas basados en los rasgos espaciales seleccionados y detallados en los apartados precedentes. Cabe destacar que, con la finalidad de facilitar la ar-

gumentación, se añaden las citas consideradas como las más representativas de cada observación planteada respecto al espacio en la “Pentagonía”.

1. El espacio

1.1 Consideraciones sociales

El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) – producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) – creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado).

Henri Lefebvre

¿Qué es el espacio? La búsqueda por su delimitación involucra aquí límites y fronteras fijadas en todos los casos por el ser humano. Tomando en cuenta su evidente carácter social, descubrirlo conllevaría primeramente entender su relación con las ciencias humanas y su sometimiento a procesos de historización, que de acuerdo con Jean-Claude Roux, quedaron establecidos por múltiples civilizaciones, como por ejemplo, la de China que lo produjo planificando el rol de una red hidráulica y se aseguró de la protección de sus fronteras con la construcción de su famosa muralla. Sólo por mencionar otra de las tantas determinaciones de espacio en relación con lo social, éste podría equivaler a la *Ecumene* que de acuerdo con Roux “comprende la vida y la actividad humana: campos, bosques, red fluvial, aguas marinas etc.” (5). La apreciación anterior corresponde con la perspectiva geográfica, que define la creación del espacio como un sistema que sobre el globo terráqueo relaciona dos elementos: los del medio físico y los del medio humano.

Por su parte, Ratzel utiliza un nuevo término para dar a conocer su perspectiva y explica: “dentro del marco del Estado y de su imperialismo natural, el espacio es el instrumento privilegiado; la nueva visión del espacio, contrariamente, destaca un nuevo concepto: el del territorio,

es decir, una parte del espacio que sintetiza una suma de efectos proviniendo de la actividad humana, que son los actores de la producción en el espacio, en todos sus sentidos.” (6). El territorio será entendido entonces como un espacio físico modificado por una “superficie, líneas y puntos”² (Roux 7). Lo que Roux denomina como “territorialidad” será una herencia de los naturalistas cuya importancia radicarán en su percepción a partir de las relaciones de producción, intercambio y consumo establecidas por el hombre. Es así que, por ejemplo, “la territorialidad de un siciliano tiene dos aspectos: la influencia que recibe de la Italia del norte y aquél ofrecido desde adentro de una manera endógena” (8).

A propósito de la perspectiva anterior, podemos referir aquí a Henri Lefebvre, quien determina la producción del espacio no sólo como un producto sino como aquel que “contiene objetos muy diversos, tanto naturales como sociales, incluyendo redes y ramificaciones que facilitan el intercambio de artículos e informaciones.” (134). Es conveniente aclarar que para él no se trata de un solo espacio social, sino de una multiplicidad ilimitada de los mismos. Respecto a lo anterior, el autor determina que “si es cierto que la *producción del espacio*³ se corresponde con un progreso de las fuerzas productivas [...] si por consiguiente esta tendencia [...] da lugar eventualmente a un nuevo modo de producción – que ya no sería el capitalismo de Estado, ni socialismo de la naturaleza [...] es obvio que ya no será posible hacer uso únicamente de las categorías clásicas del pensamiento marxista.” (158). Lefebvre prefiere explicarse desde una racionalidad en la que el espacio podrá observarse a través de la organización armónica de “planos, for-

² De acuerdo con el autor, la superficie corresponderá a diferentes aspectos de la sociedad que pueden ser políticos, religiosos o administrativos; las líneas serán redes que “van de un punto a otro” (8) como las ferroviarias o áreas y en los puntos se localizarán actividades sociales específicas que podrán ir cambiando.

³ Las cursivas son de Lefebvre.

mas y composiciones” (17). Siguiendo las normas de lo antecedente, el resultado será una representación del mismo “pura, original, natural [y] punto cero de la realidad humana [como] una parcela, fachada, imagen concebida y construida para ser vista, para mostrarse seductora, fascinante.” (17).

Se entiende que la percepción del teórico respecto al espacio es fundamentalmente visual, sin embargo, no se especifica el papel del individuo en relación con el espacio, por lo cual, considero necesario hacer referencia a ciertos aspectos de la geografía humana que tratarán de responder a los cuestionamientos derivados de la lectura del compilado que aquí se analiza, por ejemplo ¿Cómo perciben y estructuran el espacio los seres humanos? y ¿cuál es su actitud respecto a éste en relación con su contexto? Desde el humanismo entendido como una visión amplia de lo que un individuo es y puede hacer, la geografía humana explica su comportamiento, sentimientos e ideas en relación con el espacio. A partir de su consideración no como un concepto aislado sino atendiendo a los intereses y experiencias desde las cuales el ser humano genera una conexión, se permitirá entenderlo en relación tanto con los procesos emocionales como con el contexto político y social involucrados en la perspectiva del mismo. El espacio aunado a la carga significativa que se le otorga a partir de la particularización, se concebirá de aquí en adelante como “lugar”. Interesará entonces entender y explicar dicha concepción desde la perspectiva de los geógrafos humanos con la finalidad de acercar los descubrimientos en torno a la “Pentagonía” y su posible interpretación respecto a la forma en la cual los distintos lugares en los que las acciones se desarrollan son concebidos.

1. 1.1 El lugar en el espacio social

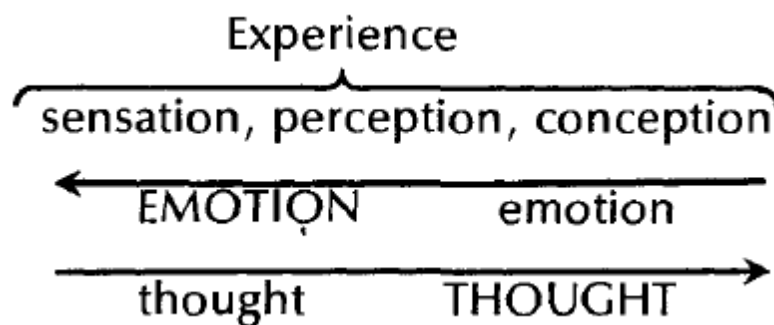
De acuerdo con Tim Cresswell los lugares son un objeto de estudio que no forma parte de una terminología concretamente definida pero que se separa de las concepciones de territorio o paisaje. El teórico ejemplifica haciendo uso de la descripción de una habitación que forma parte del dormitorio de una universidad. Para él, de entrada se observarán los objetos cuyo uso es meramente utilitario como la cama o el escritorio, sin embargo, en las paredes se podrá notar que la pintura está gastada o se encontrarán rastros de manchas de café por el suelo. Lo anterior nos hablará de que ese espacio fue habitado, no obstante, es posible hacer que éste diga algo más añadiendo posesiones, reacomodando los muebles, colocando pósters en la pared o libros sobre el escritorio. De este modo al espacio se añadirá una carga particularizante y significativa, por tanto, será concebido como un lugar individualizado.

Por su parte, Cresswell concibe al lugar como una locación significativa que posee tres aspectos fundamentales: localización relacionada con la ubicación geográfica, locación desde la perspectiva de la vida de los individuos que lo habitan y sentido de lugar o de pertenencia. Lo anterior podría equipararse en narrativa con lo que se considerará más adelante, de acuerdo con la terminología de Lefebvre como lugar “percibido, concebido y vivido” (40). Puede observarse que una vez estudiadas las concepciones planteadas, nos acercamos a una nueva problemática que es la aplicación de las mismas desde una perspectiva literaria. Para resolver esta problemática, se parte de las ideas planteadas por Yi-Fu Tuan en *Topophilia* donde se comienza con la premisa de que tanto las personas como los grupos sociales entienden realidades que difieren a

pesar de compartir múltiples similitudes físicas. Para el teórico, el individuo responde al mundo de diversas formas en las que involucra los cinco sentidos: vista, oído, olfato, gusto y tacto⁴.

El sentido de la vista predomina puesto que los seres humanos poseemos mayor consciencia del mismo disminuyendo importancia al resto en la percepción de lo que nos rodea. Sin embargo, para él, el tacto brinda “una amplia cantidad de información sobre el mundo... es la experiencia directa... que nos convence de la existencia de una realidad independiente de nuestra imaginación” (8); el oído ofrece “una experiencia emocional” (8) a partir de ciertos sonidos asociados a determinadas situaciones o la música; el olfato posibilita clasificar al mundo “en diversas categorías como aliáceo,... aromático, etéreo, fétido, intenso, nauseabundo” (9) y permite evocar nostálgicas memorias de eventos pasados, como considero sucede también con el sentido del gusto. Involucrar los sentidos en la percepción del lugar posibilitará el desarrollo de una experiencia más íntima de la cual se está consciente pero que en ocasiones es “difícil” (Tuan 137) expresar con palabras.

Tuan esquematiza el proceso referido en el párrafo anterior de la siguiente manera:



⁴ Las traducciones de Tuan en adelante serán nuestras.

Fig. 1 Perspectiva de la experiencia

Para el geógrafo los pensamientos son el punto de partida para la experiencia humana ya que dan lugar a la noción de sensaciones y emociones que de éstas emanen. Tuan cita a Paul Ricoeur para explicar este fenómeno: “Sentir es [...] sin duda intencional: es el sentimiento sobre algo — lo amado, lo odiado [por ejemplo]. Pero es una muy rara intencionalidad que por un lado designa cualidades que se sienten respecto a las cosas, personas, el mundo y por el otro manifiesta y revela la manera en la que el ser es afectado internamente. En el sentir la intención y la emoción coinciden en la misma experiencia.” (9)⁵.

Por lo planteado hasta el momento se puede determinar que mientras que el principal objetivo de los geógrafos es entender el espacio en correspondencia con las características de localidades, regiones y paisajes sobre la superficie de la tierra, la geografía humana se ocupará además de la apropiación individual del mismo entendido entonces como lugar, explicando el uso de diversos enfoques tanto lingüísticos con “la forma en que las palabras y enunciados [...] transmiten emociones y personalidad [...] a objetos y lugares” (685) como sociolingüísticos partiendo del “uso del discurso en contextos sociales particulares” (685). Pero interesa retomar el planteamiento “narrativo-descriptivo” (Tuan 686) puesto que el teórico establece: “Toda la narrativa y descripciones poseen estrategias interpretativas y explicativas construidas por el lenguaje mismo.” (686). Siguiendo en esta reflexión el esquema citado anteriormente quedaría completo si agregaremos el lenguaje, ya sea oral o escrito, para la representación de la experiencia en el lugar. De esta forma queda resuelta la conexión buscada entre las concepciones que se plantearon

⁵ La traducción es nuestra.

con anterioridad desde una perspectiva literaria. A modo de ejemplo respecto a la proyección de la mirada que individualiza los espacios dándoles el estatuto de lugares, se retoman dos reflexiones publicadas por escritores cubanos quienes al igual que Reinaldo Arenas fueron exiliados del régimen castrista, refieren al mar desde distintas perspectivas. Por un lado el poeta Gastón Baquero en el prólogo a *Las catedrales del agua* de Edith Llerena refiere:

Los hijos de las islas tardamos mucho tiempo en descubrir el mar. Primero soñamos con la nieve, con el lomo plateado del tigre, con la gracia del unicornio; y recorreremos imaginativamente las llanuras de Gengis Khan y los palacios de Samarkanda, antes de descubrir el mar de todos los días de nuestra infancia. Sólo cuando perdemos la espuma, y el morado ventalle de la ridifigorgia, y la música perlada del gran caracol que derrama pegado al oído las melodías que luego copia el jilguero, comenzamos a sentir el dolor de la mar lejana. Es el manco quien sabe lo que vale un brazo; es el ciego quien conoce el tesoro de la contemplación ociosa de las nubes [...] El mar se levanta ante los ojos del ausente para servirle de espejo sin fondo, de trasluz, de cristal detrás del cual vemos viva la isla. En la ciudad aquella, tras el velo húmedo del mar, relumbran las calles, los edificios, los cielos, y todo fulge cristalizado, como esos paisajes de Noruega en invierno, encerrados dentro de una bola de espeso cristal, donde la nieve salta, y el abedul se levanta, salvador de su verde. (9)

Mirando la isla a la distancia el escritor refiere:

El alejado hijo de las islas ve a éstas, desde su remoto mirador lanzado hacia el otro lado del mar, como el submarinista ve detrás de su escafandra la vida coralina, los palacios de

nácar y madreporas, las arpas de los húmedos musgos, el vaivén de los vivaces hipocampos, ¡caballitos de mar!, ¡corceles de la espuma!, y obligado a contemplar únicamente, a no alargar la mano, a mirar a su isla propia con la casta lejanía que contempla la isla que es cada estrella en el jardín intocable del cielo. ¿Y no será mejor así, no será el destino mejor mirar a lo lejos, salvar en el recuerdo, librar de la pesadumbre del tiempo y de la muerte las ciudades amadas, las islas preferidas? ¡Cima ilesa de la isla intacta, cantaba, desde lejos, Mariano Brull. Intacta isla, e intacto el mar, el cristal ofrecido a nuestros ojos para vencer la distancia y el tiempo, para que no nos falte ni un instante la presencia real e inmutable de las islas. (10-11)

Del otro lado se encuentra el autor de la “Pentagonía” quien en 1980 escribe un texto titulado “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza” donde se lee:

Si de alguna teluricidad podemos hablar es de una teluricidad marina y área. Nuestra selva es el mar. Tan es así que, en los últimos años, a centenares y centenares de cubanos, en perenne éxodo, el mar se los ha tragado, como la selva sudamericana se tragó a los personajes de José Eustasio Rivera en *La vorágine*. El mar es nuestra selva y nuestra esperanza. El mar es lo que nos hechiza, exalta y conmina. Para nosotros, su rumor es el canto de la oropéndola en el bosque de Adreievsky. La selva, como el mar, es la multiplicidad de posibilidades, el misterio, el reto. El temor a perdernos y la esperanza de llegar. La selva es la frontera que hay que atravesar para llegar a la otra claridad. En una isla, donde no hay selva, la selva es el mar. (32)

Las variaciones presentadas entre una percepción y otra podrán obedecer tanto a ciertas intenciones del discurso como al posible significado que cada autor le otorga individualmente a aquello que observa. Al respecto, Meinig realizó un ejercicio en *The beholding eye* con escenas de la vida cotidiana pero que bien podría ser aplicado al campo literario si consideramos que desde su estudio éstas pueden ser descritas en distintas versiones. Siguiendo la premisa anterior, es posible categorizar dichos escenarios como naturaleza, hábitat, artefacto, sistema, problema, riqueza, ideología o historia con la finalidad de “darle sentido a lo que miramos.” (34)⁶. Con el objetivo de ejemplificar estas consideraciones se retoma aquí una imagen de El Puerto del Mariel en Cuba, por tratarse del lugar que significó la liberación de Reinaldo Arenas puesto que es de ahí de donde parte al exilio luego de ser perseguido por las autoridades de su país durante años. El Puerto podrá ser descrito tomando en cuenta los aspectos naturales al mencionar que está cobijado por las aguas del Golfo de México y el río Mariel, cuyos azules contrastan llegando a las costas de las provincias de Caimito, Guanajay, Bahía Honda y Artemisa.



⁶ La traducción es nuestra.

Fig. 2 El puerto de El Mariel

A sus costados, la poca vegetación envuelve las habitaciones y centros religiosos de los que ahí laboran día con día. Los empleados se mueven entre el terreno llano que sirve para cargar y desembarcar productos pero siempre con vista a la inmensidad del mar. Los valles que sirven como una protección natural se imponen a las plataformas sobre las olas, lo que transforma un sitio meramente comercial en un cuadro digno de ser observado con detenimiento. Considerándolo como riqueza se puede decir que se encuentra ubicado en la provincia de Artemisa en Cuba. Fue construido originalmente con la finalidad de exportar e importar bienes y productos. Actualmente es considerado por el gobierno de la isla como una Zona Especial de Desarrollo de energía renovable y biotecnología, además de apoyar a la industria farmacéutica y la agroalimentaria. Su proyecto de remodelación comenzó en 2011 y estaba encaminado a darle capacidad para recibir tres millones de contenedores al año sobre una base de 55 hectáreas. Sus accesos por tierra van desde la carretera Panamericana hasta la Autopista Nacional y su ruta marítima lo conecta con países de Europa, América y el Caribe.⁷

Y finalmente como historia puede relatarse que al poseer una bahía que permitía la entrada de grandes buques, en 1820 se habilitó con una aduana que comenzó a funcionar hasta cuatro años después. Este establecimiento comercial generó alrededor de 500 empleos directos entre 1946 y 1957. Sin embargo, el evento que marcó un antes y un después en la concepción del embarcadero cubano fue el denominado Éxodo del Mariel. Se sabe que en abril de 1980 un chófer

⁷ Sin embargo, el plan de inversiones se encuentra detenido. Sólo diez empresas están operando, lo que generó \$1,191.4 millones de dólares de los \$12, 500 que se planificaron originalmente. Aunado a lo anterior, en cinco años sólo se han creado 4,888 empleos directos. Las autoridades encargadas del correcto desarrollo del proyecto en cuestión han adjudicado los pobres resultados a retrasos en términos burocráticos y en la toma de decisiones.

estrelló su ruta de transporte público con pasajeros a bordo contra la embajada de Perú solicitando asilo ante la complicada situación económica, social y política que enfrentaba la isla. Siguiendo su ejemplo, miles de ciudadanos intentaron entrar luego de que el embajador ofreció protección en lo que representaba territorio peruano. La embajada cerró sus puertas con 10,800 personas al interior.

Quince días después del suceso y ante el escándalo público que éste representaba, Fidel Castro abrió el puerto para que las personas que allí se encontraban salieran hacia Estados Unidos. El gobierno cubano incitó a su vez la salida de aquellos considerados como enemigos para el régimen, además de aprovechar la confusión para liberar por este medio criminales y enfermos mentales. Se calcula que durante el periodo comprendido de abril a octubre, más de 125, 000 mil ciudadanos salieron de Cuba, lo que representó una de las mayores crisis migratorias de la época.

Por otro lado, en una cronología realizada por el mismo autor para el paquete editorial de la primera edición que publicó Editorial Argos Vergara de Madrid de su novela *Otra vez el mar*, Reinaldo Arenas refiere al mismo acontecimiento narrando:

Cuando los 10, 800 cubanos, a riesgo de sus vidas, entraron en la Embajada del Perú en La Habana, Fidel Castro, a fin de demostrar que todos los que estaban en aquel recinto eran unos delincuentes, tuvo la “brillante”⁸ idea de deportar (con salvoconductos de asilado en dicha embajada) a numerosos expresidarios, supuestos delincuentes, anticastristas, “antisociales”, en fin, personas rebeldes, y hasta enfermos mentales y leprosos que

⁸ En el caso de esta cita en adelante todas las comillas serán de Arenas.

eran un estorbo para la dictadura. También, naturalmente, infiltró un gran número de asesinos profesionales (los peores delincuentes) que pueblan las filas de la policía secreta.

Entre esa ola humana e inhumana (unas 135 mil personas), me lancé yo apresuradamente al mar, desde el puerto del Mariel en un bote llamado “San Lázaro”, el 5 de mayo de 1980. Un mal tiempo hizo que la pequeña embarcación se rompiera en medio de la corriente del Golfo. Detectados a los tres días por un helicóptero norteamericano, fuimos rescatados por el guardacostas “Vigorous II”⁹. (42).

Una vez que se evidencia la importancia del lenguaje para dar cuenta del lugar adicionando las experiencias sensoriales y emocionales involucradas en el mismo, en el siguiente apartado podrá establecerse una conexión teórica con las representaciones escritas desde las consideraciones literarias donde la perspectiva del ser humano, en este caso específico como construcción subjetiva, es de igual importancia en el estudio social y en la narrativa.

1.2 Consideraciones literarias

1.2.1 Enfoques teóricos y críticos

Siguiendo un criterio cronológico respecto a las cuestiones teóricas sobre el espacio, a modo de parteaguas de lo que será estudiado en el análisis consecuente en conjunto con el lugar, encontramos en 1980 a Mitchell, W.J.T. y Ricardo Gullón quienes distinguen la existencia de formas espaciales literales y metafóricas que parten de una relación primordial con el tiempo resaltando la dependencia entre estos dos elementos. Para ambos teóricos no hay espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio. En el caso de la teoría presentada por Mitchell, las formas del espacio pueden

⁹ Las cursivas son de Arenas.

construirse a través de los sentidos y funcionarán como características esenciales para la interpretación y experiencia en la literatura. En su teoría se proponen a su vez cuatro niveles a considerar para un análisis espacial: el literal, el figurativo, las connotaciones y las interpretaciones del mismo.

En 1984, Gabriel Zoran reitera la inherente relación referida previamente distinguiendo dos niveles de manifestación del espacio: El primero denominado topológico o topográfico, que quedará expresado a través de la descripción mientras que el cronotópico se considerará a partir del tiempo en la trama. Más adelante, Janusz Slawinski establecerá una disposición del espacio desde distintas perspectivas. La primera a considerar parte de la morfología de la obra literaria que servirá como un principio de organización de la realidad presentada mediante métodos de descripción. Posteriormente se tomará en cuenta la interpretación del espacio en conjunto con la experiencia en el mismo. La interpretación podrá encaminarse desde la relación entre la significación del mundo ficcional y las conexiones semánticas establecidas. Para el autor, el espacio podrá considerarse desde distintas perspectivas como principio de organización, prolongación literaria del discurso mediante campos semánticos o como copia o transformación del espacio físico. Existen a su vez universos espaciales orientados en los cuales conviven tres planos para su constitución: la descripción tanto explícita como implícita en las acciones desarrolladas, el escenario dependiente del movimiento de los personajes y los sentidos añadidos que responderán a la pregunta ¿qué nos quiere decir el espacio?

Por su parte en 1990 Mieke Bal privilegia la percepción a través de los sentidos en *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. La vista, el oído y el tacto serán para él,

cuestiones que sobrepasarán el acto descriptivo ya que los valores positivos y negativos atribuidos en el texto dependerán de la percepción de los sentidos en las acciones llevadas a cabo en la narración. Para Bal el espacio en la literatura dependerá de los elementos presentados en el siguiente esquema:

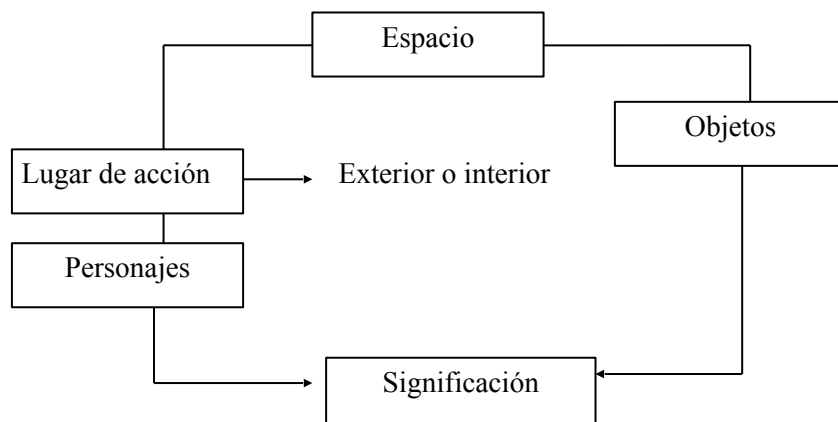


Fig.3 El espacio en *Teoría de la narrativa* de Mieke Bal

Dicha representación nos remite al pensamiento de José Antonio Alonso Lera que en 2006 determinó la importancia de superar el carácter descriptivo para pasar a la interpretación proponiendo potenciar, ampliar y multiplicar el espacio en el lenguaje literario. Respecto a la significación resultante del estudio del espacio, en el mismo año Fernando Aínsa parte de la idea de campos semánticos que permiten la reconstrucción de los espacios en la proyección simbólica desde una determinada perspectiva. Aunado a lo anterior, distingue lo que denomina espacio mental, en el cual, se observa una relación con la cuestión afectiva.

Por su parte, en 2012 Luz Aurora Pimentel conjunta los mecanismos de descripción con valores temáticos y simbólicos de textos narrativo que lo particularizan mediante estrategias que van más allá de un enlistado de propiedades, atributos o detalles utilizando otras formas de orga-

nización que dependerán del punto focal desde el cual se narra. Lo anterior servirá para individualizar al objeto descrito y de esta forma intensificar el “efecto visual” (Pimentel 90). Asimismo, de acuerdo con Pimentel el efecto de sentido que se produce al proyectar y significar el espacio puede analizarse mediante los sistemas descriptivos para dar cuenta de un modelo específico como el “principio organizador del discurso descriptivo” (Pimentel 34). Otra forma de representar el espacio será partiendo de los “modelos de organización suplementarios” (Pimentel 105) enfocados en coordinar la descripción como un todo ordenado de acuerdo con esquemas de tipo: dimensional, mediante oposiciones binarias (arriba-abajo; adentro-afuera), taxonómico (las partes por el todo), temporal¹⁰ (horas del día, estaciones del año) o cultural (modelos arquitectónicos, musicales, etc.). La fuerza del sentido articulada desde la semántica reside en las configuraciones descriptivas, “que articulan la realidad ficcional, como universo de referencia en el que inscribe el objeto descrito, y las significaciones del orden de lo ideológico y simbólico que ese mismo objeto descrito adquiere, gracias a la recurrencia de ese patrón semántico que la lectura ha construido.” (Pimentel 78).

La información narrativa proporcionada incluye además lexemas y adjetivos de forma, tamaño, textura, cantidad y cualquiera que ayude a la visualización y particularización de lo descrito. Asimismo, para la autora la significación del espacio en una narración dependerá de la descripción¹¹ detallada que estructura el narrador como enunciador de la descripción mediante figuras retóricas descriptivas como hipotiposis, definición, enumeración, perífrasis o circunlocución,

¹⁰ A partir de las secuencias de acción. Conviene señalar que usaré la terminología de Barthes, quien denomina “secuencia” a las acciones de las cuales la primera sería la apertura de una posibilidad, posteriormente la realización de la misma y el cierre.

¹¹ Donde convergen “los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel 41).

dialogismo, prosopopeya o personificación, símil o comparación e imagen. Se hace uso también del género descriptivo denominado “ecfrasis” (Pimentel 113), utilizado para verbalizar un objeto¹². Considero también importante establecer la distinción de dos tipos de modelos descriptivos: uno lingüístico que se compone de un sistema potencial de contigüidades obligadas y uno lógico-lingüístico cuyas categorías espaciales se resuelven en oposiciones binarias. En lo que concierne al segundo aspecto podrán observarse ejemplos en el análisis que se desarrollará en el tercer capítulo.

Al coincidir las observaciones en lo que refiere al espacio y su posible significación se considera factible estudiar la perspectiva en relación con el acto descriptivo para llegar a una posible interpretación del espacio en el cual se desarrollan las novelas a analizar. Asimismo, entender el espacio no como un concepto aislado sino atendiendo a su significación y particularización a través de la perspectiva y experiencias desde las cuales se genera una carga de sentido, permitirá hablar posteriormente de los lugares construidos desde el lenguaje mismo.

El espacio dentro del texto literario comunica un sentido y puede llegar a convertirse en la metáfora de un discurso determinado. Considerando las reflexiones teóricas presentadas con anterioridad en las que se toman en cuenta tanto aspectos referentes a la configuración del espacio y su posible interpretación, se buscará abordar lo que evaluó en tres aspectos primordiales para el estudio de la significación del espacio textual: su inherente relación con el tiempo, la enuncia-

¹² Se entiende por objeto a cualquier entidad en la narración que posea un referente ya sea extra o intratextual, “como soporte y como punto de partida de la descripción” (Pimentel 113).

ción de quien narra y la posible interpretación.¹³ La elección de los elementos antecedentes se justifica tomando en cuenta primeramente el carácter indisoluble del espacio y el tiempo que se evidencia en la consideración de la forma y el contenido de la obra. En segundo lugar, se aprecia que las relaciones establecidas con el espacio durante el desarrollo de los acontecimientos dependerán de la voz que enuncia.

Dicha conexión fue considerada desde 1955 por Maurice Blanchot en *El espacio literario* en donde la labor del escritor supone un desdoblamiento en reconocimiento de otro que se evoca mediante la palabra. La postura del narrador desde un espacio determinado será representada textualmente mediante diversos mecanismos cuya carga ideológica y simbólica podrán estar sujetas a una interpretación determinada. Asimismo, como ejemplo de una posible lectura del espacio en relación con el que enuncia está la del filósofo francés Gastón Bachelard quien en 1957 publica *Poética del espacio* en donde se analizan las imágenes poéticas variables de la casa en la literatura, específicamente en poesía. El teórico realizó múltiples lecturas a partir de ciertos sentimientos involucrados en la percepción de la misma, bajo el precepto de analizar espacios “felices” (22). La carga positiva brindada por el que narra desde su perspectiva occidental describe emociones de tranquilidad, protección, intimidad, bienestar y estabilidad. Para Bachelard la casa acogerá al lector como un huésped que convencido de sus cualidades deseará habitarla. Tomando en cuenta la teoría y crítica presentadas durante este apartado, se buscará asentar las bases para una propuesta metodológica cuya finalidad será analizar el espacio en relación con la perspectiva del que enuncia en la “Pentagonía” de Reinaldo Arenas.

¹³ En la creación del discurso ficcional, Walter Mignolo también considera que quien lo produce crea un espacio ficcional de la enunciación organizado por deícticos y tiempos verbales además de la caracterización de una voz y las aseveraciones, juicios y opiniones que de ésta resulten.

2. Propuesta metodológica para el análisis del espacio en la “Pentagonía” de Reinaldo Arenas

A modo de preámbulo es pertinente descubrir a grandes rasgos el objeto de estudio del presente análisis. El término “Pentagonía” es el resultado de un juego de palabras que Reinaldo Arenas como autor elige a partir de la agonía en la cual habitan sus personajes y el prefijo penta-, por el número de novelas que componen dicha colección comprendida por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El asalto* y *El color del verano*, según su orden de publicación. Se trata además de un tributo al escritor cubano Enrique Labrador Ruíz, quien con su “trigonía” de novelas: *El laberinto de sí mismo*, *Cresival* y *Anteo* revolucionó la narrativa de su país en los años treinta y cuarenta. El conjunto de obras puede leerse como un solo relato y ha sido estudiado primordialmente desde una perspectiva autobiográfica puesto que el autor se inspira en su propia vida para estructurar el argumento de cada novela. Es así que se ha establecido que *Celestino antes del alba* cuenta la historia de su familia en la provincia de Perrenales, Cuba. La casa de los abuelos maternos es testigo de los primeros años del escritor que re-toma la figura de su autoritaria abuela y la constante presencia de sus tías y primos colmando el ambiente.

El palacio de las blanquísimas mofetas habla sobre el descubrimiento de la orientación sexual de Fortunato, el personaje principal, enmarcado por múltiples sucesos políticos que perfilan el rumbo del país, incluyendo el golpe militar de Fulgencio Batista en 1952, cuyos resultados perjudicarían a toda su familia. Ante las dificultades de la precaria situación económica, y al igual que en su obra, su abuelo decide vender sus tierras y trasladar a la parentela a Holguín, donde el adolescente de 13 años laboraría en una fábrica de dulces de guayaba fabricando cajas.

En 1958, durante la tiranía de Batista, preso de un tedio sofocante, autor y personaje deciden unirse a los rebeldes castristas en la Sierra Maestra, pero sus planes se frustran y es enviado de vuelta a Holguín bajo la promesa de ser admitido si asesinaba a un guardia para quitarle el rifle.

Otra vez el mar se contextualiza posterior al triunfo de la Revolución Cubana, concretamente durante la persecución política a la cual Reinaldo Arenas fue sometido al ser un escritor homosexual y disidente. La novela se encuentra narrada en dos partes, la primera encabezada por una voz femenina y la segunda por el protagonista que en el desenlace confiesa haber contado él solo toda la historia asumiendo el rol de otros para entablar un diálogo interno. Tanto en la novela como durante esa época, las dificultades se acrecentaron y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba envía a sus miembros a los centrales azucareros a cortar caña para cumplir con la producción de 10 millones de toneladas de azúcar, una de las estrategias económicas de Fidel Castro mejor conocida como “La Zafra de los Diez Millones”. *El asalto* y *El color del verano* dan cuenta de las dificultades que atravesó el autor durante su vida en Cuba con Fidel Castro en el poder. Ambas novelas fueron escritas como una crítica directa al régimen durante su exilio en Nueva York donde el escritor es víctima de nuevas dificultades al tratar de dar a conocer su trabajo literario, ya que como él explica: “Un escritor cubano no solo es exiliado de su país sino también de América Latina. Debe permanecer como un fantasma entre muchos otros con la vocación de una estatua que no se mueve” (29).

Sobre la “Pentagonía” el mismo autor establece que su hilo conductor es además un mismo protagonista que perece en cada obra para renacer en la siguiente siempre con un nombre distinto pero con un mismo objetivo: hablar del horror y la vida de la gente, incluyendo la suya, en

cada contexto en el que se desenvuelven las obras. Conforme a lo establecido se propone en adelante develar las estrategias en las que queda evidenciada la permanencia del narrador en las cinco novelas partiendo de la voz que enuncia. En segundo lugar se buscará mostrar las peripecias de la época reflejadas en la percepción del espacio. Por último, se conjuntará el espacio y su significación adicionando las experiencias sensoriales y emocionales para hablar entonces de lugares coincidentes en las obras como un nuevo hilo conductor considerando lo que ya ha sido analizado en estudios previos.

Puede determinarse entonces la importancia del estudio de la “Pentagonía” basados en la suposición de una poética del espacio reflejada en la perspectiva del narrador básico, quien, desde una intención ideológica y política refleja su perspectiva que no sólo se advierte a partir del análisis autobiográfico de las mismas sino también en la configuración del espacio.

2.1 La voz del narrador básico

Tomando en cuenta al sujeto como una función que se produce al interior de un medio mental en un espacio de diálogo y al ser éste un elemento clave en la consideración del espacio desde un acercamiento social, lo primero a considerar en la presente propuesta metodológica será la voz del narrador como un medio de expresión. Asimismo se evaluó la posibilidad de descubrir los mecanismos que revelan la presencia de una voz narrativa con distintas variaciones en las cinco novelas, puesto que de acuerdo con Oscar Tacca la entidad del narrador está “pronta a confundirse o a perderse entre las otras instancias de la novela [por lo que] requiere ser determinada con cierta simplificación ideal: como un modelo virtual, como una categoría de un sistema de descripción, dotada de una claridad” (67). Con la finalidad de aclarar la presencia del narrador se

buscó encontrar una base teórica que permitiera hablar de ciertos rasgos particularizantes. En “Poética de la voz”, Raúl Dorra establece las bases de su estudio en el carácter elemental de la misma puesto que considera que, como modulación individual, es una forma con la que el narrador se introduce en el habla para convertirse en hablante. El narrador habla, pues para el teórico la narración es hablada por naturaleza, haciendo uso de “un tono, una perspectiva, una actitud moral y una apreciación veridictiva” (Dorra 24).

La enunciación dará lugar a un acto comunicativo entre un narrador y un narratario o destinatario del mensaje. La ilusión de la voz del primero con su propio destino, temperamento, conciencia, inteligencia y deseo, será el punto de partida para una evaluación tanto de los rasgos que la caracterizan como de su perspectiva respecto al espacio en el que se desenvuelven las acciones. Tomando en cuenta la variación de la persona gramatical que encabeza la narración en las “Pentagonía” aunado a las consideraciones temporales y espaciales destacadas en el primer capítulo, para el análisis y particularización de la voz del narrador se considerarán los siguientes aspectos:

- 1) La persona gramatical desde la que procede y su significación en relación con la misma.
- 2) La ampliación del saber que permite la variación de la persona gramatical.
- 3) Los deícticos de tiempo y espacio.

Siguiendo la terminología establecida por Mignolo a partir de una distinción entre autor y narrador desde su no correferencialidad¹⁴, el discurso ficticio literario supondrá cambios en la distri-

¹⁴ De acuerdo con Michel Butor el narrador no es nunca el propio autor, estrictamente hablando.

bución canónica de los pronombres personales en primera, segunda y tercera persona pero siempre desde un *yo* que sostendrá todas las afirmaciones. Por lo anterior, se eligió la terminología del teórico por ser ésta la que privilegia la voz del *yo* como la instancia a partir de la cual se estructura el discurso existiendo variaciones en las que la primera persona va desdoblándose en *yo*, *tú* y *él* para permitirse actuar en la narración. Es así que se tendrá en cuenta que las narraciones estarán presentes en *yo-yo*, en *yo-tú* y en *yo-él*¹⁵ que corresponden a la primera, segunda y tercera persona respectivamente. En el primer caso el *yo* se pondrá como objeto del discurso¹⁶, en el segundo existirán múltiples posibilidades¹⁷ tales como ser la proyección de una imagen estática que escucha o la de enfocar el discurso a un destinatario con la finalidad de que se compartan los valores expuestos, mientras que para el último caso habrá una distinción explícita entre el sujeto del decir como y el del hacer.

Asimismo, con la finalidad de distinguir el discurso del narrador del de los personajes, por ser la perspectiva del primero la considerada para dar cuenta del espacio, se definirá el tipo de discurso partiendo de la distinción de las siguientes cuatro variantes:

¹⁵ Las cursivas son de Mignolo.

¹⁶ En la correlación *yo-yo* el narrador dará cuenta solamente de lo que sabe por sí mismo estableciendo una distancia temporal entre los acontecimientos narrados y el momento en el cual se exponen. Es posible la proyección de recuerdos evocados por medio de un “presente desaparecido” (Butor 81) mediante el monólogo interior al cual se hará referencia más adelante.

¹⁷ En este caso puede suponerse un desdoblamiento al usar la segunda persona implicando un diálogo consigo mismo. En otra de sus posibilidades, se puede apelar a la reflexión de Tacca sobre el monólogo interior al caracterizarlo como un discurso elaborado sin un ordenamiento racional, en el cual espontáneamente se realiza un análisis introspectivo. El narrador en *yo-tú* puede a su vez identificarse con la consciencia profunda del personaje llegando a desdibujar su imagen, puesto que en la narración, los procesos de evocaciones, intuiciones y sensaciones del segundo son las que quedarán evidenciadas.

- a) Discurso directo libre en el cual la voz del narrador y los personajes se encuentran yuxtapuestas ante la ausencia de un verbo que exprese comunicación¹⁸. Las marcas de diálogo a considerar en este tipo de discurso serán apelativos, vocativos, interjecciones, interrogaciones y adverbios tanto de afirmación como de negación.
- b) Discurso directo regido en el que el narrador da la voz mediante dos elementos que bien pueden manifestarse simultáneamente o de forma individual. El primero corresponde a un verbo de comunicación que sirve de preámbulo al discurso y el segundo a alguna marca sintáctica como guiones de diálogo, comillas, dos puntos, etc.
- c) Discurso indirecto libre en donde predomina la relación yo-él, por tanto, aunque la voz principal será la del narrador, la perspectiva, el léxico y los juicios de valor pertenecerán al personaje. La fusión de voces da como resultado una combinación de deícticos a partir de la ausencia de verbo de comunicación.
- d) Discurso indirecto regido asumido por un narrador y dirigido por un verbo que exprese comunicación.

De igual manera, con base en los aspectos a considerar en el análisis, se especificará quién verbaliza: personaje o narrador para determinar el grado de presencia en el relato del segundo, distinguiéndose tres maneras: “explícita, implícita o virtual” (Filinich 212)¹⁹, que se definen a partir del mismo discurso. Caracterizado por una voz identificable que dista de la de los personajes, la

¹⁸ Verbos que dan cuenta de acciones discursivas como decir, escribir, pensar y sus variantes.

¹⁹ La elección de las presentes consideraciones teóricas responde a su interés por definir una caracterización de la voz con su propio estilo, lo cual, permitirá establecer distintas aproximaciones respecto a la misma una vez llevado a cabo su análisis.

presencia explícita da cuenta de un estilo, perspectiva y grado de información que suelen diferenciarse por marcas textuales y formas de habla. Por otro lado, la presencia implícita posee una voz que puede mezclarse con la de los personajes asumiendo su perspectiva temporal y espacial. A su vez puede suponer un desdoblamiento al usar la segunda persona implicando un diálogo consigo mismo. La presencia virtual del narrador será aquella que permita que los personajes hablen “pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente al de los personajes”. (Filinich 215) Se trata entonces de no hablar sino mostrar destinando la historia al narratario mientras que los personajes verbalizan ya sea pensando, diciendo, escribiendo o dejando fluir la consciencia. Respecto a la intervención de la voz de los personajes, García Reyes explica que el narrador renuncia a la autoridad de narrar y cede la palabra creando entidades reproductoras de discursos que pueden dialogar incluso sin intervenciones, signos de puntuación o verbos de comunicación.

2.2 La representación textual del espacio

Una vez establecidos los parámetros para la identificación de lo que en adelante será considerado como un narrador básico²⁰, siendo éste el protagonista de cada historia y teniendo en cuenta las múltiples voces que intervienen en los relatos en ocasiones sin marcas de dialogo, se valorarán los siguientes elementos en la construcción de descripciones del espacio puesto que considerar los componentes planteados será primordial para distinguir tanto el registro del narrador básico como para evaluar configuraciones descriptivas que al repetirse serán reconocibles y conforma-

²⁰ Siguiendo las consideraciones de García Reyes quien determina que en el discurso literario hay un “sujeto de enunciación primero, básico” (92). En el discurso polifónico de las novelas funge además como un sujeto de enunciación primero.

rán un patrón semántico determinado. Al respecto Pimentel refiere: “la configuración descriptiva se presenta como un fenómeno *relacional de construcción de lectura*; es la figura significativa que traza la relación de ciertas particularidades descritas —independientemente del contenido específico de la descripción —” (87)²¹:

1. Formas constantes de configuración del espacio²²
2. Permanencia implícita de un tema en las descripciones
3. Un denominador genérico frecuente
4. Uso de adjetivos y adverbios con función calificativa

Asimismo, se atenderá a los preceptos temporales considerando que el narrador básico podrá referir a distintos tiempos y dar cuenta del espacio ya sea desde su presente o a partir de una evocación. Continuando con el análisis, se tomarán en cuenta las acciones puesto que “el suceso, después de todo, nos ofrece una coincidencia con el medio que da cuenta de él” (Pimentel 7). Por lo anterior, se valorará la descripción como un modelo de espacialidad que permita el análisis de su significación a partir de valores ideológicos del relato como por ejemplo la vinculación de un espacio interior con emociones provocadas por el encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación y, por consiguiente, la seguridad.

Con respecto a la consideración de los sentidos en la percepción del espacio, Pimentel señala que en su representación éstos significan una categoría sensible para dar cuenta de colores, textu-

²¹ Las cursivas son de Pimentel.

²² Como ejemplo podrían considerarse los modelos de organización enfocados en coordinar la descripción como un todo ordenado mediante oposiciones binarias arriba-abajo, adentro afuera etc.

ras, olores, sabores y sonoridades. Por la tanto, en el análisis no sólo se tomarán en cuenta los acentuados por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa*²³ bajo el supuesto de que tanto la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato servirán para evidenciar relaciones entre el narrador y el espacio. La particularización realizada mediante, por ejemplo, adjetivos permitirá a su vez establecer asociaciones sensoriales para responder cómo se percibe el espacio dentro del texto. Finalmente, a partir de la concepción del espacio en conjunto con la significación otorgada por la voz narrativa, se podrá hablar de éste como una locación determinada y darle el nombre de lugar. El análisis de éstos últimos considerando su permanencia en las distintas novelas será incluido en un nuevo apartado.

2.3 El lugar en la representación textual del espacio

Los lugares como espacios dotados de atributos y determinados por la perspectiva de quien los experimenta con sus alusiones en diferentes momentos de la "Pentagonía", servirán para determinar de qué manera se particularizan a partir de cómo se experimentan, se conciben y se viven partiendo de la afirmación de que "el cuerpo instaura un foco de orientación, un lugar, una posición desde la cual se proyectan las primeras articulaciones de sentido" (Filinich 166). Con la finalidad de simplificar la determinación de lugares en las cinco novelas se propone considerar los aspectos planteados por Yi-Fu Tuan. De esta forma, tomando en consideración las cuestiones teóricas planteadas hasta el momento, para este análisis si la voz del narrador básico refiere a un espacio incorporando sus sensaciones, percepciones, concepciones, emociones y pensamientos se le dará entonces el nombre de lugar. Posteriormente, se determinará si existe una mención reite-

²³ Bal reconoce que sólo la vista, el oído y el tacto poseen especial implicación en la percepción del espacio.

rativa de éste en el conjunto de obras, puesto que, de ser así, se tomará en cuenta para su análisis individual por ser considerado un posible vehículo de significación y, por tanto, una conexión entre las novelas. Puede insistirse en el pensamiento de Fernando Aínsa quien observa que el lugar funciona como una proyección simbólica desde una determinada perspectiva que relaciona la cuestión significativa. La apropiación individual de los mismos desde la representación textual involucrará tanto aspectos narrativos como descriptivos que servirán para definir una significación desde una posible interpretación.

2.4 La significación del espacio y los lugares

La posible significación del espacio y posteriormente de los lugares se construirá partiendo de la focalización, puesto que en ella se reflejan las evaluaciones, creencias y el grado de saber que se presupone en el otro. Como ejemplo, en *Un banquete canónico* Rafael Rojas establece los fundamentos para hablar de “lo cubano” (13) en el contexto de las letras hispanoamericanas desde el trabajo de seis escritores originarios de la isla, incluyendo al autor de la “Pentagonía”. La segunda parte de su análisis corresponde a textos literarios de Severo Sarduy, Cabrera Infante, Nicolás Guillén, Lezama Lima, Reinaldo Arenas y Alejo Carpentier, todos susceptibles de una comparación de perspectivas en el apartado titulado “Narrativas de la nación”. A continuación se mencionarán dos fragmentos que encuentro opuestos en la búsqueda por hablar sobre Cuba: Por el Mar de las Antillas/ (que también Caribe llaman)/ batida por olas duras/ y ornada de espumas blancas,/ bajo el sol que la persigue/ y el viento que la rechaza,/ cantando a lágrima viva/ navega Cuba en su mapa:/ un lagarto verde,/ con ojos de piedra y agua. (Guillén 10-20)

Mientras que la voz poética ubica geográficamente la isla, el narrador de Lezama Lima prefiere referir a la gastronomía de su país desde el exilio:

Nuestra comida forma parte de nuestra imagen. No sé si lo que voy a decir es un exceso de generalización, pero discúlpenos como una majadería de desterrado. La mayoría de los pueblos al comer, sobre todo los europeos, parece que fuerzan o exageran la división entre el hombre y la naturaleza, pero el cubano parece que al comer incorpora naturaleza. Parece que incorpora las frutas y las viandas, los peces y los mariscos, dentro del bosque.

(11)

La perspectiva reflejada en la focalización implicará también una manipulación de la competencia del destinatario desde una intencionalidad persuasiva, puesto que en ocasiones se ofrece un punto de vista con la finalidad de que el destinatario la asuma. En la proyección de miradas particulares se parte aquí de la aseveración de Bal quien considera que “la focalización tiene un fuerte efecto manipulador” (115).

Para hacer aproximaciones se tomarán en consideración los momentos descriptivos del relato ya que es ahí donde la percepción se va a poner más de manifiesto al convertirse el sujeto en un observador. Aunado a la cantidad de información proporcionada por el narrador, se tendrá en cuenta el punto de vista²⁴ desde el cual dará cuenta de lo acontecido distinguiéndose tres tipos desde la terminología de Genette:

²⁴ O focalización, considerando que el primero restringe las consideraciones a la visión sin tomar en cuenta el resto de los sentidos involucrados al percibir.

- a) No focalización o focalización cero en la cual se sabe más que lo dicho por los personajes.
- b) Focalización interna que equivale a la relación equiscente determinada por Tacca. Puede ser fija²⁵, variable²⁶ o múltiple²⁷.
- c) Focalización externa en la que no se accede a la consciencia de los personajes por lo que se usan modalidades para establecer inferencias a partir de lo que el personaje dice.

En el caso del espacio y los lugares, se considerará que siempre se representan desde la percepción de un narrador que va dando cuenta no sólo de rasgos físicos sino que presenta aspectos para su interpretación que pueden mostrarse tanto explícita como implícitamente.

En conclusión, el análisis del espacio en la “Pentagonía” parte de la definición de las distinciones correspondientes a la voz narrativa por ser únicamente la perspectiva del narrador básico respecto al espacio y posteriormente a los lugares la que aquí se analiza. Se evaluarán asimismo las configuraciones descriptivas y las coincidencias que conformarán un patrón semántico reconocible con la finalidad de establecer una conexión entre las novelas a partir de la configuración del espacio. Además, el establecimiento de posibles relaciones significantes que pueden constituirse en la “Pentagonía” desde de la concepción sólo de los lugares como locaciones significativas dotadas de determinados atributos como un nuevo hilo conductor de las historias se definirán ejemplificando con los argumentos oportunos. En última instancia se considera pertinente

²⁵ Un acontecimiento narrado desde la perspectiva de un solo personaje.

²⁶ Distintos hechos se narran desde diversas perspectivas.

²⁷ Un mismo evento es narrado desde distintas perspectivas.

señalar la referencia a las novelas mediante su título en cursivas en caso de ser necesaria la aclaración en cada fragmento citado.

3. Aplicación de la propuesta

3.1 La voz del narrador básico²⁸ en la “Pentagonía”

Al desentrañar las características de la voz narrativa para este análisis, aunque el narrador se presenta en su enunciado como yo, tú y él, se encontró un neto predominio de la voz narrativa en correlación yo-yo tanto en estilo directo libre como en la alternancia de un discurso regido directo e indirecto considerando el tiempo, espacio y personajes a partir del narrador. Respecto al primer tipo discursivo es necesario advertir apelativos, vocativos, interjecciones, interrogaciones y adverbios tanto de afirmación como de negación para identificar de dónde proviene la enunciación, ya que al estar presentes múltiples voces aparentemente con la misma jerarquía²⁹, se produce un efecto de incertidumbre y duda respecto a los acontecimientos que se narran:

Tierra: ábrete y trágame [...] Dime qué estoy viendo ahora. A una viejita muy vieja jugando en el patio con el aro de la bicicleta de Fortunato. Adivinaste, adivinaste, casi [...] Ahora me toca a mí. Tico y Anisia hacen pedazos todos los platos. Mi hija, muerta es como un plato hecho pedazos. Yo trato de recoger los pedacitos y volver a formar el pla-

²⁸ Como se refirió en el apartado correspondiente a la propuesta de análisis, la voz del narrador presentada en yo-yo, yo-tú y yo-él corresponderá a la distribución canónica de los pronombres en primera, segunda y tercera persona respectivamente. Además, en adelante, se hablará de yo narrado como aquel que sabe menos en el presente desde el cual se enuncia y se remitirá al yo narrador para referir al que sabe lo que va a pasar y puede proyectarse hacia el pasado desde el presente con la finalidad de distinguir los distintos saltos temporales y su posible significación. En última instancia, se considera pertinente señalar la referencia al narrador básico como el sujeto de enunciación primero cuya voz predomina sobre las del resto como se verá en el análisis que precede.

²⁹ En este caso hay una serie de discursos que se mueven dentro de la narración y que pueden o no ser asumidos por el narrador.

to. Pero son tantos [...] recojo un pedazo y se me caen diez, y así y así y así y así. Mi hija muerta. Yo tengo una hija muerta. (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 17).

En el caso de la narración presentada en discurso regido tanto directo como indirecto, la voz en yo-yo somete sus consideraciones restando relevancia a las intervenciones ajenas, puesto que éstas parecen no tener mayor repercusión en el acontecer de las historias:

— ¡Sácame, que ya me ahogo! — me dice la voz de mi madre, y su brazo se agita y da saltos y más saltos.

A Celestino no lo oigo decir ni media palabra. Su brazo, que casi no sobresale entre el tiznero y los palos, está muy quieto y su mano casi parece acariciar las vigas y las pencas de yarey negro que lo van asfixiando.

— ¡Sácame! ¡Coño!, ¡que soy tu madre!

— Voy ahora mismo. ¡Voy ahora mismo!

Y, sonriente, me acerco hasta donde se encuentra la mano tranquila y fría de Celestino, y empiezo a levantarle los escombros de encima. Hasta que ya, casi oscureciendo, logro rescatarlo. (*Celestino antes del alba* 28).

Aunado a estas consideraciones, aunque en su mayoría los discursos de personajes provienen de fuentes identificables, existen también los que no se atribuyen a una fuente determinada, puesto que parecen provenir de un saber, un sujeto colectivo o un grupo social. Por lo anterior conviene esclarecer las características que se atribuyen al registro³⁰ de un narrador básico.

³⁰ Formas de la expresión que se aprecian en la sintaxis.

Desde su estatuto como yo narrado, el narrador en correlación yo-yo se acerca a los sucesos mediante el uso de deícticos de espacio y tiempo como aquí y ahora, mezclado con verbos conjugados en presente, pretérito y copretérito: “*Ahora* sí que nos estamos muriendo de hambre.” (127), “y siempre encuentro algún que otro nido de totises *acá* arriba” (*Celestino antes del alba* 18)³¹. Por lo anterior, los acontecimientos parecen estar sucediéndole al yo narrado de forma simultánea junto con la historia³².

Además, el uso de verbos en presente coincide con los deícticos temporales y, por tanto, configura una narración que va a la par de los sucesos en un contexto de anonimato, clandestinidad y censura que se sugiere conforme los juicios críticos van presentándose: “Mientras lloro descubro que los aviones se han marchado. Sólo hay ahora un gran silencio. Un silencio que es tan insostenible como el peor de los escándalos; un gran silencio y una tiniebla sin orden. Ando, trato de andar y nada toco; sólo el vacío; el silencio y la gran oscuridad.” (*Otra vez el mar* 39).

Colocado a una distancia que le permite acompañarse a medida que la narración avanza, el narrador construye monólogos interiores en silencio pero indicando su presencia mediante la ficcionalización de la oralidad haciendo uso de la sintaxis suelta, característica que se atribuye a la expresión oral suponiendo una serie de frases yuxtapuestas en las cuales se omiten nexos: “Si esta noche diera con su garganta [...] Y mis garfas ya no pueden más y se extienden haciendo arabescos. Si pudiera hoy mismo degollarla [...] y echo a andar. (*El asalto* 22)³³. Aunado a lo

³¹ Las cursivas son nuestras y refieren a los deícticos de tiempo y espacio que estimo coinciden.

³² La narraciones continúan ordenando los acontecimientos mediante el encadenamiento más por su valor afectivo y significativo que por relaciones de cronología o de lógica.

³³ En el fragmento citado es posible observar partes de la frase que se suprimen mediante signos de puntuación.

anterior, la voz narrativa manifiesta su presencia también apelando al otro: “La corneta, la lata o cuerno o silbato o pito, o *váyase usted a la porra*, retumba, o suena, o clama, o llama, o *váyase usted a la mierda*. De modo que el traqueteo de las bestias que ansiosas y encorvadas trabajan cesa.” (*El asalto* 69)³⁴ misma situación se encuentra en *El color del verano* como se observa en la siguiente cita: “Juboncillos festoneados se mezclaban, vaya usted a saber por qué” (102).

En segundo lugar, de acuerdo con las observaciones realizadas por Raúl Dorra sobre *Martín Fierro*, una particularidad más que indica el carácter oral de la voz que enuncia es el establecimiento de oposiciones o semejanzas binarias.³⁵ La organización del mundo de dos en dos, afirma el teórico, se reproduce en todos los niveles, observación que puede atribuirse a las constantes alusiones tanto al espacio exterior e interior como al día y la noche del narrador en yo-yo. Aunado a las consideraciones anteriores, es posible encontrar múltiples casos de silogismo truncado sin solución de continuidad que quedan representados a partir de la supresión de ciertos elementos de la frase con puntos suspensivos: “A mí me encanta mojarme las manos y beber en ellas. Igual que hacen los pájaros. Aunque claro, como los pájaros no tienen manos, se la toman con el pico [...] ¿Y si tuviéramos manos y fuéramos nosotros los equivocados? [...] Yo no sé ni qué decir.” (*Celestino antes del alba* 21).

Respecto a las escasas participaciones de la voz en yo-tú, el narrador básico funciona al mismo tiempo como destinatario y agente, sin embargo, parece perder momentáneamente su supremacía al asumir ciertos discursos que corresponden a los juicios de otros, permeando su enuncia-

³⁴ Las cursivas son nuestras.

³⁵ Las intervenciones del narrador en yo-yo se organizan en general en oposiciones binarias como arriba y abajo, afuera y adentro, día y noche, etcétera.

ción mediante palabras evocadas que resuenan en su interior: “De nuevo has vuelto a escribir poesías. Esta vez con más furia que antes, ahora todo el barrio sabe quién eres. Ya no tienes escapatorias. [...] Otra vez estás escribiendo poesías, y yo sé que no vas a parar nunca. Es mentira que algún día piensas terminar [...] Ya todo el mundo te odia.” (*Celestino antes del alba* 103).

Otro uso que se le da a esta relación es con un carácter de imperativo en el que la propia voz ejerce una autoridad sobre las acciones prontas a ser realizadas: “Se trata de guardar todos los esfuerzos por aniquilarla a ella, por encima de todo, por encima de todos los demás, a ella, a la cual te vas pareciendo cada vez más, ¿Qué te importan todas estas bestias? Diviértete si quieres a su costa, pero no te arriesgues.” (*El asalto* 33); “Corre, corre, corre para que llegues a tiempo, antes de que los otros pájaros se te adelanten y se posesionen de las portezuelas.” (*El color del verano* 83).

El modo imperativo sirve además para evidenciar la inconformidad en la que se vive desde el diálogo establecido en yo-tú, no obstante, la voz continúa en una aparente apelación que le da presencia en su discurso:

No más miserias ni sensiblerías, no más trampas. No más cobardías [...] Dentro de diez minutos, dentro de ocho minutos, dentro de cinco minutos, y serás otra vez el esclavo, y serás, otra vez, el oscuro miserable que se inclina [...] Pero, oye, pero, oye: Será sólo una breve tregua. Volverán las jornadas interminables en el campo, el instante en que todo lo darías por un vaso de agua, las insoportables humillaciones, los odiosos discursos que duran todo el día y luego se repiten, se repiten [...] hasta que tú mismo los puedas repetir de memoria [...] (*Otra vez el mar* 374).

La represión derivada de las preferencias sexuales que se insinúa en la novela, llevan a su vez al narrador básico a ocultar sus deseos desdoblándose en su enunciado también en la relación yo-tú para instaurarse en el lugar de otro y otros puesto que hace uso además del plural: “Mírate, mírate. Ahí, aquí, ante esta realidad que no es realidad, sino incoherencia que no se detiene, perpetua fijeza de la inconstancia.” (*Otra vez el mar* 211).

Respecto a la voz narrativa presentada en yo-él se mantiene su superioridad en consideración al saber de los personajes en un desdoblamiento³⁶ desde el cual se permite no sólo hablar de sí mismo: “Fortunato extasiado, completamente embriagado, imaginaba torrentes de aplausos, y se revolvía sin dejar de cantar” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 51) sino actuar a través del otro variando las intervenciones en yo-yo y yo-él: “Fuimos al río. Las voces de los muchachos se fueron haciendo cada vez más gritonas. A él lo sacaron del agua y le dijeron que se fuera a bañar con las mujeres. Yo salí también detrás de Celestino y entonces los muchachos me cogieron y me dieron ocho patadas contadas: cuatro en cada nalga. Yo tenía deseos de llorar. Pero él lloró también por mí.” (*Celestino antes del alba* 21).

La voz en yo-él sirve además para construir una imagen del narrador básico no como quien configura al resto de los personajes sino como parte de los sucesos que se narran viéndose y reconociéndose desde una perspectiva que lo estructura como el objeto de deseo de un personaje, obteniendo tanto un lugar privilegiado respecto a este otro como un nuevo estatuto en la historia: “En seguida apagará las luces y se meterá despacio bajo el mosquitero, tratando de no hacer rui-

³⁶ Juan Bargalló Carreté refiere que dicho fenómeno se manifiesta cuando dos personificaciones de un mismo individuo o entidad se presentan y coexisten en un único mundo de ficción, tanto desde la autonomía como desde la conexión que entre ambos existe.

do. Se oye su respiración. Se oyen los leves movimientos de su cuerpo al deslizarse. Se cubre con las sábanas [...] Acercó mi cuerpo al suyo. Como siempre” (*Otra vez el mar* 34).

La variación de la persona gramatical, da cuenta de un cambio que amplía el saber respecto a las intuiciones y sensaciones de los personajes abriendo las posibilidades de lo que el narrador cuenta. No obstante la cantidad de información que posee el narrador en yo-él respecto a los involucrados en el relato parece ser superior, puesto que se trata de una voz que en cinco agonías escucha incluso su propia enunciación a la cual refiere en tercera persona como se observó en el párrafo anterior y además se permite agregar información específica a modo de interrupción al contar las historias del resto de los personajes: “Allí mismo la Tétrica Mofeta se enteró de que su amante, a partir de la fecha en que ella lo había conocido (haría de eso unos tres meses), había poseído a casi todas las locas de La Habana y a casi todas las mujeres (incluyendo a la misma Clara Mortera, que ya lo había pintado)... El bello adolescente se presentaba a todas las personas poseídas y a la que aspiraban a serlo (que eran casi todos los habitantes de la isla) con flamante nombre de la Llave del Golfo” (*El color del verano* 237-238)³⁷.

Hasta ahora, es posible determinar que las variaciones de la voz que enuncia no sólo se evidencian en el cambio de personas gramaticales que encabezan la narración, sino en el carácter oral de la voz de un narrador³⁸ que reclama su presencia para posteriormente inclinarse por escu-

³⁷ Dichas disquisiciones presentadas entre paréntesis se muestran asimismo en correlación yo-yo como se observa en el siguiente fragmento: “Corrí con el cuchillo polifamiliar (entonces vivíamos en el poli) hacia donde estaba la puta lavando los monos de la mancomunidad (una vez por semana, alguien del poli debe lavar todos los monos), y fui a clavárselo rápido” (*El asalto* 23).

³⁸ En comparación con el carácter oral de la voz en yo-yo con las particularidades a las cuales se refirió al inicio de este análisis, la enunciación en yo-él presenta un registro más complejo cuya intervención a su vez se señala gráficamente mediante una sangría que la separa del resto de las intervenciones.

char a los otros desde una posición privilegiada, puesto que es receptor de expresiones tanto pronunciadas como interiorizadas³⁹:

De contra las hijas crecieron. Y ya no se preocupaban mucho por ayudarlo en el desyerbe o en la recogida de tomates, sino en pintorrearse la cara, baldear el piso de la sala, y cultivar mil porquerías alrededor de la casa tan sólo como adorno. Si al menos consiguieran un buen hombre, pensaba receloso. Alguien que supiera trabajar la tierra, y no uno de esos que sólo saben parar caballos en dos patos y estirarse el pelo. (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 70).

En última instancia la voz en relación yo-él sirve para no asumir una inconformidad de forma explícita: “El hombre/ es realmente un amasijo espantoso/ pues viviendo sólo para ser libre/ no puede siquiera dejar el sitio/ que más aborrece/ cosa que bien/ puede hacer la bestia más torpe.” (*Otra vez el mar* 234). De este modo, se evade asumir el propio discurso, tanto mediante la confusión generada por la intromisión de lo que parecieran otras voces que refieren a la situación política en las que se contextualizan las historias contadas, como con el uso de verbos en formas no personales simples y compuestas: “El comunismo es, sin duda, una suerte de catolicismo, con la diferencia que entre las ofertas de éste, paraíso o infierno, el comunismo sólo cuenta con el infierno, y al enemigo, aunque se retracte, nunca se le perdona.” (*Otra vez el mar* 274).

Las formas impersonales se fortalecen mediante el uso de sujetos colectivos sin nombre propio y pronombres personales átonos. Es así que las voces en el discurso que no pertenecen a na-

³⁹ Característica relevante es la cantidad de información que el narrador en yo-él posee respecto a los pensamientos de Polo en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el abuelo que no habla. Desde un voto de silencio que asume luego de verse inmerso en la pobreza, busca asesinar a su familia movido por un deseo que permanece oculto para el resto de los personajes pero no para la voz que escucha.

die más sino al propio narrador, introducen verdades compartidas y valores que se asumen conforme la narración avanza. De importancia es mencionar que en las cinco novelas las voces ajenas suelen también introducirse en el enunciado mediante el uso de cursivas: “*Escucha, escucha, mira cómo se retuercen, mira cómo se mezclan revolviéndose, mira cómo lívidas se transparentan hasta formar un solo marasmo, mira cómo se entregan a esa somnolienta y avasalladora repetición unánime de una fija pesadilla que es el trópico*” (*Otra vez el mar* 211); “*No la he encontrado. En ningún sitio que he buscado la he encontrado.*” (*El asalto* 158)⁴⁰. Mediante esta estrategia de enunciación, la responsabilidad de lo enunciado no se asume sino que se distribuye.

3.1.1 Consideraciones generales sobre la voz en la “Pentagonía”

Tomando en cuenta la variación en la persona gramatical que encabeza la narración, puede concluirse que existe un patrón reiterativo y por lo tanto reconocible en la construcción de la voz del narrador básico de las cinco novelas. Se establece además lo siguiente: En primer lugar, la prevalencia del uso de la voz en correlación yo-yo en la cual el pronombre cumple con la función tanto de sostener sus afirmaciones y colocarse como el objeto de un discurso propio como la de estructurar la información a partir de lo que sabe por él mismo, revela la trascendencia de la primera persona otorgándole un carácter auténtico que le servirá como una estrategia para hablar del espacio desde las facultades asumidas. Observando además los cambios en el registro de la voz que va de una infantil que aún no está permeada por las voces ajenas en la primera y segunda novela, hacia una adulta que lucha por no apropiarse de los criterios de otros personajes en las últimas tres, puede insistirse en la importancia del compilado como un testimonio de experiencias personales en un contexto dominado por la represión política y social.

⁴⁰ Las cursivas en ambas citas son de Arenas.

Respecto a la presentación del discurso en relación yo-tú, la voz proyecta una imagen de sí misma que le permite tanto hablar como escucharse, además le posibilita entablar un diálogo con sus posibles narratarios con la finalidad de que estos compartan los valores expuestos tanto en la narración como respecto a la descripción del espacio, en especial desde lo construido con base en la crítica al régimen que lo reprime. El doble estatuto asumido por el narrador como hablante y oyente sirve como una estrategia más para legitimar las intervenciones de la voz y, por tanto, sus juicios de valor aún cuando esta se presenta con variaciones gramaticales.

Dicha estrategia discursiva se mantiene en las intervenciones de la voz en yo-él en las cuales el narrador se configura como el objeto de deseo de otros personajes reivindicando su posición en un relato en el que su existencia está continuamente disminuida. De importancia es recordar la represión a la cual el narrador básico es sometido por sus preferencias sexuales y posturas políticas, situación que lo lleva a desdoblarse en su enunciado para realizar acciones prohibidas por el régimen imperante en el que se contextualizan las historias, mostrando así tanto su superioridad en consideración al resto de los personajes que intervienen, incluso frente a aquellos que funcionan como parodia de los altos funcionarios del gobierno cubano, como abriendo la posibilidad de vivir de acorde con lo que se desea hacer, más allá de los estatutos sociales y morales de la época.

El narrador básico es entonces aquel que desde su estatuto en primera persona protesta abiertamente incluso en silencio, si se toma en consideración el predominio de las estrategias que sirven para evidenciar la oralidad en el discurso aún en los monólogos interiores. La voz narrativa se introduce en el habla mediante una modulación individual que le permite elaborar disquisicio-

nes a partir de discursos en un ambiente en el cual prevalece la censura y el temor ante las posibles represalias por la asunción de los mismos.

Por último, se distingue la distancia temporal entre los acontecimientos narrados y el momento en que se exponen. Desde su estatuto como yo narrador, la voz se proyecta hacia los acontecimientos del pasado desde el presente como un tiempo verbal de carácter incuestionable. De esta forma, se le otorga autoridad a la voz narrativa que además va reclamando su presencia como aquella que puede tanto distanciarse de las evocaciones como observar los hechos a la par de su acontecer y que, por tanto, legitima su percepción sobre la del resto de los personajes. De esta forma, sus juicios respecto al espacio y posteriormente sobre los lugares con carga significativa sobresaldrán del resto de las entidades involucradas en las historias. Lo que sucede está también trastocado por el pasado y son este tipo de aseveraciones las que pueden establecerse sólo a partir de las consideraciones del registro del narrador básico, puesto que, los deícticos temporales y espaciales se configuran tomando al narrador como el punto de referencia a partir del cual se estructuran como se verá en el siguiente apartado.

En estas últimas conclusiones radica la importancia de analizar las características que particularizan la voz del narrador básico y que sirven tanto para evidenciar las observaciones del autor sobre este compilado, respecto a la presencia de una sola voz que va evolucionando conforme renace en cada obra, como para hacer un análisis del espacio en el cual elabora sus discursos como un posible vehículo de significación.

3.2 La construcción del espacio en la “Pentagonía”

En el presente análisis la representación del espacio sienta sus bases en las variaciones de la persona gramatical que encabeza las distintas historias puesto que le permiten a la voz legitimar su percepción mediante la construcción de un estatuto que sobresale del resto de los personajes y ampliar la información referente al espacio desde el ejercicio de la evocación mediante los cambios en los tiempos verbales en presente y pretérito. A su vez, las percepciones del narrador básico se conjugan desde la casa familiar y el pozo, que funcionan como centros deícticos⁴¹ alrededor de los cuales se organizan las descripciones, estructurando formas reconocibles que se reiteran a lo largo de las “Pentagonía” y que serán analizados en el apartado correspondiente.

Partiendo de su estatuto como yo narrador, que además se permite emitir juicios de valor que buscan constantemente ser intervenidos por los personajes a lo largo de la narración: “La Feria es como la culminación de una espera. La única gran oportunidad que tiene esta gente de exhibirse, de satisfacer esa necesidad eminentemente humana” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 191), la voz configura el espacio mediante polaridades que organizan el sentido en función de oposiciones como arriba y abajo, adentro y afuera, tierra y mar, claridad⁴² y obscuridad e incluso lo divino en contraposición con lo profano que sirven para acentuar la dualidad en la que habita dentro de las posibilidades entre lo permitido y lo prohibido social y políticamente.

“También estaba eso: las sucesivas transfiguraciones del terror. Su oficio de intérprete, de escudriñador, de vocero... Dios, Dios — sin poder invocarlo ya —: y él, Fortunato, cuán-

⁴¹ De acuerdo con Levinson se trata de categorías, señalamientos y expresiones lingüísticas que indican persona, espacio y tiempo por el periodo en que se exprese la palabra.

⁴² “La claridad del día va entrando poco a poco por entre las persianas semicerradas. Aunque todavía no he abierto completamente los ojos, siento cómo me golpea, abriéndose paso, llegando al mosquitero, trasasándolo” (*Otra vez el mar* 39),

do habría tiempo para él. [...] Al diablo aquel olor a fruta podrida, siempre ascendiendo. Al diablo la noche. [...] Al diablo hasta las propias contradicciones que los hacían saltar de terror en terror, decidirse por todos, padecerlos todos, y seguir.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 242-243).

En las oposiciones binarias se encuentra además una ambivalencia vinculada a atributos positivos y negativos, siendo arriba donde el yo narrado convive en armonía “Bailando estamos todos ahora sobre el techo de la casa. ¡Qué de gente sobre el techo! A mí me encanta encaramarme en las pencas de guano, y siempre encuentro algún que otro nido de totises acá arriba.” (*Celestino antes del alba* 18) en tanto que estando abajo será el receptor de las humillaciones, golpes, regañños e imprecaciones del resto de los personajes: “Pero ahora debo dejar de pensar en esas cosas y ver cómo me bajo del techo sin que abuelo me ensarte con el palo. Ya sé: iré por entre los canales de zinc como si fuera un gato, y cuando él menos se lo piense, me tiro de un canal y sigo corriendo.” (*Celestino antes del alba* 20). En los fragmentos anteriores es posible notar que la voz narrativa busca desplazarse huyendo de las situaciones perjudiciales que lo acompañan mientras relata su día a día.

Sobre la alternancia entre espacios abiertos y cerrados, la voz narrativa configura a los primeros, siempre acompañados de cualidades de protección, libertad, intimidad, bienestar y estabilidad: “Cuando en la tarde la claridad se va disolviendo, se va como muriendo entre otra claridad, y todo es dorado, breve, grandioso. Y todo parece hecho para perderlo, de tan extraordinario, ellos salen, aparecen de pronto en los sitios más resplandecientes y solitarios. —Árboles sin tiempo estallan en continuas flores mínimas que caen, que caen, que no caen jamás—.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 135-136) mientras que contrapone a los segundos desde su per-

niciosa experiencia habitando una provincia rural marginada por la pobreza y el hambre: “Estamos ya en el comedor. Celestino, como siempre, es el último en llegar a la mesa. Abuelo, en cuanto lo ve, empieza a refunfuñar. Celestino se sienta, y abuelo maldice y tira un grajo en mitad de la mesa. Celestino no se atreve a servirse. Abuelo deja caer el plato en el suelo y empieza a pelear con Celestino, porque dice que él tiene la culpa.” (*Celestino antes del alba* 151).⁴³ Asimismo, este contraste entre espacios abiertos y cerrados puede vincularse con la situación del narrador básico quien se encuentra luchando entre su deseo de permanecer fuera del régimen y, por tanto, dejar de estar imposibilitado para vivir en disidencia.

Continuando con el contraste establecido por el narrador quizá el ejemplo más evidente se expresa en la siguiente cita donde la voz se presenta asumiendo el papel de la esposa de Héctor: “Al fin puedo entrar en la cabaña. Voy hasta el sillón, tomo las piedras que Héctor descubrió esta mañana; ahora, bajo el resplandor de la lámpara, sin la luz del sol, son simples piedras grises.” (*Otra vez el mar* 64). A su vez, las historias parecen desarrollarse de manera armoniosa únicamente al exterior:

Héctor da un salto y los dos echamos a correr por entre las adelfas. Ya cerca del pinar nos detenemos, jadeantes y riéndonos. Mejor es que vayamos al restauran a comer algo, dice él. Pedimos cerveza y spaguetti que es además el único plato que hay hoy. Salimos. Llegamos hasta el claro que hay dentro del pinar. Yo empiezo a coger flores de adelfas. Voy arrancando hojas, gajos enteros con flores de adelfas. Voy arrancando hojas, gajos enteros con flores y botones. Héctor viene hasta a mí que continúo atareada y empieza a

⁴³ A pesar de las variaciones de la voz del narrador básico en primera, segunda y tercera persona se mantendrán los juicios de valor otorgados a los oposiciones.

colocarme flores en el pelo. Me toma y me levanta. Ahora, lanza puñados de arena al aire. La arena nos cae, como aguacero, sobre la cabeza y los hombros. (*Otra vez el mar* 28).

Por tanto las emociones que Bachelard relaciona, como se mencionó en el primer capítulo, con la intimidad, se descubren sólo al exterior de la misma en donde el despertar sexual del narrador básico comienza y prevalece como un elemento al que refiere como su liberación en distintos momentos de las agonías que componen este relato: “Una tarde, mientras permanecía tirado bajo la mata de lluvias, descubrió otra sensación: el placer que produce el frotarse el sexo con las manos. Lo descubrió solo, por azar, sin que nadie le dijera qué era aquello ni por qué y cómo se hacía.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 51).

Se encontró además un predominio a la referencia de las experiencias sensoriales, por lo cual los sentidos del oído, la vista y el olfato se sustentan tanto en la repetición de palabras y la expresión de sonidos mediante onomatopeyas: “Por eso el gran reclutón ton ton (ton ton porque sus botas retumbaban en la pasarela de madera de la fortaleza; ton ton, porque también él retumbaba como madera solida)” (*El color del verano* 250); “el trajín de las bestias fosforescentes y rapadas que aún en trance de muerte segura todo lo olvidan ante la dicha de poder aplastar [...] Paraf, paraf, qué ruido.” (*El asalto* 100); “alguien cantaba, alguien borracho gritaba que quería morir pero que no lo enterraran, él se escurría hasta la arboleda y allí bajo el resplandor del cielo y la sombra de los grandes, escasos árboles, veía, escuchaba, cerraba los ojos y oía. La gran casa llena de ruidos, de voces de músicas.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 48).

Como en el uso de adjetivos y adverbios que sirven para configurar la percepción de lo que se describe: “El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría... Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris, por un rato.” (*Otra vez el mar* 13); “Fortunato se cierra la portañuela y regresa a su cuarto. «Holguín», dice sin decirlo, y gruñe. En estos momentos un olor a guayaba podrida, como una perenne amenaza, va reforzando su furia.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 91); “El estruendo de los himnos resbala sobre el crepitar, la hediondez, el calor y el polvo.” (*El asalto* 180). Lo anterior responde a la estrategia del narrador básico quien estructura una contemplación de sí mismo anteponiendo sus sentidos a los de los personajes en un ejercicio de reconocimiento de su imagen.

Por último, las descripciones se construyen desde la negación refiriendo a aquello que no existe o no se tiene. El narrador básico coincide en la estructuración del espacio haciendo referencia a la ambivalencia entre lo que hay y no, de esta forma se asientan las carencias a partir de un modelo estereotípico que no se cumple: “Ésta es la casa, dice. Entramos, y no hay ese gran canto de coral que escuché una vez desde la iglesia [...] No hay ese canto típico, propicio para los grandes acontecimientos [...] Pero hay sillones, hay una mesa con cuatro sillas, dos habitaciones, cocina grande con cuatro hornillas, sala y portal que da al mismísimo Malecón.” (*Otra vez el mar* 66). En este sentido destaca *El asalto*, la cuarta novela de la “Pentagonía” en la cual los hechos se desarrollan en un desasosiego en el que nada tiene nombre con la finalidad de homogeneizar y coartar cualquier posibilidad de individualización tanto de personajes que están destinados a cumplir con los roles otorgados por el gobierno en curso, como del espacio. Es por lo anterior que los acontecimientos suceden en las llamadas Primerías, Reprimirías, Postprime-

rías y Viceprimerías habitadas por prisioneros condenados a trabajos forzados rodeadas de sitios como los noparques con nobancos llenos de púas puesto que “los desafectos suelen gastar en la vagancia y se traicionan inconscientemente; sentándose en un nobanco (el único asiento público que existe), entonces quedan taladrados por las púas y son aniquilocapturados al mismo tiempo” (28). A partir este tipo de construcciones el narrador expone su vacío existencial reflejándolo en la enfatización de aquello que no se posee tampoco en el espacio en el cual desarrolla las historias.

3.2.1 Consideraciones generales sobre el espacio en la “Pentagonía”

En primer lugar destaca aquí que la percepción del espacio permanece semejante a pesar de los cambios en la persona gramatical que encabeza la narración y las variaciones en los argumentos presentados. A partir de esta aseveración es posible constituir un vínculo entre las cinco novelas y establecer que mientras la voz del narrador básico expone la represión a la cual es constantemente sometido mediante los cambios referidos anteriormente, la configuración del espacio permanece inalterable en los juicios de valor ajenos emitidos durante los distintos momentos de la evolución de la voz narrativa.

Se encontraron además tres coincidencias que permiten hablar de un patrón reconocible en la "Pentagonía": las oposiciones binarias, las experiencias sensoriales y la negación. En primera instancia, los distintos escenarios configurados a partir de contraposiciones espaciales acentúan el contraste de lo positivo y negativo enfatizando la dualidad habitada por el narrador básico entre lo permitido y lo prohibido en su contexto. En particular, la voz percibe el arriba desde una concepción divina y por tanto positiva mientras que, el abajo se relaciona con el infierno, el miedo y en general con el padecer que experimenta en lo terrenal. Por otro lado, adentro y afuera

reiteran su urgencia por salir no sólo del espacio cerrado sino del país que habita y del cual está buscando salir para experimentar las sensaciones de libertad, protección y posible bienestar atribuidas al exterior y así escapar de la persecución a la cual es condenado durante el transcurrir de las cinco novelas.

En segundo lugar, las experiencias sensoriales desde la percepción del narrador quien privilegia en sus descripciones los sentidos, especialmente el del oído haciendo uso de figuras retóricas como la metonimia y la sinécdoque, lo cual, le permite cumplir una doble función puesto que no sólo enuncia sino que además es receptor de aquello que oye. De importancia es recordar que este doble estatuto asumido por la voz narrativa le permite además romper con el deber ser para realizar su deseo a través de otro que como él, siente y piensa de una manera particular. Destaca a su vez la apelación a los hechos evocados para hablar de lo sentido en ese entonces. Es así que el pasado como un salto temporal persistente en la construcción del espacio puede corresponder a la evasión del narrador quien en el presente, que considero corresponde al tiempo vivido en *El color del verano*, por referir a un desenlace que desemboca en la utópica desaparición de la isla como consecuencia de los malos manejos de los gobernantes en turno, no encuentra más que la destrucción de aquello que conoció en su infancia y de lo cual comienza hablando en *Celestino antes del alba*, la primera novela de esta entrega.

Lo anterior puede ligarse al último aspecto a considerar ya que, partiendo de las descripciones configuradas desde la negación se busca enfatizar aquello que se perdió. Al acentuar la ausencia de aquello que falta el narrador permea su percepción del espacio desde un ejercicio de evocación marcado por la carencia, misma que se reitera en la "Pentagonía" a modo de protesta por los conflictos armados, la violencia, la censura, la persecución y el racionamiento de los pro-

ductos de primera necesidad que enrarecen la atmósfera en la cual se desarrollan los acontecimientos. Las dificultades que dichas situaciones provocan se verán reflejadas en la construcción de locaciones singularizadas por las emociones que el narrador básico experimenta y que recibirán el nombre de lugares como se observará en el siguiente apartado. La reiteración de los mismos en las distintas novelas analizadas revelará un nuevo hilo conductor en consideración con aquellos que ya han sido estudiados con anterioridad.

3.3 Los lugares en la “Pentagonía”

En lo que concierne a la caracterización del espacio, se encontró que el narrador básico toma en cuenta ciertos sitios particularizándolos mediante el uso reiterativo de adjetivos, adverbios y de construcciones que parten de la perspectiva desde la cual se configuran en su narración. Por tanto, en la proyección de su mirada individualiza el espacio dándole el estatuto de lugar. Este tipo de locación será analizado en el presente apartado apelando a las sensaciones, percepciones, concepciones, emociones y pensamientos que darán cuenta de la apropiación individual de los mismos. Además, las consideraciones establecidas respecto a la perspectiva a partir de la focalización con sus respectivas variaciones, hablarán del efecto manipulador establecido por la voz narrativa en distintos momentos de la descripción de los mismos. Con la finalidad de determinar un posible contraste y tomando en cuenta los fundamentos que el narrador básico habitando en una constante dualidad atribuye al espacio interior y exterior se determinó distinguir dos tipos de lugares: cerrados y abiertos. A continuación se realizarán las especificaciones necesarias para su análisis.

3.3.1 Lugares cerrados

Entendiendo las particularidades establecidas por Slawinski, la descripción de los escenarios dependerá del movimiento de los personajes y las acciones desarrolladas, por tanto, los lugares cerrados corresponderán en este caso a aquellos que son determinados por su disposición desde una perspectiva interior y la experiencia del narrador básico en el mismo como se verá en adelante.

3.3.1.1 La casa: el infierno

La construcción de la casa, percibida en la primera novela a través de una mirada infantil, parte de la focalización interna fija de la voz narrativa que, mediante la hiperbolización y la metáfora, intensifica los atributos negativos de la misma haciendo uso de adverbios y adjetivos comparativos que remiten a lo siniestro y a lo desconocido. La ampliación sirve, en este caso, para acen-
tuar el vínculo que el narrador establece a partir del desconcierto y la incomodidad situado desde el interior de la misma: “Entraron en la casa calenturienta, pues el techo era de fibrocemento [...] Y la madre ponía expresión de sufrida.” (*El color del verano* 115). Esta percepción configurada de forma adversa, busca generar la cercanía que le permita al narrador transformar el lugar en uno amenazante también para el narratario. En el siguiente fragmento se reitera la construcción de una posible imagen estereotipada de la casa dentro del texto:

Esta casa siempre ha sido un infierno. Antes de que todo el mundo se muriera ya aquí solamente se hablaba de muertos y más muertos. Y abuela era la primera en estar haciendo cruces en todos los rincones. Pero cuando las cosas se pusieron malas de verdad fue cuando a Celestino le dio por hacer poesías. ¡Pobre Celestino! Yo lo veo ahora, sentado sobre el quicio de la sala y arrancándose los brazos. (*Celestino antes del alba* 20)

El narrador construye el lugar como si lo percibiera simultáneamente con el narratario mediante el uso del deíctico temporal “ahora”. Más adelante haciendo uso del deíctico “antes” la voz asume en su enunciación el papel de yo narrador proyectándose hacia el pasado desde el presente. Aunado a las observaciones anteriores, la voz consolida sus juicios de valor haciendo uso del adverbio “siempre” que abarca cualquier tiempo en el que invariablemente la casa ha sido percibida por él como un infierno. Sólo por mencionar otro ejemplo, el narrador básico hace uso del mismo adverbio acompañado de verbos en presente y pretérito refiriendo: “Porque en esta casa el humo del fogón no tiene por donde salir, pues solamente hay una ventana en el comedor y por eso toda la casa estaba siempre tan negra como el fondo de un caldero” (*Celestino antes del alba* 28).

Partiendo de una focalización interna fija, el narrador en yo-él construye posteriormente la casa familiar en Perronales desde el desarrollo de una voz infantil hacia una adulta que evoca el pasado mediante un registro más complejo involucrando valoraciones propias y ajenas:

Había una casa. Y en la casa, alguien se moría. Siempre alguien se está muriendo en las casas miserables. *Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables*. Había también el viento, siempre el viento, entrando por las paredes descuartizadas, por las rendijas que de tan grandes se confundían ya con las puertas. Una casa, alguien que se muere, y la tierra reseca, árida, intransigente con los sueños. La tierra sucia y reseca, salobre y reseca, obligando a inclinarse, llamando para humillar, cargando con todo. La tierra... El muchacho — y entonces sí era un muchacho, aunque ahora a él le parezca increíble, irónico y hasta ofensivo — llegó de la tierra, del viento, y vio, otra vez, a la madre agonizando — *siempre agonizando* —. Se acercó, se inclinó ante ella y le clavó

los dientes en una oreja. Por primera vez la madre no protestó. No cabía duda: ahora sí se estaba muriendo. [...] Pero más rápido había que irse, había que dejar aquellas condenadas rocas, aquel sitio hecho solo para encorvarse. Entró, volvió a salir. *Aquí el terruño, aquí el infierno. (Celestino antes del alba 29).*⁴⁴

El lugar está determinado por imágenes que configura un observador instalado al interior y que posee una aparente visión fragmentaria del mismo. Sin embargo al usar el adverbio “siempre” se le otorga el carácter definitivo a las condiciones de la casa. Aunque la voz narrativa aparenta encontrarse situada espacial y temporalmente en un sitio concreto, se aleja y se acerca mediante el uso de deícticos espaciales como “aquí” y temporales como “ahora”, para evidenciar el ejercicio de remembranza del narrador básico.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* Fortunato y su familia emprenden el viaje hacia Holguín provincia cuya caracterización se analizará en los apartados siguientes con la finalidad de huir de la miseria del campo y establecerse gracias a los ingresos generados por una venduta⁴⁵ a cargo del abuelo. Sin embargo, la casa que habitan los personajes en este lugar no difiere de la descrita en *Celestino antes del alba*, puesto que en sus distintas intervenciones, el narrador configura su percepción mediante imágenes visuales, auditivas y olfativas. Sus valoraciones se determinan a partir de la incomodidad “Entonces la casa no hay quien la aguante” (97) y la sensación de encierro que se busca generar también en la perspectiva del narratario:

⁴⁴ Las cursivas son de Arenas.

⁴⁵ Según la definición de la RAE, en el español de Cuba se refiere con este nombre a un local comercial pequeño, una verdulería o tienda.

La casa tiene cuatro cuartos, estrechos y calientes, separados unos de otros por frágiles tabiques que impiden que entre el aire, pero no los ruidos. Tiene, la casa, una sala cuadrada poblada por abigarrados y desaforados muebles que ya no sirven para sentarse, pero sí para que uno tropiece con ellos y se fracture una pierna. Un pasillo estrecho con una ventana que da al muro de la fábrica. Una cocina mínima, donde, por una contradicción arquitectónica, se mete todo el mundo, y hasta se reciben las visitas. Un comedor sin paredes donde las moscas, el sol y los variados platos, expulsan sin tregua. (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 156)

El narrador básico acomoda su saber partiendo de una focalización interna fija mediante el uso de verbos en presente. La aparente simultaneidad de los acontecimientos parece mostrar un conocimiento parcial de la casa como el centro de la percepción, lo cual, produce un efecto de desconocimiento en el narratario que se va resolviendo a medida que la descripción avanza. No obstante, al modificar su focalización a cero y retomar su estatuto como el yo narrador que posee un mayor conocimiento respecto al resto de los personajes, la voz en yo-él da cuenta de los sucesos sirviéndose de verbos en pretérito:

Que lo que quería sencillamente era irse por su cuenta de la casa, porque la gente, los ratones, el sol, el techo de fibrocemento y todo [...] Es que no se daban cuenta de que el problema no era de cómplices, sino de demasiados mosquitos, de espacios reducidos, de gentes, de mediodías restellantes. Además, desde luego, el olor a guayaba podrida impregnado en la pared, y la amenaza de que el guirindán⁴⁶ en cualquier momento podría

⁴⁶ Las atribuciones negativas se reiteran en *Otra vez el mar* y *El asalto* donde se apela a lo estrictamente sensorial con el sonido del guirindán.

restaurarse. Porque mire, si al menos el baño fuera, estuviera independiente de la taza del inodoro, entonces (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 356).

En lo que pareciera una serie de justificaciones ante la necesidad urgente de salir de la casa, el narrador básico ficcionaliza la oralidad con silogismos truncados y además refiere a un tú que bien podría ser el narratario con el cual establece una interacción para producir una empatía respecto a las experiencias negativas vividas en este lugar.

A finales de 1958, Fortunato, protegido por la noche que el narrador en yo-él determina como amenazante: “La noche resolviéndose en nubes de mosquitos, en un gigantesco fondo de caldero raspado con furia; la noche con sus fuegos, con sus chillidos de niños rojos y perros abominables, hambrientos e histéricos, como sus dueños” (Arenas 239) decide escapar de la casa para unirse a los rebeldes que combaten en el monte. La incertidumbre y las peripecias generadas por el movimiento revolucionario, hasta entonces desconocido por la voz narrativa, es preferible a continuar habitando dentro de la casa.

En la tercera novela de la “Pentagonía”, la cabaña en la playa sirve como el hogar del matrimonio. Ésta se configura a partir de una focalización interna fija, que tanto en la voz de la mujer como en la de Héctor, refleja el hastío provocado por una vida de insatisfacción y frustraciones. Por lo anterior, la descripción de la misma corresponde con la monotonía de acciones repetitivas puestas en un presente dominado por la abnegación de la esposa: “Algunas veces, por la mañana, cuando la claridad empieza a invadir el cuarto, y una siente que ya los ruidos del día se han apoderado de todo, y una sabe que ya los ruidos del día se han apoderado de todo, y una sabe ya las cosas que va a hacer durante todo el día, y una sabe ya cómo va a terminar el día, y cómo va a

ser el otro, y todos” (*Otra vez el mar* 140). La obediencia de la mujer acentúa la crítica a las costumbres del sistema político y social que impera a lo largo de la segunda parte: “Nos sentamos. Elogio su comida, que comemos en silencio. Terminamos. Llevo los platos al fregadero. Héctor acuesta al niño. Los dos salimos al portal y nos sentamos. Ahí están las luces de los guardacostas, simétricamente dispuestas. Lanzando sus intermitentes centelleos. Al menos, ellos cumplen una función específica: Recordarnos dónde estamos, y, si no queremos seguir aquí, eliminarnos.” (131). El cambio de la voz en yo-yo al plural “nosotros” sirve además, en este caso, para generar una cercanía que le permita al narrador transformar el lugar en uno amenazante también para el narratario.

Por otro lado, aunque el ángulo focal se mantiene, es posible encontrar variaciones que hacen constatar el carácter invariable del día a día:

Entonces, sin encender la luz me siento en la taza y empiezo a orinar. Estoy orinando con la luz apagada; lloro despacio, bajo, que yo misma no me oigo. Ya en el cuarto saco un blumer de la gaveta, me meto bajo el mosquitero y me acuesto. La luz entra, pero no violentamente. Además, puedo cerrar los ojos. Pero por un rato sigo con los ojos abiertos. Poco a poco va llegando el escándalo de las cigarras. Sube. de pronto, desciende. Ya no se oye. Dentro de un instante me lavaré la cara y apagaré la luz. Como no tendré sueño seguiré despierta. Al rato llegará él. Lo sentiré entrar en el baño, prender la luz. Oiré cómo se desviste y lo veré desnudo. En seguida apagará las luces y se meterá despacio bajo el mosquitero, tratando de no hacer ruido. (*Otra vez el mar* 34).

El lugar está determinado además por imágenes que configura un observador instalado al interior, y que estructura un estereotipo en la "Pentagonía", en correspondencia con la idea de la casa como el infierno. Mientras tanto, las variaciones temporales entre presente y pretérito se relacionan con el cambio de escenarios, específicamente de las casas que la pareja habitó antes de sus vacaciones considerando que, hacia el final del relato, se sabe que Héctor y su esposa son primos y vivieron juntos su infancia, adolescencia y posteriormente su adultez como pareja. Partiendo de una focalización interna fija, la voz en yo-yo, tanto en las intervenciones de la mujer como en las masculinas, construye la casa en Holguín desde una mirada adolescente que remite a la expuesta en *El palacio de las blanquísimas mofetas*:

No se oye ahora nada; sólo, en la obscuridad, el estruendo de las vitriolas en el barrio de La Loma Colorada, y el órgano, destacándose entre todos los ruidos. Los bares de «La Frontera» han abierto otra vez. Algunas veces se oye un gran vocerío (es una bronca) mezclado con el chillido y la risa de las mujeres. La música de una vitrola se oye más clara, ahora que el órgano se ha callado. Es una música vulgar, una canción que duraría dos o tres meses y que nadie recordará. Algunas veces, de tonta que soy, he llorado oyendo esas canciones; algunas veces, de tonta que soy, eme he escuchado yo misma cantando esas canciones (*Otra vez el mar* 48).

A pesar de tratarse de una evocación el narrador se acerca y se aleja temporalmente mediante el uso de deícticos temporales como "ahora" para evidenciar un ejercicio de remembranza predominantemente sonoro, en el cual, el órgano se destaca entre todos los sonidos, coincidente tanto con la percepción de Héctor en la segunda parte de la novela: "Estás/ en el cuarto de siempre/

(música de órgano),/ bajo las maldiciones y las amenazas de siempre” (Arenas 189), como con la percepción de Fortunato, quien, en la segunda novela del autor se encuentra constantemente acompañado tanto por su melodía como por el olor de la fábrica de guayabas. Cabe destacar, así mismo, que los juicios de valor emitidos parecen ajenos a la voz que percibe.

Avanzando en el presente evocado, al que se remite desde la carretera después de los días en la playa, se hace referencia a la casa en La Habana, que el matrimonio habitó hasta entonces, nuevamente desde la antítesis de lo que hay y no para acentuar las carencias:

Entramos [...] no hay ese canto típico, propicio para los grandes acontecimientos [...] pero hay sillones, hay una mesa con cuatro sillas, dos habitaciones, cocina grande con cuatro hornillas, sala y portal que da al mismísimo Malecón. Ésta es la casa, dice. Y ahora, efectivamente se oye el canto. Nuestra casa, pienso, mientras palpo los muebles, toco las puertas, admiro las paredes, aprieto las llaves. Y pienso: cuánto hemos tenido que padecer, que suplicar, humillarnos, aparentar, pedir (simulando que no pedimos, que somos desinteresados), para, al fin, poder decir: *Ésta es la casa*. Ahora sólo tendremos que pagar la mensualidad (66)⁴⁷.

Partiendo de una focalización interna fija, el deíctico temporal “ahora”, que se observa en el fragmento anterior, sirve para desestabilizar la evocación que se hace en un presente anterior al del momento en que se narra. Por otro lado, las experiencias sensoriales acentúan la construcción del lugar que se hace, en este caso específico, siempre desde adentro. En última instancia, el uso tanto del adjetivo posesivo “nuestra” como del plural del tiempo compuesto “hemos tenido”, in-

⁴⁷ Las cursivas son de Arenas.

volucra al otro en la experiencia de suplica por una casa y lo que sucede posteriormente cuando la mujer se enfrenta a la infidelidad de su esposo con su nuevo vecino. Cabe destacar que, contrario a las certezas del presente, en las últimas dos novelas el narrador establece una variación en la focalización que será externa al determinar sólo conjeturas respecto al futuro mediante el uso de adverbios de duda en la construcción de este lugar en específico.

En resumen la casa funciona en la “Pentagonía” como un reflejo del narrador básico habitando un hogar que nunca es propio, puesto que en él, no se experimenta ni libertad ni individualismo sino que sirve para exteriorizar su soledad, cobardía, debilidades y dependencia en un ambiente sometido por el infierno que representa para él vivir una vida sólo para cumplir con los roles sociales de ser un hijo, nieto, esposo o padre insatisfecho, desilusionado e infeliz.

3.3.2 Lugares abiertos

Tal como se señaló anteriormente, desde las particularidades establecidas por Slawinski en este caso los lugares abiertos corresponderán a aquellos que son determinados por su disposición desde una perspectiva exterior y la perspectiva del narrador básico desde afuera, como se analizará en el siguiente apartado.

3.3.2.1 El monte y la libertad

El monte funciona como aquel en el que el narrador convive simultáneamente con sensaciones, percepciones, concepciones, emociones y pensamientos positivos que contrastan con los experimentados en el encierro:

y me *tiré* sobre el primer yerbazal que *encontré*, y no *sentí* siquiera los pinchazos de los abujes, ni los de los chinches de monte. Yo me *acomodé* lo mejor que pude, de espaldas

a la yerba y mirando las nubes. Y *comencé* a comer papitas cimarronas de una mata que *estaba* al alcance de mi mano. Dos nubes muy grandes *chocaron* una con la otra y se *hicieron* añicos [...] Nunca *pensé* que los pedazos de nubes fueran tan pesados y grandes. [...] La tormenta de nubes se *ha calmado* un poco, y un aguacero muy fino lo va poniendo todo de un color casi transparente y blanquísimo. [...] Los abujes me *han picado* en toda la espalda, pero yo no *sentí* cuando me picaron. *Estaba* tan embelesado. Mi madre *pasa* por encima del mayal sin cuidarse de las espinas, y luego *alza* el vuelo. (*Celestina antes del alba* 27-28).⁴⁸

Si bien en el ejemplo anterior no existen transgresiones respecto al ángulo focal que permanece en interno fijo, hay una variación de los tiempos verbales que desestabiliza la narración entre lo que parecieran recuerdos evocados conviviendo junto con acontecimientos desarrollados en el presente inmediato. En la alternancia del yo narrado y el yo narrador, se integran además elementos de carácter fantástico. La descripción aparentemente realista del monte contrasta con las nubes cayendo a pedazos mientras la madre vuela sobre el yerbazal, lo cual podría corresponder a la búsqueda por vincular elementos positivos como parte de la imaginación de la voz narrativa. A través de ensoñaciones creadas a partir de imágenes visuales y auditivas, el narrador se sitúa espacial y temporalmente en el exterior adaptándose por momentos al saber del narratario puesto que, en el ejemplo siguiente, manifiesta no haber escuchado nunca una bulla semejante proveniente del interior de la casa.

⁴⁸ Las cursivas son nuestras y refieren a los verbos conjugados en presente y pretérito.

Qué olor tan agradable queda después de un aguacero. [...] El fango estaba frío, y a mí se me ocurrió pensar que estaba caminando por entre la nieve y que las matas de nones eran pinos de Navidad, y que toda la familia estaba en la casa, entre un no sé qué tipo de abejeo y bulla, que hasta entonces no había yo oído. «Qué lástima que en este lugar no haya nieve», le dije a Celestino. Pero ya él no estaba conmigo. «¡Celestino! ¡Celestino!» grité yo, muy bajo, como si no quisiera despertarme y encontrarme en mitad de un fanguero. (*Celestino antes del alba* 23).

Asimismo, para hablar del monte en Perronales se parte de una serie de disparidades que la voz dispone con la aparente finalidad de generar una confusión sobre el momento en el que él mismo, en tercera persona, descubre la alegría que se repite a lo largo del fragmento analizado:

Había que saltar y huir, y tirarse sobre la yerba, y seguir. Había que cantar. *En ese mismo instante, sí, ahora* sintió una necesidad impostergable de cantar, y se llevó una mano al pecho, e hizo el intento, y bramó [...] Qué alegría tan inmensa, qué inmensa alegría. Él, bramando en la yerba. Dios mío, qué alegría tan grande. ¿Ahora sí sabía cuál era su destino, cuál su finalidad? Ahora sí, ahora sí, se dijo de nuevo. — ¿Había descubierto el secreto? [...] Y abril estallando, y el día reventando, taladrado por los innumerables efluvios de la primavera. Y más *allá* el gran tiroteo, las libaciones de los pájaros, la arboleda⁴⁹ en llamas, las campanas (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 154)⁵⁰.

⁴⁹ A la arboleda en el monte se refiere el narrador en relación yo-él en *El color del verano* para evocar un momento que le brinda esperanza en momentos de desasosiego: “Y ya aferrado a aquella palabra, la Tétrica volvió a ser un niño campesino en su elemento. Y otra vez volvió a correr bajo la arboleda, se bañó en el arroyo, jugó en el patio con tierra, comenzó a tirar hojas al aire.” (118).

⁵⁰ Las cursivas son nuestras.

Las diferencias se acentúan en los cambios tanto entre deícticos temporales en presente y los verbos en pretérito como en el alejamiento producido por los adjetivos demostrativos “ese” y “allá” resaltados en cursivas. Por otro lado, como una evocación que reitera el planteamiento anterior, la voz narrativa en yo-yo exalta el tiempo pasado alejado de Holguín en la libertad que sólo la naturaleza puede otorgarle desde una focalización interna fija: “Pero todos están como en trance: en trance de irse, en trance de muerte. Si al menos viviéramos como antes, en el monte. Yo saldría afuera y me tiraría en el río, y nadaría todo el día. Y me templaría a las vacas. Y me acostaría sobre la yerba. Y me olvidaría del mundo. Porque viviría en el mundo. Y así iría pasando el tiempo.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 162).

En la “Pentagonía” el monte cumple la función de reflejar el espíritu libre del narrador y, además, enfrenta la realidad repudiada mediante la referencia a lo imaginario que le sirve para sobrellevar su vida en frustración mostrando su espíritu subversivo. En este lugar lo real pierde relevancia para dar sitio a las simulaciones en las cuales la voz narrativa se permite desdoblarse continuamente para verse vivir una vida clandestina en la cual actúa conforme a su deseo.

3.3.2.2 El pozo: el lugar del desdoblamiento

En la “Pentagonía” el pozo, como un lugar en el exterior, da cuenta del desdoblamiento de la voz narrativa que conforma una misma entidad presentada a pesar de las dificultades cotidianas a las que se enfrenta en su contexto: “me vine corriendo de nuevo al pozo, y llené corriendo las latas de agua, mientras me decía: «Y Celestino, ¿dónde se habrá metido Celestino?». Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos temblando, ya con el agua al cuello, y sonriendo al mismo tiempo para demostrarnos que no teníamos ni pizca de miedo.” (103).

El narrador no sólo reclama su presencia mediante la ficcionalización de la oralidad sino que en un constante desplazarse de la casa al pozo y del pozo a la casa contempla su propio reflejo en el agua confirmando una imagen de sí mismo que busca configurar dentro del relato. Además, el carácter primordial del pozo queda evidenciado tanto en la configuración del espacio como en el título de la primera novela de la “Pentagonía” antes de la versión final de la misma revisada por el autor en 1982 y publicada por la editorial Argos Vergara en Barcelona⁵¹.

Asimismo, en *El palacio de las blanquísimas mofetas* las amenazas de los distintos miembros de la familia de aventarse al pozo son un elemento que persiste: “Esa vez la vieja amenazó con pegarle fuego a la casa y tirarse de cabeza al pozo” (163), mientras que éste sigue funcionando como el instrumento de reflejo justificante de la hipótesis de que la voz narrativa se desdobra para verse actuar en su propia historia al igual que en las últimas tres entregas de la “Pentagonía”: “Nada. Se asoma uno al brocal de pozo y, cuando viene a ver ya estamos en el fondo” (136). Finalmente después de suicidarse, Fortunato decide su lugar y habita el pozo acompañado de la voz narrativa: “Más allá del pozo viejo — que es el lugar donde vivimos ahora, Fortunato y yo — nos reunimos todas las tardes. Y yo saco la cántara oscura donde brillan las estrellas presas.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 245).

Además, en la historia de Fortunato el pozo sirve como un instrumento de evocación del tiempo vivido al lado de su madre en Perronales puesto que en sus palabras en yo-yo es “el único digno de evocarse” (186). Conviene aquí, recordar que en *Celestino antes del alba* resulta casi imposible concebir al pozo sin la figura materna que va y viene entre la vida y la muerte, acción

⁵¹ La versión que ganara la primera mención en el concurso nacional de novela en Cuba en 1965 se titulaba *Cantando en el pozo. Celestino antes del alba*.

que se reitera en la novela analizada en este apartado: “su madre iba y venía del pozo, con las latas de agua; sin decir nada “(138), “Al principio, ni ella misma sabía qué le estaba ocurriendo. Se cansaba más rápido que antes al ir y venir del pozo con las latas de agua” (174).

De igual manera, destacan las imágenes poéticas del agua del pozo como un elemento que alberga las fuerzas de significación más recónditas. En *El agua y los sueños* Bachelard reconoce en el agua un tipo de intimidad en sus profundidades, lo cual nos remite a la búsqueda del narrador por profundizar en sus más recónditos deseos. Respecto a la simbología general del pozo, Joan Chevalier establece que es por otra parte “símbolo de secreto, de disimulo, especialmente de la verdad, que según es sabido, de él sale desnuda. El pozo, es decir la posibilidad de la salida, es el Buddha; la Sangha está compuesta por los que acuden a salvar al hombre infeliz y el Dharma es la escalera que éstos colocan a modo de puente entre el fondo del pozo y su boca superior.” (850). Además, en el caso del agua que contiene el pozo, ésta no corre sino que permanece, tal como mantiene su esencia el protagonista cuya ideología no se transforma. En última instancia conviene señalar dos cuestiones: la primera en relación con la profunda maternidad de las aguas, puesto que la madre del narrador funciona como una figura que lo acompaña durante la “Pentagonía” en forma de refugio materializándose en el agua del pozo; en segundo lugar, al igual que Narciso en el análisis hecho por Bachelard, el narrador de las cinco novelas ve su imagen reflejada en el agua sintiéndose naturalmente duplicado “tiende los brazos, hunde las manos en su propia imagen, le habla a su propia voz” (42).

El pozo es la prueba de la dualidad en la cual habita el narrador básico, quien pugna entre sus acciones y pensamientos, que permanecerían ocultos a modo de supervivencia en un contexto de represión política y social de no ser por la oportunidad de verse reflejado y reconocerse a sí

mismo en el agua, como sucede también en su referencia en *El asalto* y *El color del verano*. El narrador posee una ventaja sobre el resto de los personajes de la “Pentagonía”, puesto que, puede actuar a través de otro mientras que ellos se mantienen pretendiendo ser alguien distinto a lo que son.

3.3.2.3 El mar como principio y fin

En la “Pentagonía”, el mar permanece como un símbolo latente de libertad puesto que representa, en todo momento, una posibilidad de escape: “El mar/ huyendo/ El mar como una autenticidad dentro de un sueño/ Como una realidad que de tan real se vuelve irreal./ El mar/ como una repercusión que ya se aleja/ como un vasto escenario vacío — aguardando — ante un público que lleva (dos mil años)/ aguardando” (*Otra vez el mar* 285). El mar es principio y fin en las cinco novelas, sólo por mencionar alguna, en *Otra vez el mar*, su estructura cíclica le permite al narrador comenzar y terminar en este lugar: “El mar. Azul.” (13); “Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.” (375). Además, en la búsqueda por una experiencia sensorial completa, se apela a todos los sentidos y se habla de colores, olores y sonidos. Asimismo, contrario a la constitución de los lugares desde la negación, las referencias al mar parten de afirmaciones:

Hoy/ no iremos al mar/ porque el mar es la memoria/ de algo sagrado/ que no podemos descifrar/ y nos golpea./ Hoy/ no iremos al mar/ porque el mar es una extensión ondulante/ una canción a la eternidad/ que no sería justo interrumpir con nuestro pasajero/ repetido grito./ [...] Hoy/ no iremos al mar/ porque el mar configura avenidas torres y palacios y/ catedrales iluminadas/ espectros del aire jardines y ciudades/ que no veremos nunca/ que ya para nosotros no existen./ Hoy/ no iremos al mar/ pues su opulencia es una

ofensa a nuestros ojos/ que sólo han de ver campos de tierra escarbar/ y ciudades sometidas al deterioro y la consigna. (*Otra vez el mar* 278-279).

En este caso el verbo ir se conjuga en plural para constituir una imagen del mar cuyas consignas sirvan a modo de persuasión para el narratario. La percepción del mar debe entonces ser compartida a partir de lo que observado. Aunada a la estrategia referida con anterioridad, se hace uso del adjetivo posesivo en el plural de la primera persona “nuestro” que parte de la significación del mar como un elemento melancólico de aquello que el narrador ha perdido. Por último el uso del deíctico temporal “hoy” indica la inmediatez de una serie de acontecimientos que están sucediéndole a la par al narratario. El mar representa además un ir en contra, la resistencia al estado político cubano, la negativa a permanecer como un adepto al sistema, es la posibilidad, la esperanza de alcanzar la autenticidad perdida a través de un acercamiento al exterior que ya se anticipa en *El color del verano* donde el narrador profetiza alejándose de los hechos concretos que le acontecen para salvarse de la realidad que habita puesto que en la última entrega de la “Pentagonía” la isla que lo abruma es consumida precisamente por el mar.

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier, el mar significa la dinámica de la vida “todo sale del mar y todo vuelve a él [es el] lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte.” (690). El agua del mar funciona a su vez como un elemento transitorio que se va transformando tal como el protagonista que muere al final de cada obra para renacer en la siguiente. Asimismo, el agua va desplazando la vida a otros lugares, incluyendo la del narrador que busca

escapar de aquella sufrida en determinado espacio para experimentar las pasiones hasta entonces reprimidas.

3.3.2.4 La isla: el encierro

Coincidente en sus percepciones la voz narrativa construye la isla como un lugar que transmite el hostigamiento al cual fue sometido⁵². Manteniendo el ángulo focal, el narrador se permite además variar los tiempos verbales en presente y pretérito cuyas alteraciones temporales brindan un carácter definitivo a las condiciones de la misma tanto en pasado: “ésta es la historia de una isla que nunca tuvo paz, que fue descubierta por un grupo de delincuentes, de aventureros, de ex presidiarios y de asesinos, que fue colonizada por un grupo de delincuentes y asesinos y que fue gobernada por un grupo de delincuentes y asesinos” (*El color del verano* 176) como en presente: “isla, / contra ti se estrellan las audacias./ Eres triste como la carta de un amigo en el exilio,/ como la figura de la vieja marica con el pelo/ pintado,/ como la voz del que voceaba las reses en el patio de la infancia.” (*Otra vez el mar* 177).

Además, en los fragmentos citados es posible observar que el lugar se estructura tanto desde la negación: “Con tus casas hechas para otros climas,/ con tus estaciones que no estacionan,/ con tus avenidas desprovistas de arboles y amuralladas” (*Otra vez el mar* 177) como partiendo desde el contraste entre lo que fue y ya no es:

Ésta es la historia de una isla que poseía las playas más bellas del mundo, la tierra más fértil del mundo, la capital más cautivadora del mundo [...] Ésta es la historia de una isla que había sido calificada como la tierra más hermosa del mundo por un marinero que carne desesperado en sus costas, salvándose de una tripulación que quería cortarle la cabeza por haber-

⁵² “Y de ese acoso nuestra Isla se ha ido configurando.” (*Otra vez el mar* 257)

la embarcado en un viaje al parecer infinito [...] para adueñarse de toda la isla que de entre ellos salió un delincuente mayor [...] Rápidamente se adueñó de todas las playas, de todas las tierras, de todas las ciudades y obligó a la gran bailarina, al gran poeta, a los cantantes y a las orquestas a que bailaran, tocaran y cantaran sólo para él. (*El color del verano* 340)

De la cita que antecede destaca el uso del adjetivo “una” que expresa unidad y no singulariza al sustantivo, planteando la posibilidad de que se trate de cualquier isla y no de una en concreto, sin embargo, el uso de adjetivos comparativos y superlativos enfatizan la configuración específica de la misma: la poseedora de las playas más hermosas del mundo. Cabe mencionar que de igual manera se acentúa la distancia entre la voz que habla del lugar y la denuncia social que en el fragmento se expone citando discursos ajenos que permean cierta concepción pero en donde se intensifica la pérdida de los atributos de dicha isla en el presente.

Para el narrador la isla en la “Pentagonía” significa la pérdida y la añoranza, puesto que para él huir encarna la infelicidad pero al permanecer recae en el mismo sentimiento. La isla simboliza un legado del terror, la incomodidad, el miedo, la impotencia, la desilusión y la inconformidad con la dictadura y represión post revolucionarias que lo atosigan y de las cuales sabe, debe huir para cumplir con el deseo de ser lo que quiere ser.

3.3.2.1 Las poblaciones de la carencia

En la “Pentagonía” las poblaciones en las cuales se desarrollan los acontecimientos se encuentran azotadas por las carencias que han dejado los conflictos armados. Por lo anterior, los lugares se estructuran a partir de la hipérbole de la voz narrativa que exagera las dificultades vividas luego del triunfo de la Revolución.

3.3.2.1.1 La Habana: el lugar bélico

En primer lugar, La Habana se configura a partir de los acontecimientos derivados del racionamiento de alimentos implantado durante la esta época:

Pisando esqueletos de hombres y animales, abriéndonos paso entre huesos que a veces forman verdaderas montañas (tanta ha sido el hambre y las plagas), seguimos avanzando sudorosos, y ya ocupamos nuestro sitio en la gran cola del pan. En estos momentos suena el segundo *clan*. Una mujer con la cara carcomida (quizás por ella misma) nos dice: *Yo era la última*. Y nos mira con ojos relampagueantes y furiosos [...] Héctor y yo ocupamos nuestro sitio. Va llegando más gente entre gemidos, gritos y maldiciones [...] El sol, implacable, avanza sobre el cielo, bufa, se queda fijo en el centro y empieza a achicharrarnos [...] ¡Agua! ¡Agua!, clama un hombre con voz ronca. ¡Agua!, dice brincando y soltando puñetazos al aire. Al momento se convierte en humo. La mujer que está a su lado comienza a hincharse, brama, sigue inflándose, hierve y finalmente estalla lanzando chorros de agua que carbonizan a varias personas y dejan ciegas a otras tantas [...] El murmullo sube, se hace atrevidamente ensordecedor [...] El hedor de todos los cadáveres y animales devorados por nosotros y por las plagas (o por todo a la vez) llega de golpe, flamea sobre nuestras cabezas, mata a varias personas [...] El calor es intolerable. (*Otra vez el mar* 97-99)⁵³

Las intervenciones de la voz narrativa que entre paréntesis parece aportar más información, produce cambios en la focalización de interna a cero y de cero a externa mediante el uso de adver-

⁵³ Las cursivas son de Arenas.

bios como “quizás”, puesto que no hay un acercamiento a la consciencia de los personajes más que mediante esta modalidad. Dicha desestabilización supone un posible desconocimiento por parte del narrador básico respecto a los pensamientos de las entidades que intervienen en la escena. Por lo anterior, la percepción propia de la voz se interpone al referir sólo a sus sensaciones en los sucesos en los que predominan los sonidos y los olores. Asimismo, la ausencia de transgresiones respecto a los tiempos verbales, sitúan los acontecimientos en un presente inmediato más cercano al narratario. En última instancia, el cambio de la voz en yo-yo al plural de la primera persona “nosotros” genera una cercanía también en la segunda parte de *Otra vez el mar*:

Tú atosigaras con blasfemias la ciudad que te asfixia./ O/ sencillamente dirás:/ Una estación militar/ una carretera centelleante/ una claridad formando espejismos/ en los que se disuelve el asfalto./ Una estación militar/ una loma árida y descascarada/ un ex puesto de frutas/ un ex restaurante/ un antiguo cartel que anunciaba un refresco/ una antigua mansión habitada ahora por vacas y/ grandes pájaros blancos./ Una estación militar [...] ¿O diré:/ todo es horrible pero si aprendes a soportar/ a simular, si aprendes a mentir, quizá te lleguen a/ admitir, y tu obediencia será recompensada con un aumento/ en la cuota del arroz y una disminución en la cuota de/ patadas reglamentarias que como pequeño funcionario (167-168).

La variación de los pronombres personales que encabezan la narración y el plural nosotros intensificado por el adjetivo posesivo “nuestro” traslada al narratario a una experiencia compartida en el infierno de un conflicto bélico, en el cual, se enumeran elementos antiguos que ya no corresponden al presente también trastocado por los cambios de conjugación en pretérito y el uso de

adverbios temporales como “ahora”. La repetición de la frase “una estación militar” sirve para intensificar el monólogo interior en el cual, la voz narrativa deja fluir su consciencia en una crítica social en *El color del verano* como se observa en la siguiente intervención:

La Habana Vieja, se sostenía casi por obra y gracia del Espíritu Santo y de nos puntales carcomidos; de manera que al no poder soportar el peso de aquel cuerpo, se vino abajo [...] Pero tal vez lo más insólito de este hecho no fuera el desplome de las columnas [...] sino que junto con las columnas y los portales se vinieron abajo un sembrado de maíz [...] que los habitantes de La Habana Vieja habían plantado sobre las azoteas con el fin de mitigar el hambre producida por cuarenta años de racionamiento.” (103).

En la “Pentagonía” La Habana significa para el narrador un lugar apoderado por el conformismo que se acrecienta por los conflictos militares y la carencia de los bienes de supervivencia básicos. En él, juega la crítica y su deseo de lo que pudiera ser y no es: un sitio de libertad para la vida, para ir en contra de los discursos oficiales y la colonización de los estatutos morales, un posible reflejo de autenticidad y autonomía. De ahí el estructurar a partir de la negación que se verá reflejado asimismo en las descripciones de lugares como Perronales y Holguín.

3.3.2.1.2 Perronales y Holguín: las poblaciones de la carencia

En segunda instancia, en la “Pentagonía” las poblaciones como Perronales y Holguín son configuradas desde la negación como se observa en la siguiente cita :

Lo que se conoce con el nombre de Perronales es un «cuartón» (unas treinta caballerías de tierra) que pertenecen al «barrio», (unas trescientas caballerías de tierra) de Sao Arriba. Perronales es una sabana que no da al mar. Lugar chato, donde no hay lomas, pero

tampoco hay llanuras. Situado al norte del municipio de Holguín, es tierra de cascajo; sitio pedregoso, árido, donde la llegada de las lluvias resulta imprevisible, así como el fin de las mismas. No hay grandes ríos en Perronales, sino arroyos; multitud de arroyos efímeros que en la época de los vendavales, cuando sobran las aguas, todo lo inundan, y en la época de la sequía, cuando sólo salva una corriente potente, desaparecen. No hay grandes árboles en Perronales, aun cuando sus habitantes digan que sí; los hubo quizá en un tiempo, en la época en que la Isla era un mito y cualquier cosa podía suceder, y todo resultaba «maravilloso» [...] Ahora hay sólo árboles de escaso esplendor y follaje; *árboles que no sirven para protegerlo a uno de las llamas del sol, pero sí para que se tropiece con ellos*, y, si carece de cautela se saque los sesos... No hay grandes caminos, pero hay, sí, innumerables trillos, veredas, senderos que no conducen a ningún sitio. No hay naturalmente, pueblos ni ciudades en Perronales, no hay caseros ni establecimientos, pero hay en cualquier sitio, en el lugar más impensado, un bohío de yaguas desflecadas habitado por gente miserable, curiosa, desconfiada, que vigila, que le impide hacer a uno sus necesidades en el primer matojo, que se roba las gallinas del vecino más cercano. Gente que critica, que odia, que envidia; gente a la que hay que saludar todos los días, que nos visita sólo para tomarnos el café, y aguarda nuestro menor tropezón para devorarnos. (*El palacio de las blanquísimas mofetas 76-77*)⁵⁴

La voz del narrador básico configura el lugar a partir de su percepción destacando las intervenciones de discursos ajenos mediante cursivas. Asimismo su discurso se destaca mediante los paréntesis cuya función parece ser la de poner en duda las aseveraciones que no asume y que son

⁵⁴ Las cursivas son nuestras.

incluso negadas para anteponer la propia, por ejemplo, la perspectiva del narrador se impone a la del resto mediante una focalización cero y la repetición de la conjunción adversativa “pero” partiendo de un contraste entre lo que hay y no en la población. Manteniendo el ángulo focal, el narrador se permite además variar los tiempos verbales en presente y pretérito cuyas alteraciones se intensifican mediante los deícticos temporales como “ahora” demostrando su potestad de saberlo todo respecto a Perronales en el pasado y presente.

Por otro lado, en *Otra vez el mar* la voz en yo-yo revela las experiencias sensoriales anteponiendo su propia perspectiva a la de los personajes que intervienen en la escena acentuando los sentidos desde una focalización interna fija en la evocación correspondiente al periodo de infancia de la voz narrativa:

Cae el aguacero, cae el aguacero y yo corro de una a otra esquina de la casa; siento repicar el agua en los canales, en el techo de guano, veo caer el chorro dorado, como si fuera vino, en los barriles. Cae el agua, cae el agua, y Héctor y los demás primos, y todos los muchachos del barrio y yo salimos al patio blanqueado por la lluvia, saltamos bajo ella, nos sumergimos en las lagunas que ya se van formando en todo el jardín; escuchamos cómo estalla el agua sobre la mata de tamarindos, improvisamos represas en los arroyos que surgen en el patio; miramos, bañándonos, los querequeteses, allá arriba (bañándose también en el aguacero) chillar alegres y empapados [...] Cae el aguacero, cae el aguacero; cae sobre el corredor, repica en las hojas de zinc, le saca brillo a la yerba fina del patio, devora los capullos de las matas de copetudas, enloquece al pensamiento chino que se agita esparciendo sus flores moradas, paraliza al ganado bajo el flamboyán [...] Y nosotros brincando y nosotros danzando, y nosotros bajo el chorro que rueda por las cana-

les y desborda ya los barriles. Cae el aguacero, cae el aguacero. Resuena cerrado sobre el techo de guano, retumba en las canales, se desliza por los costados de la casa, corre por entre los troncos de los árboles, forma ya un gran charco junto al brocal del pozo y los últimos mayales. ¡Allí estamos nosotros! ¡Allí estamos nosotros! Danzando, brincando, corriendo, revolviéndonos en el agua rojiza y chillando de alegría [...] (149-150)

El recuerdo se configura a partir de la repetición de la oración “cae el aguacero” enfatizando la importancia del agua en la escena descrita, en la cual, los sonidos del repicar de la misma se imponen a las acciones que acontecen. Asimismo, cabe destacar la inmediatez de la evocación mediante el uso de verbos como caer, ver y estar conjugados en presente, a pesar de corresponder a un tiempo pretérito, a un hecho que ya aconteció. Otra transgresión que resalta corresponde al uso del adverbio de lugar “allí” y no “aquí” que estaría en concordancia con este lugar, más aproximado al carácter cercano que se le otorga a la remembranza, estableciendo una distancia con el hecho que acontece. Por último, el uso de la primera persona del plural “nosotros” involucra al narratorio en el acontecimiento vivido por los personajes acercándolo a una experiencia en la que elementos como el pozo y los mayales, mencionados también en la “Pentagonía”, se reiteran en este recuerdo.

Sobre el desconocimiento de las voces ajenas en comparación con el discurso del narrador básico, al comenzar a configurar Holguín, se insiste en señalar la verdad que éste posee respecto a los lugares en los cuales se desarrollan los acontecimientos: “La radio decía: «Holguín, la ciudad que con más de doscientos mil habitantes solo tiene un carro para recoger la basura.» Pero él sabía que no era cierto. Que no había tantos habitantes en Holguín. Claro, a la radio, como a todo

aquel que hace propaganda, le convenían las cifras grandes, redondas” (88). La desestabilización generada por la negación de otras voces las desacredita y otorga autenticidad al discurso del narrador desde una localización interna fija experimentando Holguín instalado en su interior⁵⁵. Se observa además la predilección por el uso de verbos en presente al describir ambas poblaciones.

El hastío provocado por la monotonía evidenciada en la configuración del espacio, genera sentimientos adversos en la voz narrativa, sin embargo, siempre establece una distancia al hablar de sí mismo en tercera persona con la aparente finalidad de no asumir los discursos, sentimientos o pensamientos generados al habitar el lugar: “Fortunato odiaba Holguín. [...] Odia a la gente. Odia el estruendo de las guaguas. Odia las aceras exactas.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 88-91). Siguiendo con la descripción de Holguín en presente, puede destacarse a su vez una posible referencia literaria al afirmar: “ningún poeta ha tenido aún la falta de pudor necesaria para cantarle a alguna de sus calzadas [...] Aquí nada se destaca; nada llama la atención siquiera para ser rechazado.” (*El palacio de las blanquísimas mofetas* 88-89). Lo anterior podría remitir a “El primer discurso”, pieza lírica del poeta Eliseo Diego escrita en 1949 donde elogia a la Calzada de Jesús del Monte en Cuba: “Calzada, reino, sueño mío, de veras tú me comprendes/ cuando la demasiada luz forma nuevas paredes con el polvo/ y mi costumbre me abrumba y en ti ciego me descanso” (12). Desde la perspectiva del narrador básico esta población a la que le falta todo, aspira no más que a la indiferencia ajena, puesto que ni se le aclama ni se le repudia.

Además, desde el estatuto como yo narrador, la voz se proyecta hacia el pasado desde el presente: “A mediados de aquel año ya en Holguín se fueron las luces, comenzó a faltar el agua, los

⁵⁵ Dicho fenómeno se repite en *El color del verano* como se observa en la siguiente cita: “le respondí: - Mamá, después de haber vivido dos años en un castillo, no pienses que voy a meterme en un tugurio de Holguín. En cuanto tuve uso de razón, lo primero que quise hacer (y luego hice) fue irme de aquel pueblo, de aquella casa horrible, de ti misma, y ahora mis planes son irme del país.” (278).

alimentos; una avioneta ametralló un edificio. Y hombres jóvenes comenzaron a aparecer por los caminos, sin uñas, sin ojos, a a veces sin testículos.” (211). Los tiempos verbales varían con la finalidad de evidenciar que en todos los casos la percepción coincide y está determinada por el terror que se experimenta habitando la población.

Hablar de Perronales y Holguín en la “Pentagonía” le permite al narrador enfatizar tanto lo que no se posee como la añoranza por aquello que se ha perdido. Asimismo, proyecta la devastación de las poblaciones reflejando lo que la voz narrativa anhela, mediante la aparición del pasado supuestamente olvidado pero en el cual las ruinas permanecen. Evocar resulta entonces lo que lo salva de enfrentarse con una realidad hostil en la que proyecta las acciones más siniestras de la dictadura castrista. Son estos hechos los que aún lejos de estas poblaciones le impiden conformarse respecto a lo que abandonó. La configuración de estos lugares es además un acto subversivo al régimen que en la “Pentagonía” impone un presente eterno, puesto que en palabras de El Reprimerísimo, máxima autoridad en *El asalto*, “la memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima” (32). Esta aseveración se confirma recordando que la primera novela del compilado comienza en Perronales con las primeras acciones en pretérito y culmina con las últimas frases en la quinta novela en presente: “Camino hasta la arena. Y me tiendo.”. (*El asalto* 191). Recordar el pasado desde la negación le permite evocar lo que el Estado abolió: sus sueños y proyectos literarios.

3.3.3 Consideraciones generales sobre los lugares en la “Pentagonía”

La elección de estos lugares sobre otros responde a la reiteración de los mismos en las cinco novelas de la “Pentagonía”, además, revelan los valores ideológicos del narrador a partir de su desdoblamiento con la finalidad de mostrar su crítica motivada por el descontento y la desilusión en

la que habita. El carácter legítimo de la voz narrativa que a pesar de poseer una visión fragmentaria de los mismos instala el carácter definitivo de sus descripciones haciendo uso de adverbios temporales que le otorga autoridad para hablar de los sitios en su totalidad. De esta forma evidencia la dualidad en la cual se debate entre aquello que debe ser y lo que desea ser repartiendo sus percepciones, emociones y pensamientos en lugares abiertos y cerrados.

Asimismo, el narrador muestra su presencia en todas las novelas remitiendo invariablemente a los lugares del génesis del argumento de la “Pentagonía” en ejercicios de evocación de los sitios que permanecen con las mismas características atribuidas en el pasado que, por mantenerse inmutables sirven para la añoranza de momentos mejores en el acto de rebeldía que supone recordar en el contexto de las novelas. En las evocaciones se presentan también elementos de carácter fantástico ya que el narrador establece vínculos con su imaginación como un recurso para trascender a otros planos distintos al de su realidad en los cuales puede vivir como desea. En la percepción repetitiva de los lugares se refleja además un efecto manipulador, puesto que, la intención perseguida parece ser la de compartir los juicios de valor con el narrador. Lo anterior queda reforzado por el uso de adjetivos posesivos en primera persona coincidente en la estructuración los lugares.

Respecto a la casa destaca la configuración de la misma siempre desde el interior donde el narrador evidencia opresión y hostigamiento político y social, adentro lo persiguen además las carencias derivadas de la pobreza y la privación de los bienes esenciales para su supervivencia. El narrador busca adeptos a su pensamiento generando una configuración de lugares amenazantes y peligrosos estructurados a partir de imágenes que resultan ser estereotipadas en las mismas novelas puesto que, las experiencias vividas en ésta son invariablemente negativas. La casa como

un lugar cerrado en la “Pentagonía” se vincula con la insatisfacción y las frustraciones reflejadas en la voz narrativa, por lo cual, es considerada aquí como el símbolo de los preceptos del régimen político que impera: la obediencia y la abnegación de las que el narrador básico busca inminentemente distanciarse. Lo anterior permite justificar la repetición del deseo de salir de ella abandonando el lugar en el que nació y del que busca desprenderse motivado por las situaciones a las que se enfrenta en el transcurso de las cinco novelas.

En lo que concierne a los lugares abiertos, estos se mantienen como un símbolo de libertad, puesto que es ahí donde el narrador puede ejercer su individualidad al ser consciente de su existencia al ver su imagen reflejada en el agua tanto en el pozo como en el mar. Éste último representa además la emancipación del estado político y moral cubano, la negativa a permanecer como un adepto al sistema, la posibilidad latente de poder escapar. Aunado a lo anterior, el narrador parece sentirse ajeno a los lugares que habita: Perronales, Holguín y La Habana, es por esto que redundo en su distanciamiento estructurando las descripciones desde la negación. En última instancia la dualidad establecida por el narrador estando adentro y afuera provoca un efecto de tensión en los acontecimientos.

En conclusión, los lugares resultan predominantes incluso al hecho narrativo. Sirven además como un nuevo hilo conductor de las novelas de la “Pentagonía”, puesto que, por un lado reflejan los valores ideológicos del narrador que manifiesta la desilusión que provocaron las determinaciones tomadas por el sistema político instaurado después del triunfo de la Revolución. Además, el narrador parece identificarse con cada lugar del cual se apropia exponiendo sus emociones, pensamientos, percepciones y sensaciones. Al alejarse de ellos se separa también de él mismo y su intención de destruirlos puesto que representan lo que lo daña y de lo cual busca incansable-

mente liberarse; por otro lado, recalcando la dualidad a la cual se ha referido con anterioridad, hay lugares como el pozo y el mar, que revelan la obsesión del narrador por ver cumplidos sus sueños y deseos que permanecen ocultos en el infierno político y social que habita.

Conclusiones

En el presente análisis se ha estudiado la “Pentagonía” de Reinaldo Arenas con la finalidad de demostrar la configuración del espacio desde la perspectiva de un narrador que sirve de anclaje entre el compilado. Se establecieron tres rasgos considerados imprescindibles para entender tanto la intención del narrador como la carga ideológica en la construcción del espacio y los lugares en los que se desarrollan los argumentos de las obras para aproximarnos a una poética de los mismos.

En la primera parte se hizo un recorrido teórico del concepto de espacio que, relacionado con la geografía humana, permitió establecer el vínculo previsto con el narrador como un individuo que percibe el espacio en relación con sus pensamientos e ideas. Además, la consideración de los lugares como espacios en lo que se involucran sensaciones, percepciones, concepciones y emociones del que observa, da pie a la posibilidad de argumentar las posibles articulaciones de sentido. Respecto a la segunda parte, la propuesta de análisis resultó a partir de conjeturas respecto al objetivo planteado, no obstante, resultó útil para aventurar tanto las características que particularizan a la voz narrativa, tomando en cuenta sus respectivas variaciones, como para establecer las configuraciones espaciales dotadas de un sentido provisto por sus formas constantes y las asociaciones sensoriales atribuidas.

De los resultados de la aplicación de la propuesta en el tercer capítulo, puede determinarse lo siguiente: Se encuentra la presencia de un sólo narrador en las cinco novelas determinado por la prevalencia de su voz en primera persona que sostiene un discurso de protesta crítico con su entorno, por lo cual, se insiste en la importancia del compilado como un testimonio de experiencias personales en un contexto dominado por la represión política y social. La autenticidad de su voz

prevalece por encima de las ajenas alcanzando la plenitud de la madurez en un proceso de infancia a adultez. El llamado aquí narrador básico, para distinguir al considerado para el presente estudio, proyecta además una imagen de sí mismo haciendo uso de la segunda y tercera persona para otorgarse un doble estatuto como hablante y oyente, incluso en silencio, como un acto de rebeldía ante los discursos históricos del pasado marcados por la censura y el miedo. Por último, y precisamente respecto a los ejercicios de evocación, los saltos temporales hablan de un narrador cuyo conflicto ideológico trastoca no sólo su presente sino también el pasado que derivó en la polarización política y social de su entorno.

Respecto a lo que atañe al análisis de la configuración del espacio en la “Pentagonía”, las aproximaciones se basaron en la interrogante ¿qué nos quiere decir el espacio? y en la búsqueda por superar el carácter descriptivo del mismo para pasar a la interpretación. Para resolver ambas inquietudes se reparó en la necesidad tanto de establecer una fuerza de sentido articulada gracias a la recurrencia de configuraciones descriptivas a modo de patrones dotados de significaciones de orden ideológico; como de buscar las estrategias de manipulación de la competencia del destinatario desde una intencionalidad que se considero persuasiva, mediante una focalización en la cual se reflejan las evaluaciones, creencias y el grado de saber presupuesto en el otro.

Por tanto, el análisis del espacio sentó sus bases en las variaciones de la persona gramatical que encabeza las historias por las implicaciones a nivel significativo, puesto que, le permiten al narrador alcanzar una suerte de plenitud en un sistema político socialista al verse actuando a través de otros pronombres personales. En una entrega a la literatura crítica, éste se encuentra con sus orígenes en una constante evocación del pasado marcado por una ambivalencia entre lo bueno y lo malo, desde la óptica moral de una época marcada por las percepciones del espacio

que el narrador asocia en relación con él mismo y la dualidad en la que lucha por realizar sus deseos. De esta forma se estructura una configuración descriptiva imperante que funciona además como un patrón reconocible que se aplica en las cinco novelas, a través de la contraposición de espacios cerrados y abiertos.

El contraste establecido da como resultado la atribución de ciertas características a unos y otros relacionados con el conflicto ideológico del narrador para quien estar adentro significa represión y temor; mientras que actuar desde un lugar abierto simboliza hacerlo con plenitud y libertad. El espacio puede vincularse entonces tanto con el conflicto interno del narrador y su batalla por expresarse con plenitud, como con el país del cual busca desesperadamente huir y desprenderse. Su voz habla de las injusticias de la isla y por tanto, no está condenada a las sombras de la frustración ya que desde el espacio, se permite hablar además de aquello que perdió por las carencias y privaciones derivadas de la violencia, censura, persecución y los conflictos armados en una atmósfera que no sólo lo asfixia a él sino que acaba por agobiar a quien lee las descripciones. De esta forma, el narrador proyecta sobre el espacio sus deseos y miedos otorgándoles un significado específico en cada caso a partir de su relación con el mismo

Por último, respecto a los lugares se valoro que el narrador toma en cuenta ciertos sitios particularizándolos mediante el uso reiterativo de construcciones basadas en su perspectiva. Por tanto, en la proyección de esta mirada los individualiza dándoles el estatuto de lugares, mismos que funcionaron aquí como un hilo conductor que sirvió de conexión entre las cinco novelas. Partiendo de la dualidad establecida previamente entre espacios abiertos y cerrados, se encontraron ocho lugares dotados de una significación reiterante en la “Pentagonía”. Se determinó entonces que la casa es un reflejo del narrador habitando el infierno de convivir tanto consigo mismo

como con la familia que no lo acepta. Mientras que los lugares abiertos son en su mayoría el escape para encaminarse a las simulaciones en las cuales se desdobra y se observa viviendo una vida en la cual la clandestinidad cobija y protege sus deseos. No obstante, entre los sitios abiertos se descubrieron lugares vinculados con el sentimiento de encierro, la pérdida y la añoranza, puesto que, si bien para el narrador quedarse adentro significa enfrentarse al miedo, la impotencia, la desilusión, la inconformidad y la incomodidad, lo mismo sería si finalmente escapara. Una vez fuera de los lugares cerrados, la voz continúa enfrentándose al recuerdo de aquello que perdió y que sigue aprisionándolo entre la melancolía y el anhelo. De esta forma, se otorga a los lugares una carga alusiva en su configuración puesto que por sí solos funcionan como un estereotipo cuyas atribuciones persisten en las cinco novelas.

En conclusión, puede hablarse de una poética del espacio determinada por una carga ideológica contrarrevolucionaria que se encuentra motivada por la desilusión, asimismo, es posible hablar de un modelo descriptivo basado en la estabilidad de una perspectiva con valores atribuidos coincidentes en las cinco novelas. El narrador de la “Pentagonía” de Reinaldo Arenas proyecta en el espacio el proceso de desencanto respecto al proyecto revolucionario y las tensiones derivadas de las políticas restrictivas, posee además un estatuto no sólo como aquel cuya voz predomina sino como el descriptor principal. La literatura en función con lo social permite aquí establecer medios de expresión alternos en los cuales la construcción de una voz particular que elabora configuraciones descriptivas, busca ocultar una intencionalidad con la finalidad de escapar a la censura y poder así revelar no sólo los conflictos entre las autoridades cubanas y los círculos intelectuales disidentes, sino también las inconformidades de la sociedad azotada por las carencias. Asimismo, se devela una reconstrucción de imaginarios de espacios y lugares cubanos

como una resistencia y además, como el cimiento de un posible proyecto intelectual en cual la perspectiva de un narrador prevalece aunque éste perezca.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. México: Tusquets, 2009.
- . *Celestino antes del alba*. México, D.F.: Tusquets, 2000.
- . *El color del verano*. México, D.F.: Tusquets, 1999.
- . *El mundo alucinante*. México, D.F.: Tusquets, 2009.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. México, D.F.: Tusquets, 2001.
- . *El portero*. México, D.F.: Tusquets, 2004.
- . *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. México, D.F.: CONACULTA, 2013.
- . *Necesidad de libertad*. México: Kosmos Editorial, 1986.
- . *Otra vez el mar*. México, D.F.: Tusquets, 2002.
- . *Viaje a la Habana*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *La poética del espacio*. Argentina: FCE, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.

Barbero, Luis. "35 años del gran éxodo del Mariel." *El País*. Septiembre 13, 2015. Agosto 22, 2018. https://elpais.com/internacional/2015/09/13/actualidad/1442113548_063090.html.

Baquero, Gastón. "Palabras para este libro de poemas" en *Las catedrales del agua*. Madrid: Playor, 1981.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. España: Siglo XXI, 1997.

Butor, Michel. "El uso de los pronombres en la novela". *Sobre literatura II*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.

Cresswell, Tim. "Defining place." *Place: a short introduction*. UK: Blackwell Publishing, 2004.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Dorra, Raúl. "Poética de la voz". *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés / BUAP, 1997.

—. "Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional". *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés / BUAP, 1997.

Dorra, Raúl y Filinich, María Isabel. "Las transformaciones de la voz narrativa en Balún Canán de Rosario Castellanos." *Versants*. (pp. 21-43).

De Ávila, González Manuel. "La regenta: aproximación a un sistema descriptivo" en *AO XX-XIX-XL*. 249-270.

EcuRed. "Zona Especial de Desarrollo Mariel." EcuRed. Noviembre 7, 2013: 5. Agosto 21, 2018. https://www.ecured.cu/Zona_Especial_de_Desarrollo_Mariel.

Emilio Morales. "Se desmorona plan de inversiones del Puerto del Mariel."

Martí. Junio 08, 2018: 3. Martí. Agosto 21, 2018 <https://www.martinoticias.com/a/se-desmorona-plan-de-inversiones-del-puerto-del-mariel-cuba/178622.html>.

Filinich, María Isabel. "Enunciación y alteridad." *Escritos, Revista del Centro de ciencias del lenguaje*, Núm, 30, Julio-Diciembre 2004, (pp. 45-76).

—. *El discurso descriptivo: una perspectiva semiótica*. Universidad Autónoma de Sinaloa. México, 2019.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.

Genette, Gerard. "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. (pp. 192-208). Buenos Aires: Tempo Contemporáneo, 1972.

—. "Espace et langage" en *Figures I*. (pp. 101-108). Paris: Seuil, 1966.

—. "La littérature et l'espace" en *Figures II*. (pp. 43-48). Paris: Seuil, 1969.

—. "LIX. Transmodalización intramodal" en *Palimpsestos*. (pp. 363-373). Madrid: TAURUS, 1989.

—. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen. 1989.

—. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

—. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Bosch: Barcelona, 1980.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. España: Capitán Swing Libros, 2013.

Lera, José Antonio “Un enfoque polidimensional del espacio literario.” en *EPOS Revista de filología*. España: UNED.

Levinson, Stephen C. *Pragmática*. Editorial Teide: Barcelona, 1989.

Meinig, D.W. “The beholding eye” en *The interpretation of ordinary landscapes*. New York: UNIVERSITY PRESS.

Miaja de la Peña, María Teresa. *Del alba al anochecer: la escritura de Reinaldo Arenas*

Mignolo, Walter. “Semantización de la ficción literaria”, *Dispositio*, Vol. V-VI, Núm. 15-16, (pp. 85-127).

Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and The Cuban Revolution*. USA: Duke University Press, 2013.

Pimentel, Luz Aurora. “Teoría narrativa” en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

—. “Configuraciones descriptivas, articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción”. *Poligrafías*, 1996.

—. *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2001.

—. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI., 2012.

Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina: El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: FCE, 2013.

—. *Un banquete canónico*. México: FCE, 2015.

Slawinski, Janusz. “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” en *Textos y contextos*. La Habana: Criterios.

Soto, F. *Reinaldo Arenas: The pentagonía*. Florida: University Press of Florida, 1994.

Solotorevsky, Myrna. *La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas*. Barcelona: Hispamérica, 1993.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.

Tuan, Yi-Fu. “Humanistic Geography”. *Annals of the association of American Geographers*. USA: Association of American Geographers, 1976.

—. “Language and making of place”. *Annals of the association of American Geographers*. USA: Association of American Geographers, 1991.

—. *Space and place: The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1977.

—. *Topophilia: A study of environmental perception. Attitudes, and values*. New York: Columbia University, 1974.

W.J.T. Mitchell. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" en *Critical Inquiry*.

USA: Chicago Journals.

Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative" en *Poetics Today*. USA: Duke Univer-

sity Press.