

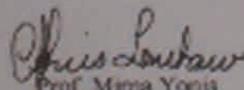
VEREDICTO

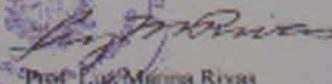
Quienes suscriben, miembros del Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela para examinar el Trabajo de Grado presentado por la ciudadana **MARÍA ALEJANDRA CABELLO MALDONADO** bajo el título: **"LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN DREAMING IN CUBAN DE CRISTINA GARCÍA Y EL REY DE LA HABANA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ"**, a los fines de cumplir con el requisito legal para optar al Grado de Magister Scientiarum en Literatura Comparada, dejan constancia de lo siguiente:

1. Leído como fue dicho Trabajo de Grado por parte de cada uno de los miembros del Jurado, éste fijó la defensa a los 22 días del mes de octubre del año en curso, a las diez y treinta ante meridiem, para que la autora lo defendiera en forma pública, lo que esta hizo en la sede de la Gerencia de Radio, TV y Multimedia, por videoconferencia con la Universidad Carlos III en Madrid, donde su tutora realiza un posdoctorado mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente las preguntas que le fueron formuladas por el Jurado, todo ello conforme a lo dispuesto en los Artículos 45, 50, 51 y 52 del Reglamento de Estudios de Postgrado vigente.

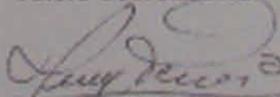
2. Finalizada la defensa pública del Trabajo de Grado, el Jurado decidió aprobarlo por considerar que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado. Para dar este veredicto, el Jurado estimó que el Trabajo examinado muestra una elaboración teórica rigurosa, bien empleada para el análisis de las obras escogidas y hace un productivo análisis de los espacios literarios, que abre múltiples posibilidades de interpretación de la narrativa cubana contemporánea.

En fe de lo cual se levanta la presente Acta en Caracas, a los 22 días del mes de octubre de 2010, dejándose también constancia de que, conforme a lo dispuesto en la normativa jurídica vigente, actuó como Coordinadora del Jurado la Tutora del Trabajo de Grado, la Profesora Mireya Fernández Merino.


Prof. Mireya Yoris
C.I. 5.315.831



Prof. Mireya Rivas
C.I. 5305723

Tutora-Coordinadora


Prof. Mireya Fernández
C.I. 4.354.896

"50 Aniversario de la Restitución de la Autonomía Universitaria
60 Años - Escuela de Bibliotecología y Archivología
30 Años. Escuela de Artes"



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN
EL REY DE LA HABANA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ Y
DREAMING IN CUBAN DE CRISTINA GARCÍA

AUTORA:
MARIA ALEJANDRA CABELLO MALDONADO

TRABAJO QUE SE PRESENTA PARA OPTAR AL GRADO DE
MAGÍSTER SCIENTIARIUM EN LITERATURA COMPARADA

TUTORA:

PROF. MIREYA FERNÁNDEZ MERINO

JUNIO 2010

Hay palabras que muestran el camino...

“Use your brain for a change”

Steve Dandolos

RESUMEN

Desde mediados del siglo pasado se puede considerar una división en la creación literaria cubana: la que se produce dentro y la que se produce fuera de la isla. A partir de 1959 se puede hablar de una literatura de la diáspora cubana. Mayormente, el enfoque de los estudios literarios recientes se ha fijado en los problemas de identidad que ha causado esta división, aun cuando la raíz de estos problemas nace en el lugar de origen. Cuba como espacio ha demostrado ser un elemento crucial y constante en su literatura, tanto para la que se produce en la isla como para la del exilio. Por esta razón este trabajo pretende comparar cómo se construyen los espacios ficticiales cubanos en cada una y si existe alguna relación entre dichas creaciones y el espacio que *vive* cada autor. Para ello hemos escogido dos obras contemporáneas que han sido creadas en espacios distintos: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, quien hasta el presente ha vivido en Cuba, y *Dreaming in Cuban* de Cristina García, quien emigró a Estados Unidos con dos años de edad.

Para llevar a cabo el análisis espacial hemos dividido el trabajo en tres secciones mayores. La primera, titulada 'El espacio y sus significados', se dedica a recorrer brevemente los distintos estudios que se han realizado sobre el espacio, tanto en lo social como en su representación literaria, para definir las herramientas analíticas necesarias para el estudio de las obras. La segunda, los Capítulos I y II, estudia la composición espacial y una mirada a los valores simbólicos e ideológicos que yacen en dichos espacios diegéticos. Finalmente la tercera sección, o 'Capítulo III', es dedicada a la comparación de los hallazgos. Esta última ha presentado diferencias marcadas en cuanto a la construcción de una Cuba ficcional en ambas obras.

Por un lado, *El Rey de La Habana* reconstruye, con el uso de referentes extratextuales, una Habana que resulta primordial en la historia. Por el otro, con el uso de referentes intratextuales, *Dreaming in Cuban* crea una Cuba ficcional desde los **espacios virtuales** de sus personajes. Esto proyecta un espacio diegético imaginario y por ende indefinido en comparación con la calidad referencial de la Habana proyectada por Gutiérrez. El eje conductor entre ambas historias es Cuba y su relación con los personajes principales. En un nivel analítico más amplio, consideramos que el lugar donde hayan sido creadas dichas obras tiene un efecto en la construcción de sus historias, pero concretar un espacio determinado y su relación con los autores en esta era posmoderna sería intentar acertar en lo desconocido. Nos limitamos a considerar la posible influencia de los *espacios* donde *viven* los autores y los mundos ficticiales que han creado para las obras del corpus.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	06
EL ESPACIO Y SUS SIGNIFICADOS. Nivel social	13
Nivel literario. El espacio y su representación en la literatura	29
CAPÍTULO I. EL REY DE LA HABANA	42
ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL	43
NIVEL RELATO: LOS ESPACIOS DIEGÉTICOS	43
Geografía: Noruega y Finlandia ¿un mismo espacio?	45
La urbe cubana	46
Varadero	48
Guanabo	51
Ciudad de La Habana: Guanabacoa, Regla, Casablanca, Nuevo Vedado	53
Centro Habana	57
La casa: Habana Vieja, Hierros Viejos, morada fragmentada	65
La azotea	67
El cuarto de Sandra	69
Hierros Viejos	70
Cosa: Escombros y pedazos	71
Sujeto: El Rey de La Habana, cuerpo y mente ficcional	73
La virtualidad diegética	79
ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA	82
<i>Paratextos</i>	84
CAPÍTULO II. DREAMING IN CUBAN (SOÑAR EN CUBANO)	93
ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL	93
NIVEL RELATO: LOS ESPACIOS DIEGÉTICOS	96

GEOGRÁFICO: CUBA	97
Rural: Santa Teresa del Mar	98
Urbano: Habana sinuosa	101
La casa: Tenebrosa Casa de Calle de Palmas	103
Sujetos: familia fragmentada, Cuba en cuerpo y mente	109
URBANO: ESTADOS UNIDOS, <i>ESPACIO VIVIDO</i>	113
La casa: el almacén	119
Sujeto: Pilar, cubano-americana	121
LA VIRTUALIDAD DIEGÉTICA	127
Espacio fantasmal	127
Sueños: espacio onírico	133
ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA	136
<i>Paratextos</i>	146
CAPÍTULO III. CUBA AQUÍ Y ALLÁ	145
ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL	145
NIVEL RELATO: CUBA PLURAL	146
<i>Seres en la isla, isla en los seres</i>	149
<i>Urbano: dentro y fuera de la isla</i>	151
<i>La casa: morada fracturada</i>	153
<i>Sujeto: seres aquí y allá</i>	156
<i>Una aproximación al espacio existencial</i>	158
ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA	162
CONCLUSIONES	170
ANEXO A. Representación gráfica del espacio. Conexión entre nivel social y literario.....	176
BIBLIOGRAFÍA	177

INTRODUCCIÓN

Ninguna obra puede divorciarse de las condiciones sociales e históricas en las que fue escrita¹. Toda sociedad ocupa un espacio-tiempo donde elementos imprescindibles como el lenguaje y el poder van redefiniendo el espacio novelesco. Como artefacto cultural produce a su vez “gammas muy complejas del discurso, las cuales se diferencian según la clase social, la religión, el sexo [...] factores que por ningún concepto pueden unificarse cómodamente en una comunidad lingüística homogénea” (Eagleton, 1989:15); en otras palabras, las diferencias ‘subjetivas’ estructuran una manera de percibir el mundo (28) y también de representarlo. Tenemos entonces que tanto la creación literaria como el estudio de la literatura dependen de una cantidad de variables sujetas al espacio de donde provienen; es decir, son el producto de un individuo y de la sociedad donde vive.

La literatura cubana, por ejemplo, ha sido estudiada como tantas otras atendiendo a criterios de época y tendencias literarias (Rodríguez, 2008). Desde esta perspectiva, se habla del romanticismo y el estilo costumbrista, el nativismo y la corriente siboneyista, y el realismo mágico de Alejo Carpentier, por mencionar algunas corrientes importantes. También se estudia a partir de sus autores más reconocidos. Así se mencionan los nombres de Lezama Lima, Cabrera Infante, Arenas, Sarduy, entre otros que enriquecen el patrimonio literario de la isla. Sin embargo, un hecho

¹ “no work can be divorced from historical and social conditions under which is written.” *Boundaries of Exile Latino/a Literature* (Caminero-Santagelo, 2000:511) Ver bibliografía.

político va a marcar un cambio de perspectiva. La ruptura social que causó la revolución cubana tuvo un efecto divisorio entre la población y en su producción literaria. Dejar el país o quedarse se convirtió en una opción política² y obligada para los habitantes de la isla, una elección que afectó igualmente a sus escritores. A partir de ese momento se comienza a hablar de una literatura escrita dentro de la isla y de otra que nace fuera del territorio insular.

La literatura que nace dentro del perímetro insular debe comulgar con la revolución o sufrir las consecuencias de la censura, pues el lema es “a favor de la revolución todo en contra de la revolución nada”. Sin embargo, a partir de la década de los 80 la ideología política va perdiendo auge y comienzan a aparecer nuevos personajes y “zonas oscuras” de la realidad. En los últimos años, la narrativa se ha lanzado a una reflexión y un enjuiciamiento de la realidad que comparten los escritores con el pueblo cubano. No obstante, las obras todavía se encuentran bajo la censura o la autocensura que limita parte de la creatividad literaria de la isla.

Por su parte, la literatura que nace fuera de Cuba está marcada por la condición de exiliados de sus escritores. Vale recordar que este tema no es nuevo en la historia de la literatura cubana. Reconocidos autores del siglo XIX como Avellaneda, Merlín e incluso Martí, produjeron gran parte de su obra literaria desde el exilio. En el siglo XX el mismo Alejo Carpentier decidió exiliarse antes que vivir la dictadura en su

² “leaving the country became a political option that the new government defined as treason” (Maria de los Ángeles Torres, 1995:211) Ver bibliografía.

país. Otros autores reconocidos han seguido los mismos pasos. A partir de 1959 se habla ya de una diáspora cubana. En Estados Unidos, la crítica ha clasificado la escritura de estos autores partiendo de la generación a la que pertenecen. La primera generación agrupa a los escritores exiliados que salieron ya adultos de la isla y con una obra consolidada; la segunda agrupa a escritores que han crecido y se han educado en el continente. Estos últimos a su vez se subdividen en dos grupos: lo que salieron de adolescentes de la isla, referidos como la generación de *los uno y medio* (one and a half); y los que llegaron aún más jóvenes o que nacieron en las ciudades de Norteamérica, denominados cubano-americanos. Estos últimos son escritores agrupados bajo la denominación de “*ethnic writers*” (Borland, 1998). La primera generación se reconoce por la permanente rabia y nostalgia por la patria, mientras que la segunda presenta sobre todo el conflicto de identidad: los horrores de la inmigración, la falta de historia, y la dislocación más espiritual que física (Borland, 1998).

Los años ‘90 -momento en que florece la generación de los autores de nuestro corpus de estudio, Pedro Juan Gutiérrez y Cristina García. Fueron tiempos de crisis que asfixiaron la producción editorial en Cuba y forzaron a los escritores de la isla a buscar editoriales extranjeras para la difusión de sus obras, lo cual permitió una notable independencia en el contenido publicado. Aparecen entonces nuevos contenidos temáticos –marginalidad, homosexualismo, corrupción, prostitución, etc. Comienzan a distinguirse por el empleo de códigos generalmente realistas y

personajes creíbles. Paralelamente, la literatura de la diáspora prolifera –eclipsando por momentos a la de la isla– con el reconocimiento de autores cubano-americanos y con obras en su mayoría escritas en inglés, lo cual ha traído numerosas reacciones con respecto a la definición de la “cubanidad”. Por ello, la descripción del espacio insular es uno de los elementos recurrentes en la literatura que se escribe dentro y fuera de la isla.

Los autores del corpus pertenecen a cada una de esas ramas en que se ha dividido la producción literaria cubana. Si bien Gutiérrez estuvo exiliado de adulto por un corto tiempo, volvió a la isla donde aún reside. La crítica ha catalogado sus obras dentro del llamado realismo sucio. El autor ha confesado un interés por la literatura americana del siglo XX y admira a escritores como Capote y Bukowski, entre otros, cuyas obras guiaron sus pasos como escritor (Clark, 2000). De este autor hemos escogido para este estudio su novela *El Rey de La Habana*. Por otro lado, García emigró a los dos años de edad y vive desde entonces en Estados Unidos. La autora manifiesta haberse apoyado en las técnicas utilizadas por autores latinoamericanos con tendencia al realismo mágico para escribir su primera novela, *Dreaming in Cuban*, objeto de nuestra investigación.

A primera vista la diferencia entre ambos autores yace en el espacio que viven y desde el cual producen su literatura. Pero a pesar de la distancia que los separa, encuentran un punto en común en la concepción de sus obras: Cuba, lugar de origen

de los autores. Esta toma un papel protagónico en la construcción espacial de ambas obras. Por esta razón, nos interesa estudiar cómo se representa el lugar de origen desde el *aquí* y desde el *allá*, y cómo se construyen los espacios ficcionales, qué diferencias y qué semejanzas se hallan entre ambas. Para abordar el tema hemos organizado el estudio en tres secciones. La primera constituye el marco teórico con el cual estudiamos la construcción espacial de cada obra. Esta primera parte decidimos dividirla en dos niveles para diferenciar los estudios sociales de los literarios:

1. La primera subdivisión titulada ‘El espacio social’ recorre las distintas ramas académicas desde donde se ha estudiado el tema del espacio. Entre ellas destacan la psicología, la fenomenología, la filosofía, las ciencias sociales y la arquitectura. Todas concuerdan en que el espacio es heterogéneo porque la percepción espacial es un proceso complejo que enfoca suposiciones acerca del medio que nos rodea. Dicha afirmación determina la existencia de dos espacios principales: el interior del sujeto y el exterior al mismo, el que percibe. La relación entre ambos, sujeto y espacio, produce, en términos individuales, un espacio que es vivido y que colectivamente se convierte en un espacio que es existencial. El *espacio vivido* parte de la condición del individuo en relación con el *espacio pragmático* que le rodea en el momento presente. El *espacio existencial*, en cambio, constituye una imagen estable del ambiente que rodea al sujeto y le hace pertenecer a una totalidad social y cultural. Todos los espacios mencionados son afectados por la **virtualidad**

tanto **interna** (conciencia, imaginación, memoria, delirio, sueño, etc.) como **externa** (utopías, oasis, internet, etc.).

2. La segunda subdivisión titulada ‘El espacio y su representación literaria’ recorre ciertos estudios sobre el tema del espacio en la literatura. La descripción es el motor de arranque para la construcción de un espacio ficcional, y esta puede ser de concordancia o discordancia con la relación sujeto-espacio del nivel social. Es decir, puede concordar o no con los modelos de espacialidad ‘reales’. Para dar la ilusión de ‘realidad’ colabora el uso de nombres propios referentes extratextuales, como por ejemplo Cuba o el Malecón. Pero intente representar o no una ilusión de realidad, parte de los valores simbólicos e ideológicos de la obra yacen en el tono con el que son descritos los espacios ficticiales. La construcción narratológica y la espacialidad del libro son igualmente importantes. La arquitectura textual juega un papel relevante en la creación y comprensión del universo diegético.

La segunda sección que abarca los Capítulos I y II, se dedica al estudio de las obras del corpus de acuerdo con la teoría expuesta en el marco metodológico. El análisis espacial ha sido organizado con base en los niveles del *espacio existencial*: geografía, rural, urbano, casa, cosa. Añadimos el nivel del sujeto como espacio interior y para concretar un núcleo representado por los personajes principales y su relación con el espacio de cada obra. Finalmente la tercera sección, Capítulo III, compara los hallazgos de las obras del corpus en el mismo orden en el que fueron analizadas. En términos generales, nuestro interés en el tema se rige porque

consideramos la literatura como producto social e individual y por lo tanto sujeta a un espacio determinado. Por lo tanto, el espacio no puede pasar desapercibido.

EL ESPACIO Y SUS SIGNIFICADOS

“*La existencia es espacial.*” Martin Heidegger

A. Nivel social. El espacio en la sociedad

Desde el comienzo de la humanidad hemos existido en algún lugar. Las condiciones espaciales y climáticas han caracterizado las sociedades a través de la historia de igual forma que el ser humano ha modificado progresivamente dichos lugares para poder habitarlos. No es sorprendente que su carácter orientativo haya incitado a la reflexión sobre la relación que se establece entre ambos. Dicha reflexión ha sido desarrollada en varios niveles de distintas áreas académicas incluso en la Antigüedad, cuando los filósofos griegos comenzaron a meditar sobre el tema. El espacio geométrico euclidiano, declarado homogéneo e infinito, fundamentó teorías posteriores hasta que la teoría de la relatividad demostrara que la geometría es a su vez una construcción imaginaria, desintegrando así su supuesta homogeneidad. Posteriormente, los estudios psicológicos lo corroboran al estudiar su relación con el sujeto desde un nivel psico-emocional, el cual había sido ignorado anteriormente a pesar de que la percepción espacial sea un proceso complejo que enfoca suposiciones acerca del medio que nos rodea.

Conviene entonces diferenciar en términos generales la espacialidad en el plano físico y en el mental. En su libro, *Existencia, espacio y arquitectura* (1975), Norberg-

Shulz distingue siete conceptos de espacio³ de los cuales por el momento vale destacar sólo dos: el *espacio pragmático* “de acción física en el que el hombre actúa, concepto que integra al hombre con su ambiente orgánico” (9) y el *espacio cognoscitivo* del mundo físico, que implica pensar acerca del mismo (12). La construcción espacial imaginaria radica en el *espacio cognoscitivo* donde, a su vez, de acuerdo con la psicología, las percepciones de un mismo *espacio pragmático* pueden variar de acuerdo a experiencias propias del sujeto y su estado psico-emocional en el momento presente. Una perspectiva similar, protagonizada por el ser más que por el espacio, fue introducida en la doctrina existencialista por Martin Heidegger (1962), quien argumentó que la existencia es espacial porque es imposible disociar al sujeto del espacio... Siempre existiremos en algún lugar.

En el sentido humano ese lugar, ese *espacio pragmático* en el que existimos ha evolucionado; antiguamente fue un concepto relacionado con la percepción humana y la cultura, con el asentamiento y la morada, pero posteriormente fue desarrollándose por la extensión y el movimiento del sujeto. Aunado a esto, los avances tecnológicos consecutivamente han modificado los conceptos y las percepciones del espacio –y del tiempo–, hasta comprobar la noción de Sedlmayr (1948) sobre la pérdida del centro porque la psiquis del sujeto arraigada a un centro del mundo ha desaparecido. Esto no quiere decir que la centralización de la morada haya dejado de ser una condición básica del sujeto, ésta ahora provee más que la sola existencia, provee un lugar de

³ Pragmático, perceptivo, existencial, cognoscitivo, expresivo o artístico, estético y lógico (Norberg-Schulz, 1975:9-12).

condiciones especiales. Lo que advierte que, si la existencia es espacial, ésta no significa simplemente ocupar un espacio, implica la compleja interrelación entre la conciencia, la esencia y el plano físico que supone el acto de ser. No obstante, sin el razonamiento es imposible que se desarrollen tanto la noción de existir como el *espacio cognoscitivo*. “Pienso, luego existo.” Suponiendo que el sujeto sea consciente de su condición, Bollnow (1961) considera que la existencia humana es una especie de ritmo entre polos opuestos. El sujeto existe en relación con entes físicos, psíquicos, emocionales, socioeconómicos, políticos y culturales que no dejarán de ser afectados por los avances tecnológicos.

La interrelación entre los espacios *cognoscitivo* (sujeto) y *pragmático* (espacio) inmediatamente proyecta los cambios evolutivos de uno en el otro porque tanto el espacio afecta al sujeto como el sujeto al espacio. Esta interrelación es responsable de la expansión del tema en el *espacio cognoscitivo* colectivo representado por el ámbito académico general, del cual resaltaremos sólo los autores que mejor asistan al análisis literario. En 1957 Bachelard enfocó el estudio del tema hacia la poesía y observando el espacio interior fue desglosando desde la filosofía y la fenomenología la relevancia de ciertos *espacios felices* para la conciencia humana: la casa, el cajón y los cofres, el nido, la concha, los rincones, la miniatura, la inmensidad íntima, la dialéctica dentro-fuera, y lo redondo son su punto de partida. Su análisis claramente descarta la antigua idea del espacio homogéneo euclidiano, demostrando precisamente lo contrario: que el espacio más bien trae consigo cierta incógnita,

algunos secretos y definitivamente algo de misterio. La heterogeneidad comprobada por Bachelard yace en que no sólo los misterios y la incógnita se encuentran en la ubicación de los objetos, capaces de guardar secretos y crear espejismos, sino también en el interior del sujeto.

El acercamiento de Bachelard coincide con las propuestas de Bollnow, quien desde la década de los sesenta argumentó que el *espacio pragmático* es a su vez un *espacio vivido (Lived-Space)* por lo que debe ser analizado desde el sujeto que lo percibe y vive en él, ofreciendo así una perspectiva espacial más flexible a circunstancias inherentes al ser humano. Por ejemplo, el autor menciona que existe cierta relatividad en las formas cotidianas de comunicar una ubicación porque sólo basta voltearnos para convertir la derecha en izquierda, el delante en detrás; con la excepción de arriba y abajo que considera irreductiblemente definidos por el cielo y la tierra. Esta reflexión revela que en un análisis espacial que parte del sujeto siempre habrá lugar para la individualidad y su percepción puede tanto coincidir como contradecir lo establecido. Bollnow coloca al sujeto como centro de su estudio, pero la relación sujeto-espacio además depende de otras variables que debemos tomar en cuenta, por lo que el autor coincide con Bachelard al determinar que el espacio en términos antropológicos no puede seguir siendo homogéneo, es un “medio”

ambivalente dialécticamente construido entre sujeto y ambiente, entre disposiciones humanas (físicas y psicológicas) –existencia– y condiciones ambientales⁴ (10).

La metodología de Bollnow⁵ se relaciona en gran parte con la fenomenología y la etimología, dedica parte de su estudio a la historia de las palabras y el lenguaje. Parte de la raíz de la palabra *raum* (espacio en alemán) la cual puede significar tanto morar como un espacio de movimiento entre cosas u objetos. No cabe duda de que el sujeto siempre estará en movimiento por lo que define dos puntos entre los cuales se orienta en el *espacio pragmático*: los *puntos cero temporales* que son lugares entre los cuales el sujeto se moviliza y orienta temporalmente (hotel, mercado, iglesia, etc.) y los *puntos fijos* que son los lugares naturales adonde el sujeto pertenece o reside (casa); si este se muda su espacio será reorganizado. Para incorporar el movimiento al espacio el autor retoma el concepto de *espacio hodológico* (*hodological space*) -definido en los años '30 por el psicólogo alemán Kurt Lewin como espacio para el posible movimiento- al que añade las condiciones topológicas, físicas, sociales y psicológicas con las que un individuo se encuentra al trasladarse de un punto a otro lo cual, vale destacar, es totalmente distinto a la perspectiva geométrica que conecta dos puntos. Un ejemplo sencillo es la reja que separa dos espacios, pero no puede ser atravesada.

⁴ Space as an “ambivalent “medium” which is dialectically constructed between subject and environment, between human (physical and psychological) dispositions and environmental conditions.” (Egenter, 1992:11)

⁵ Su libro *Mensch und Raum*, (*Hombre y espacio*) publicado en 1963 ha sido traducido al español, pero está discontinuado y recientemente lo ha sido al inglés (*Human Space*), pero no saldrá a la venta sino hasta finales del 2009. Sólo hemos tenido acceso a una reseña del libro expuesta por Nold Egenter en el 5to Congreso Internacional de la Asociación Internacional para la Semiótica del Espacio (1992). El otro texto “Lived Space” fue escrito por Bollnow en 1960 y publicado en *Philosophy Today* en 1961 – Ver bibliografía.

La distancia entre ellos está sujeta al recorrido y la condición del sujeto (ese espacio podría estar prohibido o inalcanzable por ejemplo)⁶.

El movimiento también, añade el autor, ofrece cierta relatividad a la relación sujeto-espacio porque tanto un sujeto como un paisaje pierden su individualidad con el movimiento; para ejemplificar afirma que el sujeto en la ciudad se vuelve anónimo de la misma forma en que un paisaje visto desde un tren pierde nitidez, por lo que Bollnow enfatiza dos aspectos inseparables del sujeto: como *habitante (dweller)* quieto y enfocado, y como *errante (wanderer)* en movimiento y desenfocado. Añadimos los términos enfocado y desenfocado porque existe una semejanza entre la distancia y el movimiento, regularmente lo lejano y el movimiento generalizan mientras que la cercanía y la inmovilidad permiten detallar. A su vez el movimiento (como el espacio) funciona aliado al tiempo y aunque no estudiaremos el tema no podemos dejar a un lado su manifestación física en ambos, sujeto y espacio, desde la mañana hasta la noche, desde que nace hasta que muere.

Los estudios de Bollnow con respecto al *espacio vivido* apuntan hacia una realidad de la condición humana porque morar (*dwelling*) es una realidad universal. Significa estar en el hogar; es decir, en un lugar ‘sagrado’ de condiciones especiales porque produce una sensación de seguridad y protección. Al igual que Bachelard,

⁶ Bollnow utiliza el ejemplo de la pared que separa al sujeto del vecino. Geométricamente podría ser de un metro o menos pero para poder penetrar ese espacio es necesario que el sujeto salga de su casa, la rodee y toque la puerta del vecino, siempre y cuando entre ambos exista una relación armoniosa el sujeto podrá entrar; de lo contrario es un espacio cercano, pero prácticamente inalcanzable.

introduce la importancia de los cinco sentidos, en especial con el día y la noche los cuales, además de funcionar como referentes temporales, nos revelan que la percepción espacial varía de acuerdo a la luz. Aunque la vista sea privilegiada no es éste el único medio perceptivo, basta nombrar las cuatro estaciones que aunadas a la condición del individuo establecerán ciertas diferencias en cuanto a la percepción espacial de cada quien y que en conjunto también crean ciertas diferencias entre naciones y culturas.

En 1967 Foucault enfocó su estudio en el *espacio pragmático vivido* en sociedad, coincidiendo con Bachelard y Bollnow en la heterogeneidad espacial, el movimiento y las relaciones entre sitios (*sites*). El autor se enfoca en las discrepancias del espacio exterior porque en este también encontramos las utopías (lugares irreales) y lo que denomina *heterotopias* que son lugares reales, pero aislados por las funciones que cumplen dentro de la sociedad. No existe una cultura que desista a la constitución de *heterotopias*, aunque son las mismas sociedades las que determinan las funciones que se le otorguen a cada espacio. Están ligadas a períodos de tiempo y son capaces de yuxtaponer espacios que normalmente son incompatibles, como por ejemplo una biblioteca o un museo. Una de sus características principales es que siempre están sujetas a sistemas de apertura y cierre lo que les transforma de un estado de penetración a uno de aislamiento porque la *heterotopía* funciona siempre en comparación con el espacio que le rodea.

Desde el ámbito arquitectónico Norberg-Schulz (1975) detalla las distintas perspectivas que han abordado el espacio (tanto interior como exterior) para lograr una conexión entre el elemento *pragmático* y el *cognoscitivo* colectivo y así arribar a un concepto que denomina *espacio existencial*, o la imagen estable del ambiente que rodea al sujeto y le hace pertenecer a una totalidad social y cultural. Para que este exista en dicho ambiente primero debe actuar en él e integrarse (*espacio pragmático*) para poder percibirlo y orientarse (*espacio perceptivo*). El autor concuerda con Bollnow y Foucault en que el movimiento del sujeto es crucial porque para orientarse necesita captar las relaciones entre el establecimiento de centros y lugares (proximidad), direcciones y caminos (continuidad) y áreas o regiones (cercamientos o cercados), elementos que conforman el *espacio existencial*; este a su vez diagramado en los siguientes niveles: geografía, paisaje rural, urbano, la casa y la cosa (objetos). Concluimos entonces que el espacio nunca ha sido un simple escenario porque posee una relevancia tanto física (exterior) como psicológica (interior) que definitivamente tiene un efecto directo en la construcción de la identidad social e individual.

El concepto de *espacio existencial* carece de sentido sin el sujeto, quien a su vez ocupa un espacio. Como indica Bachelard, “yo soy el espacio donde estoy” (1957:172). Igualmente, el *espacio vivido* de Bollnow coloca al sujeto y su complementaria necesidad de movimiento como centro de su concepto de

espacialidad⁷. Basándonos en las aproximaciones de ambos autores podríamos centralizar los niveles del *espacio existencial* con el sujeto como núcleo – uno móvil y versátil capaz de modificar los demás niveles con el movimiento– a pesar de que Norberg-Schulz limite la gradación con el mínimo elemento exterior: la cosa y la mano. Conviene entonces incorporar el **nivel del sujeto** y su *espacio personal*⁸ a los niveles del *espacio existencial*. Claramente este nivel que hemos decidido incorporar presenta mayor complejidad por su composición físico-mental. Solo el plano interior engloba los aspectos psicológicos, psico-emocionales y racionales del *espacio cognoscitivo* individual, sin contar los aspectos externos sociales, políticos, económicos, tecnológicos, etc. Pero básicamente la percepción espacial sólo puede llevarse a cabo por medio de las experiencias, que no son más que recuerdos acumulados lo que corrobora que la memoria “ha sido influencia directa en la manera como el ser humano entiende y se relaciona con su medio” (Marin, Oliveira y Comar, 2003:76). La incapacidad de retener conocimiento, imágenes sensoriales y experiencias mentales en el *espacio cognoscitivo* impide el reconocimiento del *espacio pragmático* y mantiene al sujeto en modo orgánico. Es decir, el *espacio existencial* depende de la condición del individuo, aunque en el colectivo se defina de alguna u otra forma.

⁷ “Bollnow puts man and his complementary need for movement and rest at the centre of his spatial concept” (Egenter, 1992:2) [Bollnow coloca al hombre y su necesidad complementaria de movimiento como el centro de su concepto de espacialidad.] La traducción es nuestra.

⁸ Definido por Edgard Hall como la región que rodea a cada persona, o el área que una persona considera su dominio o territorio (Norberg-Schulz, 1975:23).

El *espacio pragmático* es *percibido* y reconocido por el sujeto para que el mismo pueda *existir* en él, *pensar* sobre él, expresarse *artística* y *estéticamente* sobre él e incitar la construcción abstracta de relaciones lógicas que nos permiten explicar todos los espacios mencionados anteriormente.⁹ Si bien es cierto que, como indica Norberg-Schulz, nuestra lógica nos permite analizar todo lo posiblemente relacionado con el espacio su lista de conceptos carece de un elemento esencial. El autor no profundiza el hecho de que el sujeto también posee imaginación y que sin ella por ejemplo, dichos espacios y sobre todo los *espacios expresivo o artístico y estético* son sino imposibles al menos incompletos. Por su parte, Bachelard propone considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana que nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.” (1957:28) A fin de cuentas incluso las ciencias más puras dependen de la imaginación y es de este hecho de donde parte la teoría de la relatividad para deshomogeneizar el espacio euclidiano. Norberg-Schulz incluso roza este tema cuando cita a Einstein quien afirma que “cuando las proporciones matemáticas refieren a la realidad, no son ciertas; cuando son ciertas no hacen referencia a la realidad” (1975:10). En nuestro caso, la literatura posee un fuerte lazo con los espacios reales que en su mayoría resultan referenciales, pero también

⁹ Norberg-Schulz define siete conceptos de espacio, mencionados anteriormente. (1975:12)

dependen en gran parte de la imaginación, la misma que utilizamos como lectores y escritores para ubicarnos en esos espacios ficcionales.

La imaginación no es propia sólo del artista o del científico, también es necesaria para recordar un lugar por lo que la memoria depende de ella. Conjuntamente, la tecnología ha ido -y seguirá- incorporando el elemento virtual en la cotidianidad, lo que significa que el sujeto cuenta con numerosos espacios etéreos que se desarrollan tanto en su interior como en su exterior. Estos espacios han sido definidos sólo por sus especificaciones, como por ejemplo los espacios *cognoscitivo*, *artístico*, la utopía, el oasis, entre otros. Como la virtualidad es el elemento común en todos proponemos reunirlos bajo el concepto de **espacios virtuales**. Foucault introduce el término al ejemplificarlo con el reflejo del espejo que ofrece un no-lugar, un espacio virtual; pero éste sólo pertenece al espacio exterior. Partiendo del sujeto, el **espacio virtual** funciona entre el espacio interior (sujeto) y el exterior (espacio) que a pesar de su interrelación son espacios distintos. Los **espacios virtuales internos** se reconstruyen en los espacios *cognoscitivo* y *lógico* a través del intelecto, la memoria y la imaginación, la misma que es encendida por los recuerdos, los sueños, la inspiración y demás elementos que puedan estar relacionados con el espacio en un nivel psico-emocional intangible. Los **espacios virtuales externos** son localizados fuera del sujeto en el mundo exterior como espacios de ilusión como el espejo, un oasis, o lo

que pueda ofrecer la Internet, etc.¹⁰. De acuerdo con Bollnow, el concepto de espacio homogéneo se convierte en una ficción porque los espacios se diferencian dependiendo de su relación con el estado del sujeto, ya sea descansar, morar, viajar, etc. Es decir, como comprueba el estudio de Bachelard (1957), los **espacios virtuales internos** además tienen la capacidad de añadir valores psico-emocionales al *espacio pragmático* externo, alterando su percepción físico-sensorial. Los espacios *cognoscitivo, artístico o estético* y *lógico*, de Norberg-Schulz forman parte del concepto de **espacio virtual interno**, éstos a su vez son capaces de modificar el *espacio pragmático*, porque la acomodación de todo espacio exterior (ya sea arquitectónica, matemática, física, etc.), virtual o no, nace en la virtualidad interior del sujeto.

Lógicamente para que la descripción de un espacio pueda ser comprendida y comunicada debe existir una similitud entre cómo el sujeto se relaciona con el *espacio pragmático* y cómo se construye el **espacio virtual**; la diferencia está en que éste tiene la posibilidad de romper con lo que consideramos las reglas físicas del *espacio pragmático*, como por ejemplo la Internet, que no se basa en recintos espaciales con interior, exterior ni fronteras, sino que depende de redes electrónicas cuyos nodos de interacción pueden estar diseminados por diversos países. La ventaja del **espacio virtual** es que no tiene límites, ni distancias, ni medidas y con la ayuda de la memoria es capaz de jugar con los conceptos espacio-temporales establecidos;

¹⁰ Los conceptos de espacios virtuales, internos y externos son nuestros, no se tuvo acceso a alguna definición por lo que fueron creados para mejor asistir al análisis.

básicamente tiene la virtud de poder crear su propio lenguaje. El nivel del sujeto entonces incluye los **espacios virtuales** tanto **internos** como **externos** porque su virtualidad delata su condición de no-lugares, son lugares imaginados a pesar de poder ser visibles.

A modo de resumen presentamos un cuadro explicativo de los espacios que hemos tratado hasta el momento y que regirá el análisis literario¹¹. La organización está basada en el sujeto como núcleo:

- *Espacio pragmático*, o físico que rodea al sujeto.---- ESPACIO EXTERIOR.¹²
- **Espacios virtuales, internos** (*cognoscitivo*, imaginación, memoria, psico-emocional y todo lo que derive de ellos como el *artístico, lógico, creativo*, etc.) y **externos** (utopía, oasis, espejismos, etc.) ----- ESPACIO INTERIOR.
- *Espacio vivido*, relación entre espacios interiores (existencia) y exteriores. Dicha relación está sujeta a elementos sociales, económicos, políticos, tecnológicos, etc. Este espacio es individual puesto que los espacios interiores son particulares y de ellos depende la percepción espacial.
- *Espacio existencial*, la sensación de pertenencia a un *espacio pragmático exterior* (social, económico, político, tecnológico, etc.) compartido con el colectivo.

En lo que refiere al *espacio pragmático* que concretiza el *espacio existencial* observamos que anteriormente la diferencia entre *espacios pragmáticos* era equivalente a la diferencia entre naciones y culturas. Hoy en día la tecnología, la producción industrial de cultura y entretenimiento y una serie de variables pertinentes (políticas, sociales, económicas y tecnológicas) al fenómeno de la globalización han

¹¹ Para mayor visualización ver la representación gráfica en el Anexo A.

¹² Igualmente, la virtualidad ha sido –y seguirá siendo– parte del espacio exterior. Por ejemplo, la internet, los celulares inteligentes, la televisión, y cualquier otra innovación tecnológica.

provocado el constante movimiento de masas y han hecho más flexibles las fronteras, permeando su contenido cultural hacia otros espacios. De parte de las ciencias sociales, Gupta y Ferguson consideran en su artículo “Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference” (1992) que “en el espacio pulverizado de la posmodernidad, el espacio no se ha vuelto irrelevante: ha sido reterritorializado en una forma que no concuerda con la experiencia espacial que caracterizó la era moderna.¹³” (9) No obstante, se mantiene aún el enfoque en el *espacio pragmático* con respecto a la experiencia espacial y la distinción cultural, por ello las representaciones espaciales en las ciencias sociales siguen dependiendo de imágenes de separación, ruptura y disyunción¹⁴.

Lo que sí ha determinado la condición posmoderna¹⁵ y que aún no se termina de asimilar es que la distribución global ha llevado a crear formas de solidaridad e identidad que ya no dependen de la apropiación espacial donde la contigüidad y el contacto cara-a-cara son imprescindibles. Es decir, la espacialidad está cada vez más afectada por la virtualidad, tanto tecnológica como social, que satura de información el *espacio vivido* y por ende el *existencial*. Esta rápida expansión cultural ya sea a causa de la tecnología o del movimiento de masas por causas políticas, sociales y económicas, ha conllevado a la desterritorialización de las identidades en general

¹³ “In the pulverized space of postmodernity, space has not become irrelevant: It has been reterritorialized in a way that doesn’t conform to the experience of space that characterized the era of high modernity”

¹⁴ “representations of space in social sciences are remarkably dependent on images of break, rupture and disjunction” (Gupta y Ferguson, 1992:9).

¹⁵ La condición posmoderna resulta del desplazamiento y la descentralización de identidades (Gupta Ferguson, 1992:12) La traducción es nuestra.

porque la experiencia del desplazamiento no sólo la viven los sujetos desplazados. Ya el sujeto posmoderno podría ser conceptualizado bajo la noción de las fronteras (*borderlands*) porque su identidad ha sido descentralizada (Gupta Ferguson, 1992).

Nos encontramos en una época en la que las sociedades viven una condición que podríamos determinar, como lo vaticinó Heidegger y luego concretó Eduard Said, de *homelessness*¹⁶ (no-morada) lo que ha conllevado a la reterritorialización por medio de la trasplatación de naciones y culturas a través de la memoria. Un buen ejemplo de esto lo ofrecen las comunidades imaginadas de Benedict Anderson citado por Gupta y Ferguson quienes afirman que han servido de anclas simbólicas para sociedades dispersas, como es el caso de los inmigrantes que usan la memoria para reconstruir imaginariamente su nuevo mundo vivido (1992). Es importante destacar que la virtualidad de la que hemos sido partícipes siempre ocurrirá en un *espacio pragmático* determinado. Irónicamente, en estos tiempos mientras esos lugares y localidades reales se tornan cada vez más borrosos e indeterminados, las ideas acerca de espacios cultural y éticamente distintos toman protagonismo. En otras palabras, es en estos tiempos que claramente podemos visualizar cómo las comunidades imaginadas (Anderson, 1983) terminan anexándose a lugares imaginados, pero las tensiones aparecen cuando pasan a ser también *espacios vividos* porque su

¹⁶ "Today, most of us live in a generalized condition of *homelessness*, a world where identities are increasingly coming to be, if not desterritorialized, at least differently territorialized" (Gupta y Ferguson, 1992:9). Podríamos traducirlo como una condición de *no-morada*.

reconstrucción afecta directamente la condición económica y política global de los mismos (Gupta y Ferguson, 1992). La territorialidad es reinscrita.

Los autores consideran que las asociaciones del espacio con la memoria, la pérdida y la nostalgia están completamente relacionadas con movimientos de masas como las diásporas, ejemplo de la fragmentación posmoderna. Aunque el término está relacionado con la dispersión de los judíos antes de Cristo es en estos tiempos que, por distintas razones, el movimiento de masas ha reunido nacionalidades en distintos *espacios pragmáticos*, lo cual ha comenzado a transformar los conceptos de nación y cultura. De acuerdo con la antropología, la experiencia del espacio siempre es construida socialmente lo que significa que cualquier cambio en el *espacio cognoscitivo* colectivo crea cambios en el *espacio pragmático vivido*. Es decir, la interrelación entre ambos hace que se dé un cambio tanto los sujetos como en el espacio que habitan. El *espacio existencial* por otro lado, representa en el sujeto la imagen estable del ambiente que le rodea y su pertenencia a una totalidad social y cultural, entonces cómo actúa el *espacio existencial* en la condición posmoderna donde el sujeto, desplazado o no, vive la transculturalización de su *espacio vivido*, cómo es éste apropiado por quien no considera ese su *espacio existencial* y, cómo se reinscribe la territorialidad tanto física como mentalmente con las comunidades imaginadas que sirven de anclas simbólicas para sujetos dispersos son algunas de las interrogantes que salen a flote al momento de analizar la condición posmoderna en términos espaciales. Pero no podemos seguir desviando nuestra atención hacia las

ciencias sociales porque nuestro interés está en las representaciones ficcionales. Estudiemos qué ha sucedido con el tema del espacio en la literatura.

B. Nivel literario. El espacio y su representación en la literatura

En 1989, Janusz Slawinski consideró que el espacio comenzó a tomar protagonismo en la investigación poética por constituir el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella como lo son: la construcción del tiempo, los personajes, la ideología y demás elementos literarios que pueden aparecer como derivados del espacio. Este interés ha traído consigo que en las investigaciones científico-literarias se presenten fenómenos muy variados bajo el término “espacio” que deben ser descritos en lenguajes distintos, lo que impulsa al autor a clasificarlas en siete vertientes: 1. como fenómeno en el orden de la morfología literaria, como principio de organización de su plano temático-composicional, 2. como objeto de aprehensiones convencionales (épocas, culturas, corrientes o géneros), 3. como representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje, 4. como patrón cultural de la experiencia espacial y su papel en el modelado del mundo presentado en las obras, 5. como universales espaciales arquetípicos y su papel en la formación de la imaginación de los autores y sus exteriorizaciones en estilística, semántica y temática de las obras, 6. como copia, *analogon* o peculiar transformación del espacio físico, y finalmente, 7. la concepción de la obra como un espacio donde el mundo de la ficción es

espacializado. Por ejemplo, un personaje analizado como una configuración de rasgos y la fábula como una disposición de círculos de acción donde la figura del narrador es aprehendida en categorías de distancias y localizaciones con respecto a la historia contada (cerca, lejos, dentro, fuera, etc.) (1989)

Slawinski considera que el tema del espacio se encuentra disperso en la teoría literaria y aparece principalmente como elemento complementario (mayormente del tiempo), y salvo algunas excepciones es analizado de manera superficial. Una de ellas es el estudio de Bachelard que además parece haber marcado un punto de partida con su libro *La poética del espacio* (1967) el cual prácticamente ha cumplido una función canónica para cualquiera interesado en el tema. El desarrollo del espacio interior será complementado con estudios más recientes, principalmente *El espacio en la ficción* de Pimentel (2001), quien ofrece un enfoque narratológico y semiótico del tema. Antes de profundizar en dichos aspectos debemos comprender que la literatura es producto de la imaginación y naturalmente esa diégesis¹⁷, salvo algunos casos, tenderá a crear una ilusión de realidad o anti-realidad que, según Pimentel, es básicamente una ilusión referencial. Dicha ilusión no puede existir sin el *contrato de inteligibilidad* entre autor y lector, el cual “implica no sólo modelos de conducta social e individual sino *modelos de espacialidad* que interactúan, para producir la significación narrativa, con los lugares del mundo ‘real’ ” (10), de manera que pueda

¹⁷ Diégesis: mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren. *Discurso del relato. Figuras III* Genette (1972:77).

darse a cabo la comunicación entre el lector y el autor. El cómo se produce la significación narrativa se lo otorga Pimentel a la descripción porque no se concibe un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito.

Slawinski ya había considerado que la constitución del espacio presentado transcurre en tres planos de unidades morfológicas de la obra: la descripción, el escenario y los sentidos añadidos. Aunque los tres son procesos simultáneos, el autor considera que la descripción debe hallarse como un motor de arranque mas nunca como la base del espacio ficcional; fácilmente podemos encontrarnos con espacios implícitos en los que hay acción sin ser en algún momento descritos. Posteriormente Pimentel dedica su estudio a la descripción que prueba es la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio. La autora señala que la narración se encarga de los sucesos y ésta (predominantemente temporal) está subordinada a la descripción (predominantemente espacial). Así considera que la dimensión espacial del relato está inscrita en las formas mismas del lenguaje que le da vida. No obstante, bajo una perspectiva narrativa el espacio diegético ya descrito, a su vez, queda subordinado a la narración pues una obra literaria no puede sólo describir, la narración y la descripción van de la mano.

El estudio de Pimentel (2001) se concentra en la construcción lingüística de los espacios diegéticos, tanto internos como externos. Éstos (como los físicos) son contruidos, en este caso, por un conjunto de palabras capaces de describirnos un lugar imaginable. Por esta razón la autora se dedica a detallar la relevancia de los

elementos constitutivos del lenguaje que da vida a dichos espacios: el nombre propio como referente extratextual, intratextual y subjetivo-intertextual, el nombre común y los adjetivos, elementos a su vez indispensables para la conformación de sistemas y configuraciones descriptivas, la metáfora y la ecfrosis; es en su combinación que se logra la construcción de lugares ficcionales donde además reside gran parte de los valores ideológicos y simbólicos de la obra.

Existe una relación entre las partes y el todo de una descripción, el constante movimiento de lo general a lo particular y viceversa da cohesión y coherencia a la descripción, lo que ancla el detalle dentro de un sistema de referencias jerarquizado. Lo que más contribuye a dar esa cohesión es el *pantónimo* o la permanencia implícita de una nomenclatura a lo largo de la descripción; es decir, un tema descriptivo. Generalmente, la descripción proyecta los modelos sociales y espaciales que forman parte de la relación sujeto-espacio en el universo diegético; es decir, para que exista una comprensión de la dimensión espacio-temporal ficcional debe existir concordancia o discordancia con la relación sujeto-espacio del **nivel social** anteriormente expuesto.

La proyección del espacio en un texto narrativo es dirigida por los *operadores tonales* que, como su nombre indica, dan un tono particular a la descripción y constituyen los puntos de articulación entre los niveles referenciales e ideológicos de una descripción. Las *configuraciones descriptivas* también funcionan como puente entre lo referencial y lo ideológico porque constan de un patrón semántico que sólo

por medio de la repetición es capaz de reduplicarse en cualquier otro sistema descriptivo; es decir, se forma un patrón de cómo se describe un espacio o un objeto (tema) que llega a ser reconocible sólo con la repetición del mismo en la descripción de distintos temas descriptivos (Pimentel, 2001). Los elementos constitutivos de la descripción personalizan dichos valores ideológicos al nombrar y calificar lugares y objetos tanto reales como imaginados, pero éstos -específicos de cada obra- no pueden ir más allá de la descripción que ofrecen sus autores, por ejemplo de “un sitio arbolado, tranquilo, silencioso”, sólo sabemos que es arbolado tranquilo y silencioso, nada más.

El espacio sigue siendo uno de los elementos constitutivos de la obra literaria por ello su descripción está directamente relacionada con la narración. Aunque este es un tema teóricamente extenso nos limitaremos a los estudios de dos autores que cubren nuestras necesidades en cuanto a la teoría literaria general: Gerard Genette y Wayne Booth. En su libro *Discurso del Relato. Figuras III* (1972) Genette presenta una vasta teoría con respecto a la narración de la historia¹⁸. Existirán diferencias en la descripción espacial dependiendo de quién esté narrando, cómo, cuándo y desde dónde. Lo cual facilita la observación y comprensión del cambio entre puntos de vista, el orden del relato, su velocidad, entre otros. La relevancia de la iteratividad de los sistemas y configuraciones descriptivas que nombra Pimentel pueden estar o ser representadas, a su vez, por la frecuencia con la que se cuentan los eventos y por

¹⁸ Historia: los acontecimientos relatados o *diégesis*. (Trad. Genette, 1989:77)

quién, qué se dice, cuántas veces, qué se omite (elipsis), etc. En conclusión, la narratología provee otra perspectiva para una mejor comprensión de la construcción espacial y su relación con los personajes de las obras a analizar.

En su libro *The Rhetoric of Fiction* (1961) Wayne Booth, ofrece una perspectiva que parte desde el autor como creador de la historia más que de la historia misma, sugiriendo que es prácticamente imposible hablar de una novela sin tomar en cuenta al autor porque la existencia de la obra implica la existencia del mismo. Él o ella crea y dirige a los personajes, narradores y escenarios para conformar la historia que él o ella decide cómo contar. Booth dinamiza el estudio literario al debatir que éste no puede limitarse al texto y evadir la relación que emerge entre el autor y el lector a través del mismo. Esta relación nace con el *contrato de inteligibilidad*, como menciona Pimentel, y gracias a éste es posible no sólo comprender la obra sino apreciar las técnicas utilizadas por el autor para construir su ficción.

Según Booth el autor siempre está presente en la obra, determina su presencia como el *autor implícito (implied author)* y su voz, *la voz del autor*, se manifiesta a través de la narración, dentro de los personajes (*inside views*) y entre los cambios de puntos de vista. La perspectiva desde donde se nos describe un espacio dictará la simpatía o el rechazo que podamos sentir hacia el mismo. Además de la descripción, los autores pueden dar un tono a su historia por medio de los narradores (1ra, 2da, 3ra persona, omnisciente, confiable (*reliable*) o no) tomando en cuenta que a su vez existen variaciones en la distancia entre el mismo y la historia, si éste es observador o

personaje, u otras formas narrativas como las cartas o el diario, que permitan a los personajes hablar por sí solos y guiar la interpretación de la obra. Como indicamos anteriormente, el lenguaje es nuestra única evidencia, adonde volvemos para verificar los hechos de lo que imaginamos como lectores, por eso ese sitio es arbolado, tranquilo, silencioso, y nada más. No obstante, las obras literarias, como dice Booth, no son sólo un texto impreso en páginas, la creación de ficción es un proceso complejo.

Entre las corrientes que mencionaba Slawinski, también resalta el hecho que el mundo de la ficción pueda ser sometido a una total espacialización no sólo en lo literalmente espacial, sino que la obra misma pueda ser concebida como un espacio y aunque el autor se refiere a las concepciones de la morfología de la obra este punto puede ser extendido hasta otros niveles como el de la narración y el *espacio textual*¹⁹. Bachelard afirma que el verso o la estrofa donde la imagen poética irradia, forman espacios del lenguaje” (1957). Por otro lado, hemos determinado que también es posible espacializar la narración, tanto Genette como Booth introducen términos espaciales en la distancia entre narrador y diégesis, la velocidad del relato, las visiones internas, entre otras. El *espacio textual* también fue estudiado por Genette cuando estableció la velocidad del relato, la cual definió como la relación entre una medida temporal y una medida espacial, entre una duración de la historia (medida en años, segundos, etc) y una longitud (la del texto en páginas, líneas, etc.).

¹⁹ Nos referiremos al espacio textual como el espacio del libro, sus páginas y cómo su texto está diagramado dentro del mismo.

Posteriormente este tema fue brevemente extendido por Raymond Federman, quien ofrece un enfoque vanguardista de la crítica literaria en su ensayo “Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow” (1973). El autor asegura que la ficción tendrá un cambio radical tanto en su escritura como en su lectura, específicamente en lo que respecta al *espacio textual*. Considera que la página, y el libro hecho de páginas adquirirán nuevas dimensiones y nuevas formas, y con ello cambiará también el concepto de sintaxis (la oración, el párrafo, el capítulo, la puntuación, etc.) lo cual asegura que dónde y cómo la palabra escrita sea colocada en las páginas podrá hacer una diferencia con respecto a lo que la novela comunique (10). Parte de esto que menciona Federman lo puso en práctica Genette cuando analizó *En busca del tiempo perdido*, y aunque su enfoque gira en torno a la relación del tiempo del relato y su relación con el *espacio textual*, descubrió que las articulaciones narrativas pueden o no coincidir con las divisiones aparentes de la obra en partes, capítulos, números, etc.

La perspectiva de Federman implica que los elementos de la sintaxis pueden ser separados unos de otros, ofreciendo múltiples posibilidades de reorganizarse para ofrecer otros sentidos a la misma obra. Escribir significa llenar un espacio (páginas) de la manera que el autor prefiera, incluyendo los espacios en blanco porque la literatura es tanto por lo que se dice como por lo que no se dice. Una mirada al *espacio textual* ofrece un nivel analítico intermedio entre el universo diegético y el ‘mundo real’ del lector porque el texto es el único conector entre ambos mundos, el único puente que permite la conexión entre el **nivel literario** y el **nivel social**.

Nuestro interés es en el espacio ficcional como componente de la morfología de la obra literaria, su construcción descriptiva y peso en la creación e interpretación de la ficción, pero no podemos ignorar la existencia de los demás niveles que conforman una obra literaria, todos distintos espacios que trabajan en conjunto, simultáneamente. El libro, como el sujeto, presenta un nivel pragmático exterior (libro y texto) y uno virtual interior (historia). El *espacio textual* (pragmático exterior y significado virtual interior simultáneamente) constituye el puente físico-virtual entre autor y lector, sin él no existe el *contrato de inteligibilidad*. Su origen está en el **espacio virtual interno** del creador y su interrelación autor-espacio, dicha virtualidad pasa al plano pragmático a través del lenguaje que construye el *espacio textual* que a su vez narra, con una arquitectura textual organizada y diagramada particularmente una historia imaginada. Dependiendo de cada obra, dicho universo diegético puede a su vez ser desglosado en varios planos para luego ser comprendido e imaginado en el **espacio virtual interno** del lector y su interrelación lector-espacio. Booth afirma que “en cualquier experiencia de lectura existe un diálogo implícito entre autor, narrador, otros personajes y el lector,”²⁰ dicha experiencia inmediatamente delata la existencia de los distintos niveles que –como el *espacio existencial*– se producen en el *espacio textual*. Para la mejor comprensión y síntesis ofrecemos el siguiente cuadro²¹:

²⁰ “In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, other characters and the reader.” (Booth, 1983:155)

²¹ Ver Anexo A, una representación gráfica del mismo cuadro.

- **Espacio virtual** mental del **autor** y su relación sujeto-espacio

- A. *Espacio textual del libro*. Composición lingüística del relato que diagrama los espacios pragmáticos textuales en: epígrafes, comentarios, párrafos, espacios en blanco, numeraciones, capítulos, etc. (Pimentel, Booth y Federman)
- B. *Espacio virtual del autor implícito* (Booth)
- C. *Espacio virtual narratológico* que distancia al narrador de los personajes, relato primario, intra o extra diegético, metarrelatos, etc. (Genette y Booth)
- D. *Espacio virtual del relato (universo diegético)*: descripción de espacios intra o extratextuales de concordancia o discordancia con la interrelación sujeto-espacio del **nivel social** (Ej. Cuba) bajo la influencia del **nivel literario**

- **Espacio virtual** mental del **lector** y su relación sujeto-espacio

—————» *Contrato de inteligibilidad*
La relación autor-lector, naturalmente ambigua, desviaría nuestro enfoque²² por lo que no pretendemos indagar en ella, nos conformamos con notar la existencia de sus espacios porque sin autor no hay libro y sin lector pues no se da la comunicación del mismo. Como complemento del análisis espacial de las obras del corpus, tocaremos brevemente el tema de los espacios físicos y virtuales que produce una obra literaria. El plano físico lo compone el *espacio textual* y su diagramación, la arquitectura de la novela además puede ser semejante al *espacio pragmático*, por ejemplo Norberg-Schulz afirma que para orientarse el sujeto necesita centros, caminos y regiones; en un libro los espacios en blanco son caminos que conectan párrafos, los números y títulos de capítulos funcionan como las calles que en un nivel urbano necesitan nominaciones para la orientación (1975:38). Dicha arquitectura textual a su vez puede, o no, tener una relación con la construcción pragmática del

²² Booth ofrece material teórico para la expansión del tema sobre la relación autor-lector, por ejemplo: los intereses de la literatura, la distancia entre autor-lector-historia, conflicto ideológico, complicidad entre autor y lector, etc. Para más información leer *The Rethoric of Fiction*, 1983.

espacio textual lingüístico construido a través de sistemas y configuraciones descriptivas tonalizadas para comunicar los valores simbólicos e ideológicos que residen en la descripción de sus espacios diegéticos. También puede, o no, tener alguna relación con la espacialización de los demás niveles virtuales del *espacio textual* anteriormente clasificados.

Lo cierto es que tenga relación o no el *espacio textual* con su significación virtual todos son espacios inevitablemente superpuestos y/o yuxtapuestos porque pueden trabajar en conjunto o paralelamente, pero sobre todo pueden ser comparados con la compleja espacialidad del **nivel social**. Por ejemplo, el movimiento narrativo de Genette (elipsis, pausa, escena y *summary*) nos provee una focalización de la historia de la misma manera en que se podría enfocar el movimiento de un sujeto en el nivel urbano de su *espacio existencial*; es decir, el *autor implícito* maneja la velocidad del relato permitiéndonos enfocar o desenfocar espacios diegéticos e incluso omitir algunos (elipsis) para cumplir su objetivo narratológico.

-

Tomando en cuenta que la existencia es espacial, comprendemos que el sujeto y el espacio se interrelacionan de manera que todo lo que le ocurre o afecta a uno produce un efecto en el otro. No obstante, debemos tomar en cuenta las funciones de cada uno por separado para definir el ligamento que permite la flexibilidad de dicha interrelación. Por un lado tenemos el *espacio pragmático* que incluye todo lugar y/o elemento natural o artificial externo al sujeto, escenario de su *espacio vivido* y *existencial*, y donde también hallamos las *heterotopias* y demás espacios tanto físicos

como **virtuales**. Por el otro lado, no sólo es complejo el hecho de que el sujeto ocupe un espacio, física y mentalmente, sino que de por sí origina la relación con su medio y por ende la conformación del *espacio vivido*, al cual debemos agregar la complejidad de la existencia colectiva representada por la sociedad y sus variables inherentes (políticas, sociales, económicas, tecnológicas, religiosas, etc.). Ambos, el *espacio existencial* y el *vivido*, forman parte del ligamento conector de dicha interrelación porque ambos se originan en el sujeto (y la colectividad) pero siempre en relación con el *espacio pragmático*. Por esta razón conviene incorporarlo dentro de los niveles del *espacio existencial* que propone Norberg-Schulz, puesto que sin el *espacio cognoscitivo* no existe noción ni comprensión de los niveles restantes. Colocamos entonces al sujeto como núcleo de nuestro análisis espacial pero no sin aclarar que éste es un núcleo móvil y versátil.

Existen canales necesarios para la entrada y la salida de información de y para el sujeto. Por ejemplo, el espacio interior y el *espacio vivido* son producto de la relación del sujeto con su medio, los cuales siempre variarán de acuerdo con el movimiento y con el estado físico y psico-emocional del mismo. El *espacio existencial*, por otro lado, agrega la complejidad de la generalización social que produce un conjunto de sujetos, porque en momentos resulta engorroso encasillar al individuo, a pesar de pertenecer a un *espacio existencial* colectivo, bajo el concepto que define una nacionalidad arraigada a un espacio determinado; como es el caso, por ejemplo, del cubano y la diáspora cubana. Aunado a esto debemos tomar en cuenta la condición posmoderna. El sujeto de hoy es más versátil y más móvil que nunca por lo que la

construcción de su *espacio vivido*, su *espacio existencial* e incluso sus **espacios virtuales** está directamente afectada por la circulación tanto de masas como de información, lo que nos asegura que en la era posmoderna éste ha tenido que lidiar con la reconstrucción de su propia percepción espacial.

Dentro del **espacio virtual interno** yace lo que hemos clasificado como el **nivel literario**. Los **espacios virtuales** reconstruidos por medio de la ficción poseen además su propia complejidad porque estos, además de arrastrar consigo la relación sujeto-espacio del **nivel social**, han creado su propio lenguaje en los estudios literarios. El puente entre **espacios virtuales internos** es el *espacio textual* del libro, la evidencia. Éste, creado y diagramado por el autor, está construido por elementos lingüísticos que en conjunto conforman la narración de la historia que virtualmente proyecta los espacios ficcionales. Los personajes también funcionan como núcleos porque generalmente los espacios son descritos en relación con algún personaje o algún acontecimiento narratológico. Con el espacio como tema principal, este estudio propone la conexión de ambos niveles²³ a través de las obras a analizar y, aunque es la construcción de los espacios ficcionales el tema principal, será complementado con un breve análisis de los niveles del *espacio textual*. El análisis de las obras del corpus partirá de una breve mirada al nivel lingüístico para profundizar en el núcleo: la construcción espacial del nivel relato y finalmente poder reunir las conclusiones en un análisis global del *espacio textual* y la interrelación de sus niveles.

²³ El Anexo A grafica la relación entre los niveles social y literario.

CAPÍTULO I. EL REY DE LA HABANA (1999)

El *Rey de La Habana* es la segunda novela del ciclo que el controversial autor, Pedro Juan Gutiérrez, ha dedicado a Centro Habana. Ciclo que ha sido clasificado por su tradición literaria hilvanada alrededor del realismo sucio. Tras la narración lóbrega que caracteriza el estilo narrativo se desenvuelve la historia de un joven, Reynaldo, quien queda huérfano a los trece años tras la trágica y grotesca muerte de sus únicos familiares. El accidente, se puede decir, una extensión de su ya desdichada infancia, le conduce hacia el abandono y la soledad en la que se ve obligado a sobrevivir la mayor parte de su adolescencia. Inicia su rumbo con el traslado a un correccional ubicado en las afueras de La Habana del cual escapa con apenas diecisiete años para sobrevivir deambulando entre los callejones de su reino oscuro, Centro Habana: parte de una ciudad derruida, escenario de personajes “irregulares” de la sociedad que tratan de subsistir al límite de la pobreza.

ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL

El relato se desenvuelve a través de una narración lineal y su *espacio textual* no presenta divisiones tituladas ni enumeradas, salvo veintiséis espacios divisorios en blanco. La temporalidad diegética imita la estructura del relato siguiendo un orden cronológico aunque presenta una variación en la velocidad, comienza con un breve resumen de la infancia de Rey, en parte introductorio, desde que comienza la crisis en 1990 hasta que cumple dieciséis años, historia que ocupa sólo catorce páginas. El

resto del relato es dedicado a un solo año el cual es narrado en forma lineal, pero a medida que vamos avanzando en la lectura la velocidad disminuye, aumentando la cantidad de páginas para acontecimientos de menor duración en el relato. Es decir, hasta la página 120 en la historia transcurre un año y de ésta hasta la 218 sólo unos meses. En términos espacio-temporales, la obra está claramente definida: nos ubicamos en Cuba, en la ciudad de La Habana de los años noventa, 1997 y 1998 específicamente. La narración, en tiempo pasado, tampoco varía, consta de un solo narrador omnisciente en tercera persona.

NIVEL RELATO: LOS ESPACIOS DIEGÉTICOS

Ambos, el *espacio vivido* y el *existencial*, son conformados por el movimiento y la extensión espacial. La gradación de niveles del *espacio existencial* (geográfico, rural, urbano, casa, cosa) permite una visualización y una organización clara de los espacios diegéticos. Seguidamente, analizaremos el nivel del sujeto y los **espacios virtuales** porque el *espacio vivido* definido por Bollnow depende de la disposición y el estado intelectual y psico-emocional del sujeto, el cual debemos aclarar de entrada, siempre estará afectado por el tiempo aunque no nos adentremos en este tema.

Precisamente por formar el núcleo de esta gradación circunferencial nos encontramos con la incapacidad de disociar al sujeto del espacio, lo que exige la reaparición del mismo a lo largo del análisis, también será inevitable la superposición de los **espacios virtuales** puesto que aparecen tanto interna como externamente.

Naturalmente estos niveles deben ser circunscritos alrededor del elemento crucial del *espacio existencial* representado por un centro interior conocido en oposición a un alrededor exterior desconocido (Norberg-Schulz, 1975). El interior del centro es el propio sujeto (Rey) y en un plano exterior más vasto está representado por La Habana que, como veremos a continuación, en la ficción es reconstruida con nombres propios referentes extratextuales, por ende los recorridos figurativos se desenvuelven en espacios referenciales ubicables en la Cuba real. Descenderemos los niveles del *espacio existencial* desarrollando las particularidades de cada uno.

Geográfico: Noruega y Finlandia ¿un mismo espacio?

La obra presenta un nivel geográfico realmente vago, la breve descripción que se le otorga al extranjero es impresionista y en ningún momento se hace referencia al *espacio pragmático* diegético. Todas las referencias nacen, gracias a la intrusión de la narración omnisciente, en la mente de algunos personajes que imaginan el extranjero como opción para una vida mejor. La descripción se limita a tener dinero, “la gente con fulas vive bien, acere. ¡Dinero, dinero, sin dinero no vives!”. Finlandia y Noruega se describen como si fuesen un mismo espacio pues ambas descripciones se limitan a señalar el frío, la nieve, el idioma extraño y donde se vive como un rey (111), no precisamente como el Rey de La Habana:

“aparece una yuma (extranjero), tu le gustas y ahí mismo hiciste el pan... y si tienes suerte, se mete contigo y te lleva pa’ su país. Entonces si hiciste el pan de verdad.” (147).

Norberg-Schulz describe el nivel geográfico como algo más pensado que vivido (1975). En este universo diegético el extranjero como espacio lejano se presenta indefinido pero focalizado, a través de las visiones internas (*inside views*), como opción para vida mejor, sin importar dónde ni cómo sea. No obstante, el personaje principal representado por Rey nunca tiene deseos de emigrar y esto se refleja en la perspectiva narrativa sobre el exterior, presentada como lejana y levemente descrita de la misma manera en que son descritos los personajes de donde provienen dichas referencias. Pero su mención nos recuerda que según Booth, la *voz del autor implícito* susurra a través de los cambios de puntos de vista (1983). En este caso, el relato se centra en el personaje de Rey y desde su visión interna (*inside view*) no se concibe siquiera la existencia del espacio extranjero. Es a través de otros personajes que la *voz del autor* señala que fuera de ese “reino” existen otros espacios, otras posibilidades.

La urbe cubana

El espacio urbano en su totalidad es público y conformado por zonas y regiones, que a través de caminos abarcan lugares alrededor de distintos centros. Norberg-Schulz indica que las regiones cumplen una función unificadora del *espacio existencial* coherente para la vista, pero también son afectadas por elementos políticos, económicos y culturales por lo que existen variaciones en la topología según la posición del individuo en la estructura social, o *espacio hodológico* que propone Bollnow. Los caminos conectan niveles porque el doble movimiento de partida y retorno divide el espacio en dos regiones concéntricas: interior (conocido) y

exterior (desconocido). La estrechez es característica del interior que abarca hasta la patria y aunque ésta exista antes de que el sujeto nazca, con el recorrido (movimiento) se va convirtiendo en su país natal, un *espacio vivido* a través de los recuerdos porque “el tiempo y el espacio se convierten en la historia de su vida.” (Norberg-Schulz, 1975:38). El movimiento también indica el pasar del tiempo, toda actividad tiene aspectos espaciales por eso es “la interacción, no el lugar, lo que constituye una ciudad y la vida ciudadana” (Norberg-Schulz, 1975:44).

Con la evolución espacial los caminos han dejado de estar directamente relacionados con la casa para formar sistemas públicos de comunicación espacial en ellos, como indica Bollnow (1960), el sujeto se vuelve anónimo y los caminos cada vez mayores necesitan su propia identificación. Aunque la mayoría de las estructuras privadas dentro del espacio urbano pertenecen al de la casa, muchos sitios urbanos multiplican lo público y lo privado con lo abierto, lo semi-cerrado o lo cerrado. Por ejemplo un hotel es un sitio público compuesto por espacios privados cerrados (habitación) y semi-cerrados (lobby, restaurante). Este tipo de espacios son *puntos cero temporales*, según Bollnow, en la que el sujeto *errante* se orienta mientras vuelve a la morada y por ende a su estado de sujeto *habitante*, lo que implica que el sujeto (como el espacio) también sufre cambios con el movimiento -tiempo- y con la distancia.

En la obra este nivel, basado en nombres propios referentes extratextuales, abarca las regiones dentro de la Ciudad de La Habana, con la excepción de Varadero que

pertenece a la provincia de Matanzas, ubicada al este de La Habana. Pimentel (2001) afirma que el referente global imaginario se consolida gracias a trasposiciones metasemióticas (mapas, noticias, etc.) que inevitablemente tienen un texto ficcional ya plasmado por la realidad. El solo hecho de nombrar a Cuba trae consigo una imantación semántica porque un espacio diegético basado en referentes extratextuales es un espacio doblemente construido con valor intersemiótico gracias a su relación intertextual con el nombre propio real.

Estructuramos el análisis espacial teniendo a Centro Habana como núcleo del espacio urbano. Comenzaremos por describir los lugares más lejanos hasta acercarnos a los alrededores de la “morada” del sujeto ubicada en La Habana Vieja.

Varadero

Dentro del universo diegético existen dos contrastes espaciales marcados, por un lado tenemos La Habana derruida y por el otro la ciudad exclusivamente turística de Varadero nombre propio referente extratextual. Sus espacios exteriores son en su gran mayoría espacios naturales donde el protagonista es el mar. Observaremos más adelante que el ambiente espacial y emocional de la obra se inclina hacia la decadencia salvo esta excepción donde los espacios e incluso los sujetos que allí encontramos presentan características totalmente opuestas. Distinguimos que las descripciones del mar son hermosas incluso en la oscuridad nocturna:

“El mar oscuro y plateado, tranquilo e infinito, reflejando la luna. Todo calmo y silencioso, con un buen olor²⁴ a salitre y yodo, a mariscos y algas [...] Los enormes poliedros rompeolas parecían juguetes gigantes. Sobre uno de ellos se habían posado diez o doce gaviotas blancas [...] A lo lejos las llamas naranjas del gas en los campos de petróleo daban una iluminación adicional y un poco soñadora [...] Se sentaron [...] a mirar aquel panorama extraño y brillante. Algún que otro auto pasaba veloz por la autopista, y de nuevo el silencio y el leve rumor de las olas [...] una mancha de sardinas se acercó a la orilla. Saltaban en la superficie. Pequeños hilos plateados reverberando en el agua. Miles de cápsulas plateadas saltando, casi al alcance de la mano, brillando [...] La nube pasó y todo volvió a ser hermosamente azul y refrescante.” (153)

Con la iluminación del día la hermosura es aún mayor, tanto es así que incita en Rey el deseo de bañarse sin saber nadar:

“Nunca había visto una playa tan hermosa, con el agua verde esmeralda, el mar tranquilo y brillante, todo plácido [...] Por primera vez en su vida sintió deseos de mojarse. Era un lugar hermoso como nunca había visto. «Pa`trá Rey, pa`trá», pensó. Y se retiró cuidadosamente.” (151)

La descripción del escenario marítimo fusiona elementos sensoriales para reconstruir un espacio hermoso y pacífico, lo que resulta una excepción dentro del universo diegético e incluso dentro de la narración propia del estilo del realismo sucio. Se dibuja así una especie de oasis entre el espacio destruido de la isla. El mismo patrón descriptivo se repite cuando se dibuja la ciudad de Varadero, espacio restringido para los cubanos. La perfección y la limpieza del mismo sorprenden a Rey acostumbrado a la miseria habanera. En el interior de la ciudad observamos el contraste entre dos tipos de espacios cerrados: una casa para los cubanos que van a trabajar a Varadero, donde Rey y Yuni se hospedan, y el Hotel Galápagos donde se alojan los extranjeros:

²⁴ Todos los subrayados son nuestros a menos que se indique lo contrario.

“por tres dólares diarios se hospedaba Yuni en un catre, en una habitación grande con otros nueve catres y sus respectivas muchachitas. Rey se quedaría en otro catre, colocado en un pasillo, al fondo de la casa.” (146)

“Impresionante edificio. Ocho plantas, iluminado, elegante, jardines, fuentes, autos de lujo, porteros con chaquetas rojas y entorchados de oro. Jamás podía acercarse a un sitio así. Ni remotamente podía imaginarse cómo sería por dentro [...] Un jardinero regaba los macizos de flores, con una hermosa manguera blanca y roja. Hasta los chorritos de agua en espiral eran bonitos y agradables. Todo muy lindo [...] Quinientas grandes flores en menos de un metro cuadrado. «Uhm. Todo es posible donde hay mucho dinero», pensó Rey [...] aquí hay muchos requisitos (para un trabajo). Esto es área dólar [...] ve echando (Rey) que aquí no te dejan poner ni un pie” (149).

El Varadero ficcional podría considerarse extranjero a pesar de ser cubano porque lo económico tiene el poder de afectar la topología espacial. Esto tiene como resultado una marcada división: el cubano se desenvuelve en el espacio reducido del catre mientras que la amplitud y el lujo del hotel acoge al turista, tanto así se define esa ‘área dólar’ que incluso Rey considera que Varadero no parece Cuba, ni sus sujetos cubanos:

“Unos pocos turistas tomaban el sol y: «¡Cojones, esas mujeres están con las tetas al aire! [...] Se ve que aquí no hay cubanos. Si vienen los quemaos de Centro Habana pa’ cá pasan el día pajeándose»” (151)

Cuando Rey le pide trabajo al jardinero: “¿Pa’ti? No creo [...] Aquí hay muchos requisitos. Esto es área dólar ¿Tú no eres de este país?” a lo que Rey responde: “Yo creo que sí [...] ¿Y cuáles son los requisitos?” (149)

“Bueno hay que ser graduado universitario, militante, menos de treinta años, tener otro idioma [...] Yo soy ingeniero civil, con siete años de experiencia. Y hablo inglés y francés [...] ¿Ingeniero pa’ un jardín? Eso lo puedo hacer yo (Rey) [...] ¡Qué va! Tú aquí no tienes chance.” (150)

Las citas demuestran la interrelación sujeto-espacio porque en este pasaje de la historia la división espacial es de igual forma una división social. Los sujetos, su aspecto, su comportamiento y sus costumbres varían de acuerdo al estatus socio-económico directamente anclado a un determinado espacio. Paralelamente, la perspectiva narrativa comprueba los descubrimientos psicológicos con respecto a la percepción espacial. La conjugación de variables espaciales y el estado psico-emocional del sujeto terminan de definir el *espacio existencial* de cada quien, comprobando que su dependencia a variables políticas, sociales y económicas en términos individuales es capaz de afectar incluso un mismo espacio, como hemos observado con la descripción del Varadero ficcional.

Guanabo

Ya finalizando el relato, Rey, al escapar de la policía toma un bus y sigue hasta la última parada en el límite este de la ciudad, el sector La Habana del Este. El *espacio pragmático* de Guanabo es totalmente natural, se repiten los paisajes marítimos. Las descripciones se asemejan a las de Varadero, con la diferencia de que Guanabo no es área dólar, ni área restringida, ni el paisaje es tan hermoso pero se mantienen en él el tono positivo y la belleza con que es descrita la naturaleza. La abundancia es una característica de los espacios naturales. Así como el mar del Malecón da peces, en Varadero y en Guanabo se encuentran sobras de comida con facilidad. Éste es el único espacio donde el clima emocional complementa el espacio físico de manera positiva, la gente sonríe, está relajada (168). Esta composición diegética va de la

mano con la construcción lingüística descriptiva. Hemos distinguido cómo las descripciones de Varadero desentonan dentro del realismo sucio. La descripción de la ciudad de Guanabo representa un estilo intermedio no tan poético pero tampoco tan grotesco como las descripciones de La Habana que observaremos posteriormente:

“La playa era un buen lugar para vivir. Se podía dormir sobre la arena [...] en los contenedores de basura de los kioscos se encontraban restos frescos y apetitosos de pan y fiambres. Por si fuera poco, la gente sonreía, estaba relajada y daban limosna. Sin el santo (168)

Comprobaremos más adelante que la muerte ronda por toda la historia, sobre todo cuando se describen espacios oscuros (la única excepción es la muerte de los familiares de Rey que ocurre al mediodía). En Guanabo es donde Rey se atreve por primera vez a entrar al mar en la noche. La oscuridad se convierte en sinónimo de muerte:

“entró en el mar totalmente desnudo. El agua tibia y negra le rodeaba. Tuvo una sensación extraña y voluptuosa. Cerró los ojos y se sintió abrazado por la muerte. No había brisa alguna. El agua caldeada, la oscuridad infinita le rodeaba. El terror a ahogarse, porque no sabía nadar. Mantuvo los ojos cerrados y se abandonó, flotando boca abajo, con la cara dentro del agua. Se sintió atraído por aquella sensación deliciosa de irse para siempre. Permaneció un tiempo así. Flotando [...] estuvo tentado de no respirar más. Dejar el rostro bajo el agua. No respirar. Hundirse en el agua negra. Hundirse en el silencio. Hundirse en el vacío. De repente un cuerpo frío, resbaladizo, duro, lo rozó en los pies y las piernas [...] Aterrado se reincorporó [...] El pez tendría tiempo para perseguirlo y devorarlo en medio de la oscuridad. Y Rey luchó.” (167)

La muerte y el deseo de morir son descritos a semejanza del mar en la oscuridad, silencioso, inmenso y negro; en otras palabras, la aniquilación espacial a través de los sentidos. Norberg-Schulz (1975) afirma que la naturaleza, como la urbe, contiene sus

propias direcciones, los puntos cardinales y las cuatro estaciones han sido cruciales para la estructura del mundo. El este, origen de la luz y el oeste de la oscuridad, donde se decía que reinaba la muerte (26). El tema de la oscuridad merece nuestra atención más allá de esta escena puesto que en el relato sólo algunos lugares tienen el privilegio de la iluminación y la oscuridad reina y se extiende a medida que viajamos en dirección oeste. Observamos cómo Varadero (descrito en tono positivo incluso de noche) y Guanabo (descrito en un tono más neutro) están ubicados al este de la Ciudad de La Habana. En dirección oeste el clima y los espacios, en cambio, se van oscureciendo tanto física como emocionalmente. En ellos apreciamos cada vez más la presencia de la muerte como un elemento aterrador, hasta definirse en su máxima expresión en el cementerio de Colón, el cual marca el límite oeste de nuestro recorrido como lectores por este universo diegético.

Ciudad de La Habana: Guanabacoa, Regla, Casablanca, Nuevo Vedado

Todos estos lugares, nombres propios referentes extratextuales con puntos de referencia reales y ubicables, resultan transitorios para Rey. Desde su altura (con la excepción de Nuevo Vedado) se divisa la ciudad, lejana. El rumbo de Rey desde que escapa del correccional en Guanabacoa pareciera guiado por Centro Habana, su nido. Los círculos concéntricos del *espacio existencial* van concentrándose a medida que vamos descendiendo en la gradación, de la misma manera que ocurre con la sensación de pertenencia del sujeto como si el núcleo atrajera su existencia. Es decir, dentro de un país el sujeto pertenece a una ciudad, de la ciudad a un sector, a una

casa, a un cuarto... hasta llegar a su propio ser. Esto se ve reflejado en el recorrido de Rey, quien termina cediendo a las invitaciones de la ciudad desde todos los lugares que visita apenas queda en libertad, e incluso después de que vuelve y se ve obligado a dejarla:

Desde Guanabacoa a penas escapa luego de tres años en el correccional: “*A lo lejos, a la izquierda se veía una antorcha de la refinería y más allá las luces de la ciudad.*” (25)

Desde Hierros Viejos: “*Desde fuera, hacia donde atardece, se ve la ciudad. Mirando el atardecer, tuvo una sensación de bienestar y paz*” (34).

Desde el Cristo de Casablanca: “*Estaba solo allí arriba y era el gran observador. Se sintió poderoso [...] La inmensa ciudad que se perdía de vista entre la bruma de la humedad y el resplandor de la luz cegadora. A la derecha, los edificios altos y ruinosos de su barrio. Centro Habana seguía siendo igual de hermosa y ajada, esperando que la maquillaran. Inconscientemente su mirada buscó el edificio exacto, un punto ligeramente más adentro de la tierra. A cien metros del Malecón. Allí estaba su azotea, aún no se había derrumbado.*” (36)

“*la ciudad encendía sus luces escasas. Era una hermosa ciudad. Alrededor de su azotea sólo había oscuridad.*” (37)

Las citas revelan una especie de zoom, a medida que pasan los días -y las páginas- Rey se acerca más a la ciudad, hasta el punto de lograr ver su azotea, la máxima expresión física de su existencia: la casa. Bachelard trata el tema de lo inmenso y la miniatura afirmando que sus valores contradicen su dimensión, “lo grande sale de lo pequeño” (1957:191). Lo mismo ocurre con los niveles del *espacio existencial*. Mientras los descendemos vamos disminuyendo el espacio, los de menor tamaño resultan más valiosos para el espacio interior. La azotea, un espacio de tres por cuatro metros derruido y pestilente alberga los recuerdos de su infancia. La

distancia es un elemento espacial relevante porque más adelante observaremos que cuando nos acercamos a la ciudad, cuando entramos en su centro los espacios no son hermosos, nada seductores. Una mirada de cerca permite detallar, “el detalle agranda” (Bachelard, 1967:191).

La descripción de estos *espacios pragmáticos* camino a Centro Habana es similar al resto de las descripciones de la ciudad caracterizada por lo derruido, los malos olores, la suciedad, la contaminación, el polvo y la humedad, todos elementos constantes. Al finalizar la historia Rey vuelve a Hierros Viejos²⁵ (Regla) ve “más allá La Habana espléndida, hermosa, seductora.” (215) La narración, confirma con esta cita la concretización del *espacio existencial* en Centro Habana porque como indica Pimentel la perspectiva y la focalización narrativa son centrales en la construcción del espacio porque pueden distorsionarlo o limitarlo (2001). En este caso luego de que es construida una Habana descriptivamente decadente y a punto de derrumbarse se focaliza de manera distorsionada la descripción del espacio que, desde la distancia, continúa calificándose como espléndido, hermoso, seductor. Sólo la sensación de pertenencia del personaje es capaz de crear una relación de este tipo con el espacio.

El correccional

La ambigüedad de su condición entre lo público y lo privado donde sólo ciertas personas pueden entrar y salir mientras el resto permanecen encerradas concuerda con

²⁵ Hierros viejos, como el mismo narrador lo llama, es un espacio natural lleno de chatarras donde reside un tiempo e incluso vuelve varias veces al o largo de la narración.

los principios de las *heterotopias* de desviación que menciona Foucault porque los individuos que allí “guardan” (22) presentan comportamientos desviados de acuerdo a lo establecido en una sociedad. El correccional presenta una oposición bien marcada entre su interior y su exterior, la limpieza y la luminosidad son propias de este espacio, similar a Varadero, en oposición a las ruinas y la suciedad del exterior urbano. “El lugar era muy limpio, con los pisos pulidos, y todos con uniformes limpios” (17). La *heterotopia* del correccional como su nombre indica es un establecimiento para la corrección de menores, es un espacio para la ejecución de poder sobre la voluntad del otro, el sujeto desviado. En el caso de Rey observamos que una rutina es impuesta y ésta trae consigo orden y limpieza que no sólo es característica del *espacio pragmático* sino que también pasa a ser característica del sujeto que allí habita:

“En realidad detestaba la escuela por la mañana. Y detestaba más aún trabajar por las tardes, y bañarse siempre, y comer y acostarse todos los días a la misma hora. Como un animalito.” (21)

“No tenía costumbre de bañarse todos los días, ni le gustaba el agua ni el jabón, pero lo obligaban.” (19)

A su vez el poder se jerarquiza a través del *espacio pragmático*. Sólo en los lugares oscuros el abuso ocurre sin recibir castigo, “algunos aprovechaban la oscuridad para templarse a los flojos” (19). El castigo de parte de la máxima autoridad dentro del correccional también se materializa por medio del espacio, el calabozo, un sitio de “oscuridad absoluta, casi sin espacio para moverse, humedad permanente, ratones y cucarachas. Perdió (Rey) la noción del tiempo” (18). En la

azotea de su infancia la madre también le castigaba encerrándole en el armario por días, un “lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas” (10). A pesar de que el correccional cuenta con varios espacios nombrados (duchas, oficina, enfermería, patio interior, albergue, etc.) sólo se contrastan las descripciones del interior, representado por el calabozo, en oposición al exterior dentro del correccional, representado por la plantación enorme de naranjas y limones sin mucho detalle descriptivo más que el contraste entre la luz y la oscuridad y su relación con el poder.

Centro Habana:

El relato primario comienza y se desarrolla principalmente en el área de Centro Habana. Ubicamos la azotea donde nació Rey en la calle San Lázaro a cien metros del Malecón y no por casualidad vive Gutiérrez en una azotea ubicada en la misma calle, como corrobora el mismo autor en una entrevista realizada por Stephen Clark publicada en la página web de LibrUSA (2005)²⁶. El juego entre la ficción y la realidad se establece en descripciones de espacios como este, lo cual precisa la calidad de la orientación dentro de los espacios diegéticos. Centro Habana y La Habana Vieja representan el *espacio existencial* de Rey, pero este a su vez consta de un conjunto de espacios y como indica Norberg-Schulz (1975), generalmente el centro abarca los alrededores de la morada. En este caso la morada es indefinida, como veremos posteriormente, pero podríamos concretarla como el barrio Jesús María ubicado en La Habana Vieja.

²⁶ Ver bibliografía.

En el corto período de tres años que Rey estuvo en el correccional en Centro Habana “nada había cambiado. Todo sucio, derruido, la gente sentada en la acera, tomando fresco, charlando, bebiendo ron, escuchando música. Nadie Trabaja [...] quedaban en pie varios edificios medio derruidos y abandonados. Eran buenos sitios para pasar la noche. ” (44) La focalización narrativa reconstruye una Habana sórdida, las palabras ‘derruido’ y ‘sucio’ se repiten en todas las descripciones espaciales de la urbe hasta el punto de crear una escenografía constante, como si un mismo escenario se repitiera una y otra vez. Pimentel afirma que cuando semas idénticos e idénticas configuraciones descriptivas atraviesan repetidamente el mismo nombre propio surge un espacio diegético individualizado (47). Observamos que la particularización espacial se da gracias a la participación de los sujetos que crean distintas atmósferas alrededor de dichos *espacios pragmáticos*:

“Aquel era un buen lugar. Sucio, derruido, arruinado, todo hecho trizas, pero la gente parecía invulnerable. Vivían y agradecían a los santos cada día de vida que gozaban. Entre los escombros y la cochambre, pero gozando.” (158)

La distancia física en Centro Habana revela ciertos cambios a medida que vamos penetrando la ciudad ficcional y van siendo descritos los lugares internos, pasamos de las avenidas a las calles y notamos que el detalle que provee la cercanía nos descubre una ciudad oscura, mientras más cerca, más derruida, más pestilente. Mientras más específica es la descripción más anónimo el lugar. En la narración sólo se utilizan nombres propios para nombrar las avenidas y las calles principales que tienen

referentes extratextuales (ej. San Lázaro, Galiano, Belascoaín, Dragones, etc). En cambio, las vías por donde Rey escapa de la policía son sólo denominadas “las calles pequeñas”, a pesar de presentar descripciones mucho más desarrolladas:

“Había mucho silencio y tranquilidad, y mucha oscuridad y peste a basura podrida. Al parecer los camiones de la recogida de basura hacía días que no pasaban. En las esquinas se acumulaban lomas de desechos podridos lanzando su fetidez, atractiva para las ratas, las cucarachas y todo lo demás. No le gustó tener que caminar entre tanta oscuridad. Sólo las avenidas estaban un poco iluminadas. Algunos negros del barrio bebían ron y conversaban sosegadamente, sentados en las puertas de sus calurosas y pequeñas habitaciones [...] salían a refrescarse en la acera hasta que el sueño los venciera. Total, nadie trabajaba, nadie tenía horarios, nadie tenía que levantarse temprano. No había empleo y todos vivían así, milagrosamente, sin prisa.” (118)

Según la teoría de Bollnow, los caminos tomados por el sujeto varían de acuerdo con el estado de ánimo o la situación. Observamos que los espacios por donde escapa son los más recónditos, más oscuros, más sucios, más degradados. La relación sujeto-espacio es simbiótica, la oscuridad no es el motivo principal por el que Rey se siente incómodo al caminar por allí porque incluso está acostumbrado a ella (“llegó la noche y le gustó.” (34) es la situación, la sensación de huída proyectada en la atmósfera sensorial donde incluso los sujetos son imágenes de inacción, como si ese espacio oscuro encarnara un intermedio entre la vida y la muerte, un espacio de zombies. Como ya se ha mencionado, la muerte ronda por toda la ciudad. Una de las veces que Rey escapa de la policía vuelve a tomar las mismas “calles pequeñas” donde la muerte termina apareciendo explícitamente:

“Un tipo ensangrentado, con una herida en la cabeza caminaba por la calle. No iba por la acera. El tipo salió por Lealtad a San Lázaro, dobló a la derecha y siguió hacia Habana Vieja [...] caminaba como un zombi, pisando fuerte, lanzando torpe y duramente los pies hacia delante. Tenía una expresión perdida y levemente sonriente. Todo el cuerpo manchado de sangre casi coagulada, hasta los pies [...] rápidamente se perdió calle abajo [...] era totalmente de noche.” (160)

Hemos observado que en esta Habana diegética la oscuridad predomina, con la excepción de las avenidas que son las únicas vías iluminadas que al igual que el correccional, cuentan con la presencia de la autoridad. Como toda urbe, las calles y avenidas conectan espacios públicos y privados. Entre los públicos abiertos también encontramos los parques que en esta historia funcionan como refugio para los amantes. El ejemplo más vívido y constante es el parque Maceo (nombre propio referente extratextual) que conecta el Malecón con el barrio Jesús María, “territorio del amor heterosexual y de voyeurs acompañantes” (115). Igualmente varía la función de las iglesias y capillas que se transforman en áreas comerciales donde se venden flores, mangos, velas, maní, etc. En esta Habana ficcional los espacios públicos han dejado de cumplir sus funciones originales para convertirse en espacios multiuso; e incluso llegan a fusionar lo que consideraríamos privado con lo público. Podríamos decir que los parques de Centro Habana en esta obra se han transformado en lugares *cero temporales* donde el *sujeto errante* es también *sujeto habitante* porque tranquilamente pasa la noche como si fuera un hotel. Pero esta metamorfosis espacial se da sólo con la oscuridad, la cual tiene el poder de transformar los espacios e incluso a los sujetos.

El Malecón

Conviene separar el Malecón de los demás espacios por dos razones: primero porque es un espacio lo suficientemente relevante para la vida citadina de La Habana ficcional y segundo porque precisamente es un malecón, límite divisorio entre la urbe y la naturaleza. Norberg-Schulz afirma que las circunstancias topográficas pueden contribuir a la definición de diferentes distritos, así en la ficción Centro Habana está limitada por el elemento natural que, en este caso, también llega a formar parte del movimiento urbano. El Malecón también sufre cambios drásticos con la oscuridad, transformándose en una especie de inframundo donde la degradación caracteriza a los sujetos que allí deambulan por las noches. Según el diccionario de la Real Academia Española, inframundo puede significar 1. conjunto de personas que viven de forma miserable con respecto a la sociedad a la que pertenecen y 2. mundo de los muertos y espíritus. Las dos definiciones pueden aplicarse al espacio del Malecón por su dualidad y cuya descripción cambia, sea percibido durante el día o la noche. Durante las horas diurnas es la Avenida del Malecón donde “habían sólo dos borrachitos” (40). En cambio, al caer las sombras...

“De noche el lugar se cubre de jineteras y chulos, travestis, mariguaneros, gente de provincias que no se enteran de nada. Pajeros, vendedoras de maní, jineteros con ron y tabaco falsificado y coca verdadera, puticas recién importadas desde las provincias, músicos callejeros con guitarras y maracas, vendedoras de flores, triciclos con sus taxi-drivers multioficio, policías, aspirantes a emigrantes. Y algunas mujeres infelices, algunas viejas, algunos niños, los más pobres entre los pobres, que se dedican a pedir monedas incesantemente.” (40)

El Malecón como línea limítrofe entre lo urbano y lo natural, divide espacios totalmente opuestos: la congestión urbana decadente de la inmensidad marítima. La relevancia de esta oposición yace en la descripción y en la focalización narrativa:

“El cielo, el agua, las paredes de las casas, las piedras de los arrecifes costeros y el liquen verde que los recubría, la piedra de cantería de El Morro, todo lo que tocaba aquella luz, se convertía en dorado, rosado, violeta, colores indescifrables. La belleza lo rozaba. En los crepúsculos, en las mujeres, en la alegría de vivir que latía a su alrededor, en la música, en la presencia infinita del mar, en el aire saturado de olores. La vida latiendo y él (Rey) ajeno a todo [...] Sin embargo, en aquel momento Rey se sentía bien. No sabía por qué. Nadie le había enseñado a degustar lo hermoso.” (160)

Como observamos con la descripción de Varadero, el tono narrativo sólo varía cuando se describen espacios naturales; en este momento asume un tono poético. La iluminación del espacio a través de la construcción discursiva contrasta con la oscuridad que impera en el relato. En otras ocasiones hemos observado que la perspectiva narrativa, en lo que refiere a los espacios urbanos, ha tomado posiciones positivas e incluso ha calificado espacios derruidos como buenos lugares (158), pero en la descripción de la naturaleza no existen rasgos negativos ni siquiera en la atmósfera emocional de dichos espacios. Su belleza tiene un efecto en el sujeto, o al menos es lo que el narrador expone de sus sentimientos, Rey “no sabía por qué” se sentía bien.

Las infraestructuras privadas y sus partes también sufren cambios, pasan a ser semi-privadas porque la mayoría están derruidas. Aunque un edificio como vivienda pertenece al nivel de la casa en el relato los sujetos viven en pedazos de lo que fue un

todo residencial, lo que permite el flujo de personas y las transforma en puntos *cero temporales* para *sujetos errantes* al mismo tiempo que son *puntos fijos* para *sujetos habitantes*:

“De su infancia recordaba aquel lugar. La gente entraba allí a cagar, a mear, a templar, a fumar marihuana [...] alguna vez, desde que lo construyeron en 1927, fue un edificio lujoso, con escalera de mármol blanco y apartamentos amplios y confortables. Sólo vivían profesionales y americanos. Ahora, cada día más arruinado, era un buen meadero.” (162)

La cita –que corresponde a un edificio que se encuentra en la esquina de Perseverancia (referente extratextual) – es la mejor representación de la condición de las infraestructuras. En otro momento de la narración se relata que en Centro Habana todo seguía igual, pero cuando ampliamos la visión es posible notar que la descripción de toda la ciudad enfatiza su decadencia, la sombra de lo que fue hace décadas. Esto se revela a medida que nos acercamos, cuando llegamos a entrar en las “calles pequeñas” y más adentro, en los edificios, los detalles florecen y observamos la transformación espacial de cerca: un edificio lujoso convertido en un buen meadero. Lo mismo ocurre cuando entramos en la fábrica de cerveza La Polar, también nombre propio referente extratextual. Podemos concretar que las configuraciones descriptivas se han solidificado con la iteratividad, como indica Pimentel, una primera descripción da pie a otras, abreviadas o amplificadas, que se responden unas a otras como un eco (2001) porque la iteratividad descriptiva tiende a repetir adjetivos y sus sinónimos, unificando tonalmente el espacio diegético:

“Fue construida en 1921. Y todo era de entonces: el edificio, los compresores, la tecnología, la peste a humedad, moho y orina, las cucarachas [...] se divertían en aquel sótano húmedo, apestoso a moho y a cucarachas, lleno de compresores y tuberías, casi sin luz” (131)

Notemos que la cita describe un espacio muy similar al del armario y del calabozo en el que es encerrado Rey a comienzos del relato, la diferencia está marcada por el ánimo y la situación en la que los sujetos se encuentran, corroborando una vez más la teoría de Bollnow (1960). Sin embargo, la redundancia de las palabras humedad, oscuridad, moho, tuberías y cucarachas, incita a pensar que con el paso del tiempo esta ciudad ficcional se parece cada vez más al calabozo y sus sujetos, ya acostumbrados, han comenzado a gozar dentro de él.

La urbe habanera en general es descrita en ruinas pero éstas no son ruinas de guerra ni de alguna catástrofe natural. Whitfield en su ensayo “El presente en ruinas” (Noviembre 2005) aborda el tema desde una perspectiva geopolítica asegurando que las ruinas son víctimas de un lento abandono causado por la negligencia que anticipa el declive de un ideal y que causó el declive de una ciudad. Cita a Gutiérrez para corroborar la vida dentro de la muerte que suponen las ruinas, “son a un tiempo arquitectónicas y espirituales, su protagonista está arruinado, echado a perder y destrozado, al igual que el edificio que habita; pero en desafío a su propio estado de muerte, el edificio está superpoblado [...] y sus paredes resuenan con el frenesí de los encuentros sexuales” (2). Son ruinas que en lugar de hallar el futuro en el pasado, observan el futuro en pro de completar un pasado, un “serán completadas” (1) sólo con el desplome de los pedazos que alcanzan sostenerse gracias a la *estática*

*milagrosa*²⁷. No obstante, ni las ruinas ni la tugurización (capacidad que tiene una ciudad superpoblada para hacer espacios dentro del espacio urbanizado) son capaces de engendrar un rechazo inmediato de parte de los sujetos ficcionales de Gutiérrez, nace entonces una belleza de las ruinas, una satisfacción de la pestilencia y la comodidad de los escombros.

La casa: La Habana Vieja, Hierros Viejos, morada fragmentada

Observamos cómo los edificios perdieron el carácter privado, lo que reduce el espacio de la casa al de la habitación. Según Norberg-Schulz la casa es el centro de la existencia humana, el lugar de donde el sujeto parte y a donde regresa y cita a Bachelard para afirmar que en la casa encuentra el hombre su identidad (1975: 39) porque como indica Bollnow, la morada es un sitio particular que implica la sensación de seguridad y protección (Egenter, 1992:8), un lugar donde echar raíces. La residencia en la obra no coincide con la estabilidad del hogar ni en lo emocional, ni en lo pragmático. Ni siquiera existe una morada fija en la historia para el protagonista quien deambula por las calles y muchas veces pasa la noche en los parques, la playa o en los edificios en ruinas; es decir, cuando parte hacia un camino no siempre regresa. Según Bachelard este sujeto puede carecer de identidad y privacidad, un sujeto de la calle que se mantiene la mayor parte del tiempo en su estado de *sujeto errante* por lo que podríamos identificar sus espacios residenciales

²⁷ Término del urbanismo que quiere decir que las leyes de la física no saben explicar por qué los edificios se mantienen en pie. (Whitfield. Página web de Gutiérrez, Noviembre 2005) – Ver bibliografía.

como *puntos cero temporales*. Entre estos tenemos: la azotea, el cuarto de Magda y el cuarto de Sandra; reuniremos los demás espacios privados que surgen del relato para obtener una visión global del mundo residencial habanero y finalmente, describiremos el espacio de Hierros Viejos que, a pesar de ser público, Rey lo percibe como un refugio fiel al que incluso llega a llamar “mi casita” (102).

Bollnow asegura que todo movimiento en el espacio ocurre como un ir y un venir donde la vuelta siempre es dirigida hacia la morada. Pero qué significa la morada ¿es lo mismo que la residencia? Podemos asegurar que la morada está en algún lado, generalmente ese lugar ubicable funciona como punto de referencia para la construcción espacial del sujeto (Egenter, 1992). Según el resumen del libro de Bollnow publicado por Egenter, el autor considera que el espacio exterior abierto, de peligro y abandono, se opone a la morada, un área protegida y escondida donde el sujeto pueda aliviar su continuo estado de alerta, esta es la función principal de la casa. Construir una casa es encontrar cosmos en un caos. Bachelard afirma que la casa se mantiene sólida en la memoria. Un soñador de refugios sueña en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida. Vive así más allá de las imágenes humanas (1957), pero Rey como sujeto ficcional no cuenta con una morada ni con recuerdos de un hogar estable, observemos cómo son descritos estos espacios.

- La azotea

Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio ubicado en la calle San Lázaro. El *espacio textual* dedicado a la azotea es breve tal como su descripción espacial, su importancia es más bien escenográfica para la trágica y grotesca muerte de los familiares de Rey. Los patrones descriptivos que construyen el universo diegético los vemos reflejados en las descripciones urbanas y repetidos en las de la casa. Se repite también la transformación espacial: la morada pasa de ser un lugar de descanso a ser *espacio de acción*, lo que Bollnow llama espacios estructurados y organizados para cualquier tipo de trabajo humano (Egenter, 1992:9). Cuando comienza la crisis en 1990 los personajes hicieron como muchos, comenzaron a criar animales “hizo jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros [...] Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de animales. A veces al edificio no llegaba agua durante muchos días” (9). Igualmente se repiten la falta de espacio, el recorte de la privacidad “todos en un cuarto derruido de tres por cuatro metros, y un pedazo de azotea al aire libre.” (10) y la degradación espacial como consecuencia del tiempo porque “cada día estaba más puerca” (13).

A su vez, el espacio arrastra consigo el ambiente emocional dentro del mismo. La abuela “parecía una momia silenciosa, esquelética, cubierta de suciedad. Se movía poco o nada” (10) “andaba como muerta en vida” (13). Los muchachos tenían que controlar a su madre “que cada día era más estúpida”. La muerte es narrada en tiempo

presente y revela una perspectiva espacial desde afuera, como si el narrador fuera un espectador que mira desde su propia azotea. Las características sórdidas del universo diegético se repiten en la descripción de las muertes, a lo que se le añade el elemento grotesco que, veremos luego, irá incrementando a medida en que avanza la historia:

“Un pedazo de cabilla de acero sobresale de una esquina de la jaula y se le entierra por la nuca hasta el cerebro. La mujer ni grita. Abre los ojos con horror [...] Gritando como un loco sale corriendo (Nelson) [...] se lanza a la calle. No siente el estrépito de su cráneo al reventarse contra el asfalto cuatro pisos abajo. Murió igual que su madre, con una expresión desfogada de crispación y terror.” (15)

Observamos que la desestabilidad dentro de la casa resulta en la anulación del centro como espacio positivo, lo que conduce a la degradación física y moral para arribar a un final catastrófico. Las mismas características del nivel urbano y la azotea se repiten en otros lugares como el cuarto de Magda: la falta de espacio, malos olores, oscuridad, suciedad, polvo, humedad y mugre.

- Cuarto de Sandra

Único espacio privado que contradice el resto de las descripciones. Similar a las descripciones de la ciudad de Varadero el cuarto de Sandra es un espacio iluminado, inmaculado y con buen olor donde abundan el agua, la comida y las cosas. La habitación es una especie de espejismo, una máscara que disfraza la verdadera estructura del edificio. No sorprende el hecho de que el sujeto que allí habita sea un travesti, un hombre disfrazado de mujer, otra distorsión de la realidad:

“!Allí dentro había de todo! Desde luz eléctrica hasta televisor, refrigerador, cortinas de encajes, una cama amplia con muñecos de peluche encima, una coqueta

cubierta de frascos de cremas y perfumes. Todo limpio, inmaculado, sin una mota de polvo, las paredes pintadas de blanco [...] Y flores, muchas flores” (63)

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

Hemos visto en el análisis de la urbe ficcional que en los espacios iluminados está presente la autoridad. En un ámbito más personal, el cuarto de Sandra también posee iluminación y limpieza pero este es más bien un espacio de transgresión. Los espacios de la ley también son una escenografía para maquillar la realidad diegética, los escombros en los que se ha convertido la ciudad oscura, el caos y la miseria. El cuarto de Sandra es un espacio de juguete que crea un mundo ficticio donde se pretende vivir otra realidad, tapando los escombros y maquillando la rajadura en las paredes. La presencia del elemento natural representado por las flores y las frutas contribuye a la descripción positiva de este espacio, aunque no en el mismo sentido. La naturaleza parece ser la única belleza dentro del ambiente derruido, la tierra resplandece entre los escombros recordando que la vida sigue latiendo bajo la destrucción física y moral de la ciudad.

La habitación de Sandra representa una esperanza, una lucha incesante para evitar caer en la destrucción predominante en los espacios ficcionales. Bachelard afirma que “la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior” (1957:101), la renovación cotidiana de la limpieza, que Bachelard

atribuye a la mujer, tiene que ver con cómo un ser humano se entrega a las cosas, y se apropia de ellas perfeccionando su belleza. Un poco más bella, por lo tanto otra cosa (102). De esta manera Sandra limpia y reordena su habitación constantemente (a pesar de que la carencia le obligue a improvisar con distintos objetos) para crear la ilusión de un hogar completo. Un hogar renovado permite que el sujeto desee apropiarse de él y por ende experimente una sensación de pertenencia y seguridad.

Hierros Viejos

“Aquella zona era de fábricas, almacenes, enormes extensiones cubiertas de hierros viejos enredados en matorrales, carrocerías de autos chocados, contenedores metálicos podridos, todo abandonado y desolado. Sin un alma.” (25) A este lugar llega Rey en su eterno camino sin rumbo y está ubicado al otro lado de la Bahía de La Habana entre Guanabacoa y Regla. Es un sitio que podía controlar, razón por la que vuelve varias veces luego de instalarse en Centro Habana. Notamos cómo a lo largo del relato este paisaje va desmejorando con cada visita de Rey hasta definirse como el escenario escogido para poner fin a la historia:

“El enorme basurero de la ciudad, a unos cien metros, emitía un hedor insoportable, nauseabundo. Rey olfateó y se sintió a gusto. Los olores de la miseria: mierda y pudrición. Sintió comodidad y protección a su alrededor.” (207)

La atmósfera de Hierros Viejos revela a través de los elementos descriptivos una serie de señales *implícitas* que susurran un pronóstico fatal, mortal. La fetidez termina formando parte del escenario tanto así que llega a transformarse en sinónimo de comodidad y protección para Rey. Bachelard afirma que los recuerdos del mundo

exterior nunca tendrán la misma tonalidad que los de la casa (1957). Para Rey, quien carece de un hogar, los espacios exteriores terminan siendo la asimilación de la morada de la que habla Bollnow, un basurero disfrazado de protección. A su vez termina siendo escenario de inconsistencia emocional, violencia y muerte. El retorno al “hogar” inherente al *espacio existencial*, resulta en un regreso hacia el fin. La comodidad y la protección son un engaño, quizá ilusiones de estabilidad alguna dentro del caos y la miseria, una especie de auto-convencimiento para que sea posible la supervivencia. Pero todo lo que comienza termina, como el agua estancada que con el tiempo va evaporándose y se convierte en los residuos contaminados, en la pudrición asqueante. En general, la imagen derruida predominante en los espacios urbanos “viejos” (como Habana Vieja, Hierros Viejos), tanto públicos como privados, finalmente se completa con la tormenta que ocasiona el desplome de decenas de edificios del Barrio Jesús María lo que convierte a este sector en una “zona de catástrofe” y por ende a sus sujetos en unos “locos salidos del infierno” (203).

Cosa: Escombros y pedazos

La descripción de las pocas cosas mencionadas también sufre cambios en el *espacio textual*, aunque mantiene las mismas configuraciones descriptivas a través de la forma paratáctica de la descripción. Las cosas son nombradas y descritas brevemente en tono negativo, y como los espacios, empeoran en vez de mejorar, se deterioran y nunca son reemplazadas porque no hay cómo reemplazarlas. La

colchoneta del cuarto de Magda pasa a ser descrita como un jergón y luego “aquel jergón asqueroso.” (119) En el caso del cuarto de Sandra los objetos multiplican sus funciones para transformarse en objetos multiuso que, como él, maquillan su función y apariencia original para aparentar ser otros como la “extraña mesa de tres patas, que en realidad era una lata de galletas cubierta con un paño” (88). Igualmente, la escasez incita a la improvisación de las jaulas para criar los animales hechas con “tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres” (9), a la del cuchillo que hace Rey con un pedazo oxidado de segueta (209) y al pedazo de hierro que hace las veces de martillo (211). Es decir, los objetos también son pedazos, escombros de lo que alguna vez fueron, como las casas, como la ciudad completa.

Sujeto: El Rey de La Habana, cuerpo y mente ficcional

“*La arquitectura y el ser humano se reflejan mutuamente.*” Florian Borchmeyer

Naturalmente la existencia humana es la raíz de la teoría sobre el *espacio existencial* de Norberg-Schulz y de las demás teorías espaciales que hemos estudiado, lo que explica la reaparición del sujeto en todos los niveles anteriormente expuestos. El enfoque se concentrará en el núcleo de este análisis: Rey, mientras que a los demás personajes los reuniremos en un análisis general complementario.

Observamos cómo en los niveles anteriores el tiempo refleja su andar en la decadencia. Según Bollnow (1960), el *espacio vivido* es sentido (*felt*) y las distancias dentro del mismo se ven directamente afectadas (*mood*) del sujeto. El personaje de

Rey es descrito como un sujeto indigente con una apreciación espacial y temporal limitada. Podemos concluir que, espacialmente hablando, su vida está anclada en La Habana sucia y derruida que en comparación con Varadero es “lo suyo”. El tiempo por otro lado sólo lo podemos medir en el nivel de la narración porque la obra completa transmite la sensación de que el tiempo está estancado:

“¿Usted sabe a cómo estamos hoy? La mujer se quedó sorprendida y se echó a reír como si la pregunta fuera un buen chiste.” (117)

“¿A cómo estamos hoy abuelo? Las dos y media. No ¿a cómo estamos? El ¿qué? ¿A como estamos hoy? La fecha. Ahh....., no sé, no sé... Son las dos y media.” (116)

No obstante, el *autor implícito* a través de agentes narrativos (*narrator agents*),²⁸ que en la obra son presentados como otros personajes, nos deja saber que el tiempo continúa corriendo con la misma velocidad. Sólo a través de las descripciones, tanto de los sujetos como de los espacios, notamos la relación antes-ahora. La ciudad del presente es las ruinas de lo que fue. Lo mismo ocurre con los sujetos:

“La señora no era muy vieja, podía tener entre treinta y cincuenta, o tal vez entre veinticinco y cincuenta y cinco. La vida azarosa difumina muchas cosas, añade arrugas, en fin.” (117)

“¿Qué edad tienes, Rey? [...] Diecisiete. Me lo imaginaba. ¿Por qué? Pareces tener treinta [...] La vida te ha maltratado un poquito [...] o tú has maltratado a la vida..., quién sabe.” (176)

²⁸ Both reliable and unreliable narrators can be supported or corrected by other narrators -knowing that just entering a character’s mind immediately makes it a narrator momentarily- depending if it is provided from within the action or externally to help the reader correct or reinforce his own views against the narrator’s. (Sea el narrador confiable o no puede ser apoyado o corregido por otros narradores- sabiendo que entrar en la mente de un personaje inmediatamente lo convierte en un narrador momentáneamente- dependiendo si proviene desde la acción o externamente para ayudar al lector a corregir o reafirmar su perspectiva contra la del narrador.) (Booth, 1960: 160)

Observamos cómo al comienzo del relato Rey aún aparenta la edad que tiene, pero al final el tiempo parece haber acelerado su edad de forma exagerada. Su estado físico es similar al del espacio que habita desde su infancia, siempre estaba sucio con peste a grajo (20) pero este estado varía al entrar en lugares como el correccional y las casas de Sandra y Daisy donde su apariencia se mimetiza con la limpieza y el orden. Este vaivén entre sucio y limpio, alimentado y desnutrido está sujeto a los *espacios pragmáticos* construidos y mantenidos por los sujetos que los habitan y que de cierta forma afectan la condición del personaje:

“A la semana, Rey estaba repuesto, había aumentado peso, y además, completamente domesticado: desayunaba, almorzaba, cenaba, todo a su hora. Se bañaba a diario, se rasuraba [...] siempre soñando con la suciedad y el hálito de Magda. Daisy no tenía sabor. Todo se ponía gris, monótono, y aburrido para Rey.” (178)

Tomando en cuenta que un lugar que le provea un mejor estado tanto externo como interno es asimilado por el personaje como “gris, monótono y aburrido”, podríamos considerar que la formación del *espacio existencial* del personaje se da en torno a la Ciudad de La Habana, lo cual explica las constantes recaídas en la miseria y la suciedad porque termina siempre volviendo al estado en el que se crió dentro de la azotea, la casa de su infancia:

“Estaba cochambroso, con peste a sudor y suciedad. Le gustaba ese olor, le recordaba su casa.” (32). “El agua nunca le había gustado. Al parecer era algo hereditario en su familia” (34).

La atracción hacia La Habana coincide con su condición física, parecen ir de la mano. Esto nos recuerda la afirmación de Bachelard, “el inconsciente reside”

(1957:39), la locación de nuestra intimidad en los espacios es más urgente que la determinación de las fechas:

“Ah, todo sucio y arruinado. Todo bien puerco. La gente desaliñada, pícaro y ruidosa [...] Varadero estaba demasiado limpio y hermoso, demasiado tranquilo y silencioso. No parecía Cuba. Aquí está el sabor, esto es lo mío, se dijo. El Rey de la Habana, otra vez en su ambiente.” (154)

La voz del narrador nos presenta un personaje degradado al que califica constantemente como perro, marrano, cachorro, tigre, vaca, mono, etc. e incluso cuando sale de espacios reducidos y oscuros “volvió a sentirse una persona, porque en el calabozo ya olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha” (18), lo cual demuestra una vez más la capacidad que tiene el sujeto de mimetizarse con el ambiente que le rodea o viceversa.

Finalmente, la degradación moral y física del personaje termina por concretarse en el momento en que se derrumba el cuarto de Magda cuando “parecían dos locos salidos del infierno” (203). Esto comprueba las afirmaciones de Bollnow con respecto a la morada: sólo en el estado de *sujeto habitante* él/ella puede encontrar su esencia y ser completamente humano. “Sin la morada, la destrucción interna es inevitable” (Egenter, 1992:8). La degradación del personaje efectivamente es notable a lo largo del relato. La última vez que regresa con Magda a pesar de que “Rey se sentía feliz en su ambiente” (194) llegan a vivir en un estado casi animal, encerrados en su cubil “se sentían bien [...] incluso rodeados y llenos de ladillas, chinches y piojillos, sobre la colchoneta sudada y ellos realmente cochambrosos [...] Por su puesto, ellos no lo

percibían” (120- 121). Pareciera ser que ese estado es un pedazo de la identidad de Rey, la ausencia de una morada estable lo deshumaniza progresivamente y a pesar de su ir y venir a una u otra residencia el sujeto se identificará siempre con un espacio como principal y éste es el cuarto de Magda, similar al de su infancia, a sus orígenes:

“ya se sabe, el hábito no hace al monje. A pesar de aquel vestuario distinguido y nuevo, Rey seguía pareciendo el mismo mulato muertodehambre, flaco, desnutrido, con la piel de los brazos y piernas cubiertas de ampollas y forúnculos con pus por las picadas de mosquitos y jejenes, el pelo desgredado y cochambroso, los ojos con legañas, y sobre todo, con aquel aire de susto y desamparo” (152)

De igual manera que los espacios disfrazan la realidad, Rey disfrazado de gente es como un animal desvalido. Luego del derrumbe, vuelve a Hierros Viejos para vivir a la intemperie dentro de los cascotes de un viejo autobús e intenta recrear una morada propia con escombros que lo saque de ese estado de “susto y desamparo”, pero termina dejándose arrastrar por los instintos, “eran dos puercos deseándose como animales.” (208) Bachelard afirma que “el escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión, por muy indirecta o camuflada y construida, revela orígenes inexpiables. Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios” (1957:76). Dicha afirmación es representada al final de la obra cuando el personaje de Rey, en su condición de no-morada, termina cediendo a la violencia lo que resulta en el grotesco asesinato de Magda y su muerte cuando es mordido por las ratas del basurero, finalmente convertido y aplastado como una cucaracha:

“Cuando despertó no sabía si era de día o de noche. Casi no podía abrir los ojos. No lo sabía pero tenía cuarenta y dos grados de fiebre. Vomitó. Las náuseas, el mareo, el dolor de cabeza, el delirio de la fiebre. Todo se unió para aplstarlo como si fuera una cucaracha. [...] Tuvo una muerte terrible. (218) La Habana 1998.

Notemos que la distorsión del tiempo se da a través de la transformación espacial tanto en el calabozo como en el closet, finalmente ocurre con la muerte, en silencio y a oscuras. Pimentel afirma que “el tiempo sólo puede anularse en la transformación o en la destrucción del espacio” (2001:167). Hemos observado cómo los espacios cerrados y oscuros pragmáticos (calabozo) y virtuales (delirio) anulan el tiempo hasta el punto que ni siquiera los referentes temporales día-noche cumplen su función.

En términos generales, la condición socio-económica del personaje principal representada mayormente por la falta de una morada, le conduce a la deshumanización por no tener la oportunidad de pasar a su estado de *sujeto habitante*. Como *sujeto errante*, vive en el peligro y el estado de ansiedad que produce el espacio exterior, estado aún más pronunciado dado las descripciones que han construido la ciudad ficcional, lo que inevitablemente le conduce a la destrucción interior. El personaje de Rey sólo puede considerar, por descarte, que parte de su identidad yace en esa ciudad derruida y pestilente. Independientemente del porqué, ese es el espacio al que podríamos atribuir el carácter *existencial*, ‘su reino,’ ‘lo suyo’.

Los demás personajes siguen el mismo camino de la degradación humana. Observamos que la relación entre los espacios de La Habana ficcional y las miserias

humanas deja de ser particular, en el caso de Rey y su familia, para ser un problema general en expansión como por ejemplo Fredesbinda quien en tres años se convirtió en un saco de huesos. Los personajes son seres degradados, no hay sentimientos ni otros intereses que no sean los primarios. Es una experiencia primitiva, básica, un mundo deshumanizado ocupado por sujetos inertes, zombies y su espacio fantasmal. Por la noche se destapa la realidad: La Habana como inframundo, un cubil que alberga personas a quienes se les ha arrebatado su voluntad y por ello la muerte permanece tácita en parte de la narración y luego aparece y se posesiona del relato hasta el final de la historia.

La degradación humana del universo diegético también se proyecta en la muerte. Esta merodea entre las líneas, entre los espacios en blanco, dejando su huella en la destrucción espacial, en el deterioro de los sujetos diegéticos, en la degradación humana, en las premoniciones de la santería, en la posesión de un cuerpo físico por Tomasa (el muerto que pasa Sandra), en los espacios oscuros y cerrados que aniquilan el tiempo, en los zombies y la gente fantasmal, en los deseos de morir hasta finalmente aparecer en las muertes, asesinatos y suicidios descritos grotescamente a lo largo del relato para culminar con la aniquilación de los protagonistas, Rey y Magda, el final de la novela misma. Al igual que la imagen derruida se completa con el desplome de los edificios, las imágenes de la muerte se completan con la total degradación humana y el fin de los cuerpos físicos. En términos generales podemos concluir que la muerte es siempre descrita de manera pragmática; es decir, sólo se

manifiesta físicamente a través de elementos como la sangre, la momia de la abuela, los suicidios, los asesinatos, entre otras.

La virtualidad diegética

Como hemos observado en el nivel anterior, los espacios virtuales de los personajes son escasos precisamente por su estado mental-físico prácticamente orgánico, no se proyectan más allá de las necesidades básicas. “Por suerte él (Rey) no pensaba mucho. No pensaba casi nada” (29). Norberg-Schulz cita a Lynch quien sostiene que “la orientación del hombre presupone una imagen del ambiente que lo rodea, un cuadro mental del mundo físico exterior [...] Esta imagen es el producto tanto de la sensación inmediata como del recuerdo de experiencias anteriores [...] Una buena imagen ambiental da al que la posee un importante sentido de seguridad emocional” (1975:16). En el caso de Rey la imagen que recuerda está limitada tanto por la negatividad de los recuerdos que incitan al olvido, como por el estado de supervivencia que no le permite sino vivir sólo “en el minuto presente. Olvidaba con precisión el minuto anterior y no se anticipaba ni un segundo al minuto próximo [...] Aquello era decisivo para sobrevivir y al mismo tiempo lo incapacitaba para proyectarse positivamente. Vivía del mismo modo en que lo hace el agua estancada” (159). Así pues, la memoria juega un papel orientativo básico.

El olvido auto-provocado y la inestabilidad socioeconómica contribuyen al constante “camino sin rumbo”, lo que mantiene esa sensación de desorientación y

desinterés a lo largo de la narración. Como afirma Bachelard, “la memoria es un armario,” como tal es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera (1957:112). El único armario descrito en la diégesis es un “lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas” (11) que pasa de ser un espacio de intimidad, que seguramente lo fue, a ser un sinónimo de calabozo, una prisión oscura que degrada al ser en la soledad hasta la inexistencia. El personaje no desea atesorar malos recuerdos, pero como no existe una pérdida de memoria completa esta sigue orientando en el *espacio perceptivo*, como un animal.

Bollnow considera que el movimiento del sujeto por los distintos caminos además de guiar la urgencia interior para alcanzar metas impuestas por la sociedad invita a merodear, lo que le obliga a separarse de su racionalización para retroceder a un estado que el mismo autor considera prehistórico, porque el sujeto puede libremente disfrutar del presente (1960). La perspectiva de Bollnow puede iluminar otras condiciones socio-económicas. En este caso Rey no tiene la dicha de libremente disfrutar el presente, aunque se podría considerar que la misma sociedad lo priva de la racionalización, aprisionándole en el minuto presente y manteniéndole en un estado de *sujeto errante*. Como mencionamos anteriormente, la identificación de su existencia se concreta por descarte. El recuerdo inconsciente de su niñez le corrobora, por medios sensoriales, la familiarización de ciertos espacios similares a la azotea, lo que termina de definir una parte de su identidad afirmando que el escenario derruido de La Habana es lo suyo, su reino y por ende el reflejo de su ser. Esto ocurre porque

como indica Norberg-Schulz, en lugares extranjeros “ninguna experiencia personal se halla en conexión con los espacios percibidos y siguen realmente siendo regiones” para quien no pertenece allí (1975:29).

ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA

“Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones.”

Octavio Paz.

La novela como un todo funciona en ambos niveles, pragmático y virtual, simultáneamente. Sus partes por otro lado, trabajan independiente y correlativamente para dar cuerpo y contenido al libro. La comprensión del relato se da a través de la interacción de los niveles del *espacio textual*: lingüístico, *autor implícito*, narración y relato. El núcleo (espacio diegético) lo hemos desglosado sin ignorar que en su exterior encontramos el ambiente virtual del narrador, siempre presente, los cinco sentidos de la historia. Dicho narrador no nos acompaña en nuestro mundo ‘real’, tampoco, en este caso, dentro de la misma historia, él se encuentra en el intermedio desde donde –dirigido por el *autor implícito*– tiene el poder de la omnipresencia que sólo un dios dentro del microcosmos diegético puede disfrutar.

A través de este narrador, el *autor implícito* o el autor de esta obra en particular (no puede ser generalizado como el autor real) también ubicado en un **espacio virtual** intermedio entre el lector y el espacio de la narración, reconstruye la Cuba intertextual con una secuencia de palabras y sistemas descriptivos que a través de la

repetición determinan ese espacio como realidad diegética. Pimentel asegura que con los mismos materiales lingüísticos el relato verbal es capaz de proyectar espacios diegéticos en distintos niveles de realidad dentro de la diégesis (2001) y podríamos asumir también fuera. El mismo lenguaje construye los espacios desde la perspectiva narratológica. Así pues el *autor implícito* en *El Rey de La Habana* reproduce los adjetivos que funcionan como connotadores tonales cuya redundancia semántica traza la isotopía tonal disfórica que unifica toda la descripción. Una vez definido el universo diegético a través de una descripción particular los lectores caemos, a semejanza de los turistas de la Cuba intratextual, en el mismo trance hipnótico al momento de leer la obra:

“Cuando un turista incauto y melancólico aterriza en medio de esta fauna no agresiva, pero pícaro y convincente, generalmente cae fascinado en esa trampa [...] meses después [...] el turista le asegura a sus amigos que ahora es feliz, que la vida en el trópico es maravillosa [...] le gustaría abandonar [...] el frío y la nieve y no ver más a las educadas, cuidadosas, calculadoras y silenciosas personas de su país. En fin, cae en trance hipnótico y sale de la realidad.” (40)

Salimos de la realidad del universo diegético en el instante que comprendemos que el narrador no pertenece a éste sino que funciona como herramienta para que el *autor implícito* pueda crear dicho universo, lo que nos permite visualizar la novela dividida en varios niveles. Simultáneamente dentro del universo diegético también se contrastan las condiciones de La Habana ficcional cuando visitamos los espacios como el cuarto de Sandra y Varadero que difieren del estado derruido característico de la Habana ficcional. La obra en general produce un espacio y unos personajes aislados, incomunicados con lo que pueda estar ocurriendo tanto fuera como dentro

de la isla. Es un espacio encerrado que ha descartado su exterior para ir lentamente eliminando cualquier característica humana, para limitarse al estado pragmático y orgánico del espacio lo cual se refleja con el uso de la narración omnisciente, la voz del personaje le es arrebatada, sus pocos espacios virtuales son arrebatados.

Paratextos

En todo libro, la diagramación –desde la portada hasta la contraportada– de sus textos representa una gradación de niveles o lo que llamó Genette *paratextos*. No pretendemos desglosar minuciosamente cada uno de ellos porque nuestro enfoque es en el nivel textual pero reconocemos que, como la miniatura (Bachelard, 1957), cada uno es capaz de abrir espacios mucho mayores de lo que aparentan porque son afectados por el ámbito literario, editorial e incluso del mismo autor²⁹. Nos enfocaremos sólo en los *paratextos* que aporten a nuestro análisis, comenzando por el principio: *El Rey de La Habana*. Según Genette (2001), como primer umbral de la obra, el título no sólo identifica el libro sino que ofrece referencia y orientación porque informa sobre su contenido. En este caso, *El Rey de La Habana* ofrece una visualización bastante amplia de lo que podamos imaginar como lectores, expone una ubicación concreta y un nombre propio que a su vez es uno común, duplicando su sentido. A su vez, concretiza la atención en el protagonista mientras define su *espacio existencial*. Su significado cierra un ciclo introductorio con el apoyo de la reseña

²⁹ *Paratextos* desarrolla los elementos del espacio textual a nivel pragmático, desde la carátula, el papel, el tamaño del libro hasta la importancia de epígrafes, títulos, nombre del autor, información editorial y demás elementos que conforman un libro. Para más información ver *Umbrals* de Gerard Genette (2001): *Seuils* (1987)

ubicada en la contraportada, que orienta la referencia hacia qué tipo de Rey y qué tipo de reino será visitado. Ambos, el título y la reseña, se encuentran en el plano más ajeno al relato, ubicados en el exterior del libro inician el camino del lector y su conexión con el autor a través de los intereses literarios (*Literary Interest*, Booth 1983).

El significado del título se refuerza con la introducción de los epígrafes. Si miramos el libro como los niveles del *espacio existencial*, el epígrafe se encuentra no sólo a páginas de distancia de lo que consideraríamos el desenlace de la obra sino que además ocupa un espacio geográfico en el universo diegético. Como el título, éste pertenece al espacio del *autor implícito*. Booth estudia la evolución literaria incluyendo el tema de los comentarios y cómo éstos han dejado de ser explícitos, donde el autor libremente dice (*tell*) para ser implícitos donde el autor sólo muestra (*show*). El autor asegura que en las obras modernas los epígrafes son el único comentario explícito que recibe el lector³⁰, pero podríamos considerarlos comentarios más bien *implícitos* o una pista hacia los valores ideológicos y simbólicos que residen en la obra, como si su página reflejara el resto de las páginas, el mensaje reflejado en el contenido. Podríamos incluso asegurar que sigue siendo una cita de otro autor para

³⁰ "The importance of epigraphs on modern works is often the only explicit commentary the reader is given" (Booth, 1983:198)

poder disfrazar su presencia pero como asegura Booth: aunque el autor pueda hasta cierto punto escoger sus disfraces, nunca puede escoger desaparecer³¹.

El primero, una canción de Manolín el Médico de la Salsa que dice “*Somos lo que hay, lo que le gusta a la gente, lo que se vende como pan caliente, lo que se agota en el mercado. Somos lo máximo*” representa en cierto modo el mercadeo de la cultura cubana hacia el exterior y el último, una canción cubana que dice “*Tú no juegues conmigo que yo sí como candela*”, podríamos considerar representativa de la picardía³² del personaje de Rey. El segundo, una cita de Edmundo Desnoes explica la consecuencia de dicha picardía porque el “*subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia*”. El no aprendizaje frena el desarrollo, aunque el tiempo continúe su rumbo, y esto se refleje en la mugre, en el desplome, en la muerte. Los personajes explotan el sexo porque no hay una cosa estable que puedan comerciar, lo que les queda es su cuerpo ; venden esa “fauna pícaro y convincente” hacia el exterior buscando que el turista caiga en esa trampa y les lleve a una vida mejor como observamos con los personajes de Yuni, Katia, la vecina, entre otros. Ambos *paratextos*, el título y los epígrafes, funcionan a la vez como fenómenos intra y transtextuales. La transtextualidad de los *paratextos*, se manifiesta en espacios *pragmáticos* capaces de desencadenar conexiones virtuales inimaginables. Por

³¹ “though the author can to some extent choose his disguises, he can never chose to disappear.” (Booth, 1983:20)

³² “a veces yo mismo me asombro de la capacidad de cinismo que desarrolla la gente pícaro aquí para poder sobrevivir. Son implacables. Lo hacen todo por dos o tres dólares.” (Entrevista a Gutiérrez, LibrUSA) ver bibliografía.

ejemplo, los epígrafes conectan ámbitos, autores y significados. El título conecta al lector con el mundo ficcional y la misma subjetividad aplica a las ilustraciones, fotografías, agradecimientos, editoriales, y demás elementos propios del *espacio textual*.

La construcción del *espacio textual* del relato asemeja la arquitectura del espacio diegético. Así como Rey camina por la urbe, esta obra se lee sin necesidad de viajar tan lejos como para necesitar direcciones ni numeraciones. La presencia de un solo narrador omnisciente y su narración lineal permiten una lectura fluida puesto que no presenciamos cambios drásticos de puntos de vista ni temporales que puedan crear confusión. De igual manera que se abarrotan los espacios diegéticos, el *espacio textual* cuenta con sólo veintiséis espacios en blanco divisorios entre párrafos en una novela de 218 páginas. Aparenta ser un solo bloque de texto acumulando información, separado sólo por un espacio en blanco similar al muro de medio metro que divide la azotea de Rey. Así los párrafos comparten el espacio de la página derramando parte de su contenido hacia el siguiente, de la misma manera que se inmiscuye progresivamente el narrador en la diégesis y en los **espacios virtuales** de los sujetos ficcionales e igual que se va entrometiendo progresivamente la *voz del autor* entre los cambios de punto de vista para reflexionar abiertamente sobre temas generales, como por ejemplo la cita del turista incauto que resaltamos anteriormente. Estos espacios en blanco permiten una pequeña diferencia en la transición de la novela y causalmente cada separación coincide con el movimiento de Rey en el

espacio diegético, Enumeramos la cantidad de páginas y su contenido para una mejor apreciación: 1. azotea (8-16), 2. correccional (17-25), 3. Guanabacoa, Regla y Hierros Viejos (23-35), 4. Casablanca (35-39), 5. La Habana (34-39) y así sucesivamente.

Notamos que de la misma manera en que el sujeto se convierte en el centro del estudio espacial, en esta obra el núcleo del texto acumulado es representado por las descripciones espaciales de La Habana, espacio protagónico. Vamos también acercándonos a su intimidad física, concretando el núcleo de su *espacio existencial* en el cuarto de Magda, o la compañía de Magda. La intimidad mental del personaje es violada desde el comienzo con la intromisión del narrador omnisciente. Por ejemplo, Rey piensa “«qué estará haciendo a esta hora mi dulce y triste Magda de junco y capulí?» a lo que el narrador responde sin comillas: ¿Dónde había escuchado eso? ¿Sería en la escuela? (105). La cita ejemplifica la intromisión en la mente del personaje. La misma transformación y violación espacial ocurre en la Habana diegética donde lo público y lo privado han sido fusionados, reduciendo la privacidad a su mínima expresión (un catre). Mientras nos acercamos al final de la obra, el recorrido se va intensificando y en cada bloque textual se acumulan las descripciones de más espacios diegéticos de igual forma que se saturan los mismos en la narración. También se acelera el tiempo aunque desde el comienzo este es un elemento tácito que sólo se refleja a través del deterioro espacial y humano, con el correr del texto se va concretando la fecha y a partir de 1998, cuando Rey cumple diecisiete años, los

párrafos pasan a dedicarse a un día; es decir, la velocidad del relato disminuye permitiéndonos detallar con más precisión menos acciones y menos escenarios ficcionales.

El autor en cierto modo plasma una queja indirecta a través del *autor implícito* porque los intereses del autor real y su propia relación sujeto-espacio -como los *paratextos*- afectan la creación literaria debido a la censura impuesta en su *espacio existencial*, como revela el mismo autor en varias de sus entrevistas cuando comenta cómo sus libros no pueden ser publicados en Cuba. Como lectores, asevera Booth, percibimos la presencia del *autor implícito* no importa cuán impersonal intente ser porque construimos una imagen de quien escoge escribir en dicho estilo³³ (1983). De allí nace la comunión secreta entre el autor y el lector, aquel podrá guiñar o dar un codazo y el otro podrá simpatizar o deplorar pero por esta razón nunca podrá aceptar al narrador como una fuente totalmente confiable³⁴ (1983) Así pues, la *voz del autor* emerge entre cambios de punto de vista. Por ejemplo, en la página 30 un borrachito le dice a Rey: “Lo que hay que hacer es beber, y olvidar las penas [...] Venimos a sufrir a este mundo. A este valle de lágrimas.” Dicha perspectiva no concuerda con la gozadera ni la alegría que afirma el narrador en varias ocasiones. Y a medida que va

³³ It is clear that the reader perceives the presence of the author's second self however impersonal he may try to be, he will construct a picture of the official scribe who writes in this manner (71)

³⁴ Secret communion between author and reader, he may wink or nudge and the other may sympathize or deplore but he never accepts the narrator as a reliable guide. (18)

avanzando el relato la voz *del autor implícito* a través de la ironía es cada vez más constante:

“Por anormalidad se entendía carne de vaca, huevos, leche en polvo, quesos, atunes, langosta, café, cacao, mantequilla, jabones [...] habían sorprendido a un traficante de bolsa negra, con [...] varios kilos de leche en polvo. El policía llamó a los otros para que le ayudaran con tan peligroso trasgresor de la ley.” (109)

“El ser humano se acostumbra a todo. Si todos los días le dan una cucharada de mierda, primero hace arqueadas, después él mismo pide ansiosamente su cucharada de mierda y hace trampas para comer dos cucharadas y no sólo una.” (84)

No se trata ya de evaluar el porqué de cualquier situación, se trata de una resignación por parte de los personajes. Pero el *autor implícito* aprovecha para plasmar una evaluación casi invisible de dicha situación, característica del realismo sucio. La distancia, en este caso la altura, es importante tanto en el relato como en la narración, observamos que la técnica narrativa escogida coloca al narrador en una posición superior a los personajes y su mundo diegético. No sólo moralmente, pragmáticamente la narración muestra un cambio de posición. El narrador comienza como un espectador mirando lateralmente, desde fuera pero con el correr del relato va tomando poder y comienza a seguir al personaje como si estuviera encima de él y dentro de sus pocos **espacios virtuales**. Notemos que esta superioridad llega a proyectarse incluso dentro del mismo relato cuando Rey sube al Cristo de Casablanca donde “se sintió poderoso” (36). Dicha variación de distancia entre *autor implícito*, narrador y personajes, como herramienta narrativa, permite lo que llamó Booth el control de simpatía (*control of sympathy*) colocando al lector por encima de los personajes desde dónde puede verlos actuar, pensar, etc. y en este caso dicha

superioridad se extiende a lo moral e intelectual puesto que el personaje es degradado hasta un nivel casi animal. Además, la capacidad de entrar en la mente del personaje (*inside views*) permite que incluso los personajes intolerables puedan ganarse la simpatía del lector.

Observamos cómo con un breve análisis del *espacio textual* es posible relacionar los distintos niveles que componen una obra literaria. Los elementos espaciales pueden ser aplicados a todos los niveles e incluso con dicha aplicación podemos encontrar analogías o coincidencias que -producidas consciente o inconscientemente por el autor- dan cohesión y movimiento a la novela como un todo pragmático y virtual. *El Rey de La Habana* proyecta un mundo compuesto por los niveles del *espacio textual*, donde la interrelación entre *autor implícito*, narrador e historia permiten el viaje a un universo diegético compuesto por espacios ficcionales contruidos con sistemas y temas descriptivos que con la lectura van solidificando una imagen cada vez más concreta y particular en la memoria del lector. Una ciudad donde el “hospital parecía un manicomio” (204) y su protagonista “ajado, sucio, desgreñado, lo cual lo situaba muy orgánicamente en el apocalíptico ambiente ciudadano de fines de milenio” (115) nos revela que bajo las condiciones que podríamos considerar básicas para la formación del *espacio existencial* y la identidad de cualquier sujeto, la historia demuestra un límite en los estratos de una sociedad. La preferencia del *autor implícito* por resaltar sólo los espacios anteriormente analizados

expone una posición disfórica ante la situación ficcional que ha creado, demostrando que como asegura Booth, en la literatura la imparcialidad es imposible (1983).

CAPÍTULO II. DREAMING IN CUBAN (1992)

(SOÑAR EN CUBANO)

Soñar en cubano es la primera novela de la autora cubano-americana Cristina García donde se narra la historia de tres generaciones por medio de sus personajes femeninos: Celia del Pino, sus hijas Lourdes y Felicia, y su nieta Pilar, cuyos lazos afectivos están rotos por la manera en que cada una siente la patria, Cuba. El personaje principal, Pilar, intenta definir su propia identidad para hallar una conexión con sus parientes e intentar reconstruir una familia separada tanto geográfica como ideológicamente. La historia se centra en el deseo que tiene la joven de volver a la isla, en los lazos que siente con su abuela y la distancia psico-emocional que la separa de su madre. Pilar necesita recuperar el pasado para reconstruir y definir su identidad, y por ende su *espacio existencial*.

ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL

La obra, originalmente escrita en inglés, presenta una composición textual diagramada en tres secciones mayores tituladas ‘Seducciones cotidianas’, ‘Invierno imaginado’ y ‘Los lenguajes perdidos’, respectivamente³⁵. A su vez, cada una de estas secciones está subdividida en subtítulos dedicados a *espacios pragmáticos* distintos, Cuba y Estados Unidos. El esquema siguiente sintetiza las divisiones del *espacio textual*:

³⁵ Utilizamos la traducción realizada por Marisol Palés de Ballantine Books, New York (1993).

A. *Ordinary Seductions* – ‘Seducciones cotidianas’: 1. *Ocean Blue* - El azul del mar (**Cuba**), 2. *Going South* - Hacia el sur (**USA**), 3. *The House on Palmas S-* La casa de calle de Palmas (**Cuba**), 4. *Celia’s Letters* - Cartas de Celia: 1935-1940, 5. *A Grove of Lemmons* - Un huerto de limones (**USA**), 6. *The Fire Between Them* - El fuego entre ellos (**Cuba**) y 7. Cartas de Celia: 1942-1949

B. *Imagining Winter* - ‘Invierno imaginado’: 1. *The Meaning of Shells* - El significado de las caracolas (**Cuba**), 2. *Enough Attitude* - El ánimo necesario (**USA**), 3. *Baskets of Water* - Cestas de agua (**Cuba**), 4. Cartas de Celia: 1950-1955, 5. *A Matrix Light* - Una luz matriz (**USA**), 6. *God’s Will* - La voluntad de Dios (**Cuba**), 7. *Daughters of Changó* - Las hijas de Changó (**USA**) y 8. Cartas de Celia: 1956-1958

C. *The Languages Lost* - ‘Los lenguajes perdidos’: 1. *Six Days in April* - Seis días de abril (**Cuba**) y 2. Carta de Celia: 1959

A su vez, cada subtítulo correspondiente a cada una de las tres secciones se vuelve a dividir por medio de otros subtítulos que corresponden con el nombre de algún personaje o el año en el que transcurre el contenido de dicho texto. Para ejemplificar tomaremos las primeras subdivisiones de cada sección: en ‘Seducciones cotidianas’ la parte ‘El azul del mar’ incluye a su vez una nueva titulada ‘Felicia del Pino’. En ‘Invierno imaginado’, encontramos que ‘El significado de las caracolas’ reúne a su vez los segmentos ‘(1975)’ y ‘Luz Villaverde (1976)’. Y en la última ‘Los lenguajes perdidos’, la subparte ‘Seis días de abril’ está dividida en las siguientes partes: ‘Pilar,’ ‘Lourdes,’ ‘Ivanito,’ ‘Pilar,’ ‘Lourdes,’ ‘Pilar’ y ‘Celia.’ Aunado a esto cada una de esas subdivisiones vuelve a estar dividida por uno (*) o tres asteriscos (***)). Por ejemplo, ‘Felicia del Pino’ incluye una nueva parte marcada por tres asteriscos ‘* * *’. Y en la última sección, ‘Pilar’ es dividido por un asterisco ‘*’ y así sucesivamente. La jerarquía de la división textual es constante en cada una de las secciones, lo que advierte que nos encontramos frente a un relato que requiere de

títulos que guíen al lector en cuanto a la ubicación espacio-temporal para una mejor comprensión de la historia. La razón por la que se presenta dicha fragmentación textual se debe al carácter no lineal y la narración polifónica del relato.

La historia es narrada a través de un narrador omnisciente en tercera³⁶ persona que filtra principalmente las perspectivas de los personajes de Celia, Lourdes y Felicia, y las voces de cuatro narradores en primera persona representadas por Pilar (personaje protagónico), Ivanito y Luz Villaverde (primos de Pilar) y finalmente la voz de Herminia Delgado (amiga de infancia de Felicia). En términos espacio-temporales la obra está dividida en dos: Cuba y Estados Unidos. El relato primario³⁷ abarca desde 1972 hasta 1980 con constantes analepsis³⁸ de años anteriores. La división obliga a que la narración sea en momentos superpuesta porque se narran eventos que ocurren simultáneamente en ambos *espacios pragmáticos*. En adición, intercaladas entre las subdivisiones encontramos las cartas de Celia que datan desde 1935 hasta 1959 y que dividen en dos y separan el *espacio textual* de cada una de las tres secciones.

Notamos que, así como está dividido y clasificado el *espacio textual* para ofrecer una ubicación espacial (Cuba o USA) y una perspectiva narrativa, está a su vez

³⁶ Los estudios de Álvarez Borland (1994 y 1998) consideran que la voz omnisciente es también la del personaje principal, Pilar. La misma posición la toman otros autores que analizan la obra como Vásquez (1995), Caminero-Santigelo (2000) y Barros-Grela (2004). Ver bibliografía.

³⁷ Aquel en relación al cual se establece la existencia de una anacronía (toda discordancia entre el orden natural cronológico de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia).

³⁸ Anacronía que consiste en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario.

Referencia: Darío Villanueva, *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, (181-201)

dividido para determinar el tiempo diegético, diferenciando el del relato primario (1972-1980) del tiempo de analepsis (1934-1967) que ofrece información complementaria para la comprensión de la historia. El tiempo de la historia está organizado de acuerdo a las estaciones del año, la historia comienza y termina en primavera (1972 y 1980 respectivamente). En el *espacio textual*, la división temporal es representada por los asteriscos³⁹ que indican ya sea un *flashback* o la vuelta del mismo al momento presente de la sección a la que corresponde. Teniendo en cuenta la compleja fragmentación textual procedamos a observar la construcción de los espacios ficcionales.

NIVEL RELATO: LOS ESPACIOS DIEGÉTICOS

El carácter polifónico de la obra hace que la organización del *espacio existencial* sea compleja. Si bien el personaje central está representado por Pilar, en la obra la construcción espacial, tanto dentro como fuera de la isla, se construye desde las diferentes perspectivas que representan la visión de cada uno de los personajes de la historia, su espacio pragmático y *existencial*. Por esta razón es necesario analizar cada espacio desde el personaje que lo habita o lo recuerda. No obstante, la organización del análisis sí puede ser centralizada en función del *espacio existencial* del personaje de Pilar, quien *vive* en Brooklyn pero añora su patria, Cuba. Esta obra representa claramente la condición posmoderna que desarrollan Gupta y Ferguson (1992) en su

³⁹ La traducción no señala la totalidad de las subpartes marcadas por el asterisco (*). En la páginas: 42, 66, 68, 96, 99, 112, 178, 184, 234, 283 y 307.

artículo titulado “Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference” porque la definición del *espacio existencial* de un sujeto exiliado, en este caso el personaje de Pilar, representa la compleja relación psico-emocional hacia dos *espacios pragmáticos* simultáneamente, el recordado -o imaginado- (Cuba) y el *espacio vivido* (USA). Debido a esta dualidad espacial, clasificaremos los niveles del *espacio existencial* en torno al *espacio pragmático vivido*. Esto implica dos *espacios pragmáticos* centrales que como tal, según la teoría de Norberg-Schulz (1975), cuentan con sus propios elementos (centros, direcciones y regiones) y niveles (geográfico, urbano, casa, cosa, sujeto, espacios virtuales) porque cada centro se conecta para formar una red⁴⁰.

GEOGRÁFICO: CUBA

“El mar es Historia.” Derek Walcott

La narración que describe los espacios de Cuba se construye, en su mayoría, a través de la voz del narrador omnisciente en tercera persona que focaliza (focalización variable)⁴¹ las distintas perspectivas de los personajes, tanto de los que viven en la isla (Celia, Felicia, Ivanito, Herminia, Luz y Milagros) como de los que la recuerdan desde el exilio (Lourdes, Rufino, Jorge y Pilar).

⁴⁰ Una gráfica que ayude a visualizar esto sería un mapa de rutas aéreas donde los centros ubicados en las urbes se conectan unos con otros mientras cada uno mantiene su propia clasificación de niveles (geográfico, rural, urbano, casa, cosa, sujetos) correspondiente al espacio de una nación.

⁴¹ Según Genette, el relato focalizado es contado por un narrador que no es uno de los personajes, pero adopta su punto de vista (226). Trad. Figuras III, Lumen (1989)

Santa Teresa del Mar

En la costa norte de Cuba se ubica el pueblo Santa Teresa del Mar, nombre propio con referente intratextual; es decir, un nombre y un lugar ficcional donde vivió la familia del Pino desde la primavera de 1937 y donde muere Celia en 1980. La descripción de sus paisajes se limita a la naturaleza. Norberg-Schulz afirma que en el nivel rural existe “recíproca influencia entre el hombre y el ambiente natural que le rodea” (1975:34), influencia directamente afectada por las transiciones naturales y el clima. Los elementos naturales y los cambios climáticos producto de las estaciones repercuten en la atmósfera emocional del relato. Por ejemplo, el personaje de Celia constantemente recuerda que las transiciones a la primavera son dolorosas⁴², “las lluvias de primavera la ponen nerviosa, el verdor afectaba sus ojos” (58)⁴³. El elemento natural que rige la construcción de este espacio es el mar. Según el *Diccionario de los símbolos*, el mar es lugar de renacimientos y transformaciones, es a la vez imagen de vida y muerte⁴⁴. Por su lado Bollnow considera que su dimensión infinita puede tanto inspirar y alegrar como subyugar (1960). La escasa descripción de Santa Teresa del Mar ofrece a través del mar, valga la redundancia, un portal hacia la reflexión sobre la vida del personaje, sus transiciones y su muerte:

⁴² En su mayoría, los grandes cambios de la vida del personaje se dan en las transiciones a la primavera, cuando la dejó su primer amante Gustavo y se internó en un ‘exilio casero’ (58), cuando se casa con Jorge y pasa a vivir en Casa de Calle de Palmas, cuando salió del asilo para vivir en Santa Teresa, etc.

⁴³ Las citas que serán utilizadas en el texto corresponden a la traducción.

⁴⁴ *Diccionario de los símbolos*. Jean Chevalier y Alain Gheerbran Barcelona, Editorial Herder (1991:689-690)

Invierno, 1978: *“Celia hopes the sea, with its sustaining rhythms and breezes from distant lands, will ease her son’s heart as it once did hers.”* (157)

“Celia tiene la esperanza de que el mar, con sus ritmos sustanciosos y sus brisas de tierras lejanas, logre tranquilizar el corazón de su hijo tal y como una vez lo hizo con ella.” (213)

Primavera, abril 1980 muerte de Celia: *“there is jasmine in the breeze, and the aroma of distant citrus trees. The sea beckons with its blue waves of light [...] she buries her feet in the sand until she is planted, rooted as the palms, rooted as the gnarled gardenia trees [...] the water rises quickly [...] she breathes through her wounds [...] imagines it drifting as a firefly through the darkened seas, imagines its slow extinguishing.”* (242-243)

“hay un olor a jazmines en la brisa, y el aroma a un lejano limonero. El mar la atrae con sus olas de luz azul [...] entierra sus pies en la arena hasta quedar plantada, arraigada como las palmeras, arraigada como la nudosa gardenia [...] el agua la cubre rápidamente [...] respira a través de sus heridas [...] imagina esa última perla como una luciérnaga a la deriva por los mares oscurecidos, imagina su lenta entrega a la oscuridad.” (320-322)

La primera cita corresponde al regreso de Javier, cuando el personaje de Celia reflexiona sobre el bien que le ha hecho el mar a ella y que considera también podría ayudar a su hijo a renacer. La segunda cita corresponde a su muerte. El hecho de que Celia muera plantada en la arena como un árbol es un elemento relevante al tema de la identidad y su conexión con el espacio, el cual será retomado en un nivel analítico más amplio.

El nivel de la casa en Santa Teresa del Mar presenta una sola descripción que se repite con las palabras exactas en el orden exacto cada vez que ocurre alguna escena dentro de dicho espacio:

“little brick-and-cement house [...] past the sofa draped with a faded matilla, past the waterbleached walnut piano, past the dinning-room table pockmarked with ancient history. Only seven chairs remain of the se Her husband smashed one on the

back of Hugo Villaverde, their former son-in-law [...] She nestles her grandson beneath a frayed blanket” (4)

“pequeña casa de ladrillo y hormigón [...] pasan junto al sofá cubierto por una mantilla desteñida, pasan junto al piano de madera de nogal emblanquecida por el agua, pasan junto a la mesa del comedor picoteada por viejas historias. Sólo quedaban siete sillas del juego original. Su marido había roto una de ellas sobre la espalda de Hugo Villaverde, su antiguo yerno [...] acuesta a su nieto bajo la manta raída que cubre su cama.” (16)

Dicha descripción es modificada sólo al final del relato con la visita de Lourdes y Pilar, desde cuya perspectiva se delata el “papaya putrefacto” en la entrada de la casa y su suelo de baldosas interrumpido por vacíos irregulares por donde se asoma gris el cemento desolado que “no ha sido fregado por meses”. La mantilla raída pasa a ser suave “como una mariposa” y la nevera ya está toda oxidada (286). Igualmente la decadencia de la casa de Santa Teresa del Mar se refleja en el personaje que la habita (Celia) tanto vista desde una perspectiva interna (*inside views*) como externa:

“Celia studies her image in the speckled mirror. She feels a stain descend within her [...] it spreads, slow and sodden, loosening her teeth, weighing down her limbs, darkening the scar on her withered chest [...] her hands bloated and twisted [...] her legs too, are unrecognizable.” (215)

“Celia observa su imagen reflejada sobre el espejo cubierto de manchas. Siente como si una de esas manchas estuviese descendiendo dentro de ella [...] se extiende lenta y mojada, aflojando su dentadura, desencajando sus miembros, oscureciendo la cicatriz de su pecho ya marchito [...] sus manos, inflamadas y retorcidas [...] tampoco reconoce sus piernas.” (283)

“I find Abuela sitting motionless on her wicker swing, wearing a worn bathing suit, her hair stuck haphazardly to her skull, her feet strangely lacerated [...] missing a breast [...] hair turned gray since I last saw her. Her black mole has faded. Her hands are stamped with faint liver spots.” (217)

“Encuentro a Abuela Celia sentada inmóvil sobre su columpio de mimbre, cubierta por un bañador desgastado, el pelo adherido a su cuero cabelludo casi como por accidente, sus pies extrañamente lacerados [...] le falta un pecho [...] su pelo ha encanecido [...] su lunar negro ha perdido color. Sus manos están marcadas por manchas que denuncian un hígado débil.” (287)

Podríamos concluir que el espacio ficcional de Santa Teresa va completamente ligado a la construcción del personaje de Celia, es desde su interior que se construye dicho espacio sólo para ser reafirmado al final del relato con otras perspectivas como la de Lourdes y Pilar. A su vez el personaje se mimetiza con dicho espacio y presenta un deterioro progresivo tanto físico como mental, hasta que muere.

Urbano: Habana sinuosa

Las pocas descripciones de la urbe son dedicadas a la Ciudad de La Habana y sus variaciones desde 1913 hasta 1980 corresponde en las distintas perspectivas narrativas:

Celia, 1913: *“its crooked streets and the balconies like elegant chariots in the air. Oh, and the noise! So much delightful noise!”* (93)

“sus calles sinuosas y sus balcones que parecían elegantes cuadrigas flotando en el aire. ¡Ah, y el ruido! ¡Ese ruido tan encantador!” (132)

Luz, 1976: *“the decayed hotel [...] wrought-iron archway and up the steep, curved stairs reeking with filth.”* (123)

“el deteriorado hotel [...] apestaba a mugre. La barandilla se tambaleaba.” (169)

Pilar, primavera 1980: *“All mom says is that the buildings in Havana are completely decayed, held up by elaborate configurations of wooden planks. What I notice more are the balconies [...] houses are painted a garish yellow. They’re chipped and flaking.”* (216)

“Lo único que mamá comenta es que los edificios de la Habana están completamente en ruinas, que se sostienen mediante unos complicadísimos armazones de madera. A mí, lo que más me llama la atención son los balcones [...] las casas están pintadas de amarillo chillón, astilladas y con la pintura desconchada.” (285)

Las citas revelan el deterioro. En 1913 la ciudad es descrita positivamente y a partir de los años setenta ya los elementos negativos reinan en las breves descripciones de la ciudad. Observamos que cada cita corresponde a una perspectiva distinta. El personaje de Celia, quien no ha salido de Cuba, mira la ciudad no sólo desde un tiempo anterior sino también con los ojos del recuerdo positivo de su infancia. Luz, por otro lado, mucho más joven percibe una ciudad en estado degradado y que para ella no alberga ningún recuerdo. Finalmente, el personaje de Pilar, exiliada desde muy joven, se ve obligado a recurrir a la perspectiva de su madre quien vivió los comienzos de la revolución y decidió emigrar en 1961, por esta razón se limita a notar sólo la presencia de los balcones que ya no “parecen elegantes cuadrigas flotando en el aire”. En comparación con la construcción espacial de Santa Teresa del Mar, algunos espacios de la urbe son referentes extratextuales como por ejemplo la Habana Vieja, el Malecón, el Hotel Inglaterra y la Plaza de Armas, Plaza La Revolución, entre otros. No obstante, dichos referentes no presentan conexiones relevantes con los sujetos de la historia y por lo tanto, en su carácter urbano, no existe recíproca influencia entre sujeto y espacio.

La casa: Tenebrosa Casa de Calle de Palmas

La Calle de Palmas ubicada en La Habana Vieja (referente extratextual) también es un nombre propio con referente intratextual (ficcional). La Casa de Calle de Palmas (*House on Palma's Street*) fue el hogar de la familia del Pino, donde creció

Jorge, el esposo de Celia, con quien vivió los primeros años de casados. Ese tiempo también compartieron la vivienda con la madre de Jorge y su hermana (Berta y Ofelia). Posteriormente, pasa a habitarla el personaje de Felicia con hijos Luz, Milagro e Ivanito. Según la perspectiva del personaje de Celia esta casa “cubierta con recuerdos que la han estado atormentando durante días y días [...] sólo ha traído desgracias.” (63) Recuerda cómo en la primavera de 1935, recién casada con Jorge, su cama “era un catre estrecho que durante el día permanecía escondido en el armario del comedor” y donde “hacían el amor en silencio y nerviosos” (64). Su suegra y cuñada no le dejaban para comer “ni lo que le hubiesen dado a un perro callejero” (64). La situación en la que vivía allí da a entender que la casa no produjo del todo el cambio a *sujeto habitante* en el personaje de Celia. La falta de privacidad aumenta el estado de ansiedad típico del espacio exterior anulando cualquier sensación de seguridad y protección que supone el hogar. Confirmando la teoría de Bollnow (1960) esto conduce a la destrucción interna del personaje de Celia hasta alcanzar un estado de delirio; finalmente cuando tiene a su primera hija, Lourdes, es internada en un asilo. Su prescripción fue vivir cerca del mar para alcanzar una rehabilitación satisfactoria, razón por la que se mudan a Santa Teresa del Mar y alcanza por fin el estado de *sujeto habitante*. Por consiguiente se recupera.

La condición del personaje de Felicia toma el mismo camino. Mientras el delirio de Celia se elide en la historia, el de Felicia es descrito desde distintas perspectivas. “Sus excentricidades (*delusions* (38) se presentan de repente y, sobre todo, después

de alguna lluvia torrencial” (62). Felicia culpa al sol por sus alucinaciones y por “las falsas sombras que proyecta en su casa” (109), piensa que la luz le dañará los pulmones a su hijo (124). Sólo a través de la perspectiva externa del personaje de Celia se revela el verdadero estado de los sujetos que allí residen y a quienes intenta en sus visitas alimentar y asear. A Felicia le lava el cabello e intenta quitarle “el mugriento camisón que ella insiste le protege del sol” y a Ivanito, que pasa días “sucio y despeinado” (128), le trae comida que reemplace el helado de coco, pero no la come para evitar traicionar a su madre. Es obvio que la casa se dibuja como lugar negativo para quienes la habitan hasta el punto de afectarles física y psicológicamente. Según Bachelard “el espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (1957:79). La casa de Calle de Palmas concentra las memorias de quienes la han habitado, motivo por el cual es también espacio conector de tiempos y **espacios virtuales** distintos tanto en el plano virtual-pragmático del pasado (memoria, recuerdos) versus el presente, como en el plano virtual interno (delirio) en el que ambos personajes, Celia y Felicia, coinciden.

Por otro lado, bajo el *espacio textual* de ‘Ivanito Villaverde’, en la subdivisión ‘El fuego entre ellos’, la perspectiva de Ivanito relata que la locura de Felicia presenta rasgos de remordimiento, recurrentemente afirma a su hijo que los cocos “les van a purificar” (122). El narrador entra en la mente de Felicia para revelar su perdón por los pasados abusos (*trespasses* (85) de su padre y su ex-esposo. Dicha intromisión

nos permite comprender parte del origen de su comportamiento y las causas de los hechos que ocurren en la tenebrosa Casa de Calle de Palmas (45):

“the minute Abuela Celia leaves, his mother becomes very animated [...] she presses the bed sheets as if expecting a lover [...] cooks arroz con pollo [...] slips on a peach satin negligee, another token of his father, and examines her face on the dressing-table mirror. It’s the only mirror left in the house. The others were broken during her marriage. «Mirrors are for misery» [...] his mother says calmly. «They record decay.»” (87)

“al minuto de salir Abuela Celia, su madre se vuelve toda actividad [...] plancha las sábanas de la cama como si esperara algún amante [...] prepara un arroz con pollo (luego de semanas comiendo helado de coco) [...] se desliza en un negligé color melocotón, otro de los recuerdos de su padre y examina su cara en el espejo del tocador. Es el único espejo que queda en la casa. Los otros estallaron en pedazos durante su matrimonio. «Los espejos sólo reflejan los sufrimientos» [...] su madre le dice calmadamente. «Registran la decadencia»” (124-125)

La perspectiva de Celia en la división siguiente, titulada ‘Celia del Pino’, revela que “Ivanito cada vez se está pareciendo más a su padre [...] tiene sólo cinco años pero ya hay algo adolescente en él [...] Celia tiene temor por la forma en que este parecido esté afectando a Felicia ¿Qué le puede estar pasando por la mente en esa casa cerrada, bailando en la oscuridad con su único hijo?” (127). Sus sospechas concuerdan con los hechos que ocurren implícitos a oscuras en la casa; es evidente que su comportamiento también asusta a Ivanito (88). Las citas corresponden al declive de su condición cuando finalmente intenta suicidarse junto a su hijo con unas pastillas que introduce en un helado de coco, razón por la cual es enviada al hospital psiquiátrico y luego obligada ser voluntaria en la guerrilla mientras sus hijos van a un internado. Posteriormente, en vez de mejorar el personaje de Felicia termina perdiendo la memoria y vagando por Cienfuegos (nombre propio referente

extratextual) donde se casa por tercera vez sin saber de dónde viene, ni donde está, hasta que recuerda la cara de su hijo y asesina a su tercer esposo desde una montaña rusa (al primero lo quema, y el segundo muere quemado). Cuando Felicia recupera la memoria y regresa a la Casa de Palmas su condición empeora rápidamente hasta morir en 1980:

“Her eyes dried out like an old woman’s and her fingers curled like claws⁴⁵ until she could hardly pick up her spoon. Even her hair, which had been as black as a crow’s, grew colorless in scruffy patches on her skull. Whenever she spoke, her lips blurred to a dull line in her face [...] nothing seemed to help. Felicia’s eyesight dimmed until she could perceive only shadows, and the right side of her head swelled with mushroomy lumps.” (189)

“Sus ojos estaban secos como los de una vieja y los dedos se le engarababan como garras, hasta el punto que no podía ni coger la cuchara. Incluso su pelo, que alguna vez había sido tan negro como las plumas de los cuervos, crecía descolorido sobre su cráneo en parches desaliñados. Cada vez que hablaba, sus labios dibujaban una línea mustia sobre su cara [...] nada parecía funcionar. La visión de Felicia disminuía cada vez más hasta que sólo pudo distinguir sombras, y la parte derecha de su cabeza estaba plagada de bultos que parecían setas.” (253)

Podríamos considerar que el motivo por el que todo personaje que ha habitado la casa es afectado física y mentalmente se debe a que ninguno de ellos es capaz de pasar a su estado de *sujeto habitante*. Se afirma recurrentemente en la narración que tanto el personaje de Celia como el de Felicia no pueden dormir en la casa. Berta y Ofelia solían jugar dominó en la sala (cuarto de Celia) y retrasaban su sueño, “su único sosiego” (65) e incluso cuando visita a su hija le es “imposible dormir en esa habitación” (63). Felicia por su lado tiene miedo de dormir, le afligen sus sueños (119). No poder dormir les mantiene en estado de *sujeto errante* y por ende se

⁴⁵ Todos los subrayados son nuestros al menos que se indique lo contrario.

produce una desestabilización interior. Así como observamos con la casa de Santa Teresa y el personaje de Celia, en el caso de Felicia la decadencia también se proyecta en el *espacio pragmático* de la casa o viceversa, lo cual podemos apreciar gracias a la voz de Pilar cuando llega a Cuba en abril de 1980 y nos presenta, a través de la perspectiva de Lourdes, los cambios espaciales antes-ahora:

“The windows are shuttered tight and the square of front yard is littered with broken pottery and soiled flags. My mother says there used to be sparrows in the tamarind tree, heavy once with fat clusters of pods.” (215)

“Las ventanas están herméticamente cerradas y el patio delantero lleno de cacharros de barro rotos y de banderolas sucias. Mi madre comenta que solía haber gorriones en el tamarindo, cuando el árbol era fuerte y estaba lleno de vainas hermosas y saludables.” (285)

La atmósfera emocional que rodea la Casa de Calle de Palmas produce una decadencia mortal para los personajes que la habitan por mucho tiempo como ocurrió con la familia de Jorge (Berta y Ofelia quienes mueren de manera grotesca) y con Felicia, como acabamos de observar. Contrariamente, los personajes que se mudan se recuperan o renacen como Celia, las gemelas e Ivanito. Observamos cómo la decadencia no es sólo palpable desde una mirada externa como fue descrito por ejemplo el estado de Felicia desde la perspectiva de Celia o Ivanito, sino que finalizando el relato dicha decadencia comienza incluso a permear la perspectiva interna de los personajes que se miran y se sienten derruidos, los espejos “registran la decadencia” (125). Aunado a esto en el nivel de la cosa, la escasez y el carácter desgastado y fragmentado nunca reemplazado de los elementos que adornan estos espacios continúan su declive hasta la inutilidad, como el piano que no sirve, la silla

rota, el *DeSoto* de 1952 que no le sirven las luces ni la puerta y que finalmente dejó de funcionar, las sobras de pintura del gobierno, las brochas prestadas y los refrigeradores oxidados sólo ocupados por “cebollas podridas” y “papas esponjosas” repercuten en el *espacio pragmático* y por ende se reflejan en el deterioro y la pobreza emocional e intelectual de sus personajes. A manera de conclusión, consideramos que los estados y características de las descripciones espaciales se reflejan a través de los personajes de Celia y Felicia principalmente.

Sujetos: Familia fragmentada, Cuba en cuerpo y mente

“¿O será que la pasión es indiscriminada, que se incuba como un cáncer, fortuitamente?”
(213)

Los personajes que permanecieron en Cuba y que pertenecen a las generaciones anteriores a la de Pilar experimentan todos alguna etapa de delirio y a través de una degradación física y mental alcanzan finalmente la muerte, como observamos anteriormente en los casos de Celia y Felicia. Javier, el otro hijo de Celia, regresa de Rusia también para decaer entre fiebres y delirios (212) hasta morir:

“Javier is a small boy again. Celia helps dress him and comb his hair, reminds him to brush his teeth, and ties his shoelaces [...] when she holds her son’s face in her hands, Celia sees only an opaque resentment. Is it his, she wonders, or her own? [...] Javier’s skin turns sallow and thins until it looks as if she could strip it away in papery sheets” (159)

“Javier ha vuelto a ser un niño pequeño. Celia le ayuda a vestirse y le peina el pelo le recuerda que se cepille los dientes y le ata los cordones de los zapatos [...] toma la cara de su hijo entre sus manos, lo único que siente es un opaco resentimiento. Se pregunta si será el de él o el suyo propio [...] la piel de Javier se torna cetrina y se afina hasta tal punto que Celia piensa que podría llegar a pelarse como tiras de papel.” (216)

Notamos una desintegración y una mutilación física en los personajes que habitan o vuelven a la Cuba ficcional que se manifiesta a través de las cicatrices que dejó el cáncer en Celia (a quien incluso le falta un pecho) y en Javier a quien además se le pela la piel como tiras de papel y en la deformación física de Felicia, como un cáncer que carcome lentamente el cuerpo hasta destruirlo. Dicha descomposición física repercute en los **espacios virtuales internos** (hasta el punto del delirio) o viceversa, pero lo interesante sobre la condición de estos personajes es que de alguna u otra manera su voluntad les ha sido arrebatada. Por ejemplo, cuando Celia es abandonada por su amante pasó meses en cama y “se estaba encogiendo [...] de repente se convirtió en una masa quebradiza de huesos opacos con uñas amarillentas y sin menstruación” (59). Luego de la muerte de Jorge Celia comienza a vivir en el pasado (130), en sus recuerdos. Igualmente sus hijos Javier y Felicia retroceden en el tiempo. Felicia siente que mientras duerme se va volviendo más joven y teme perderse en el vientre materno hasta el olvido⁴⁶ (82). Estos hechos físicos y mentales los convierten en seres inútiles de quienes otros deben hacerse cargo para evitar que mueran, a Javier incluso le atan los zapatos y le recuerdan cepillarse, como a un niño.

Por otro lado el arrebato de la voluntad se manifiesta también de modo pragmático por medio del abuso, o como lo llama el narrador intrusiones (*trespasses*). El personaje de Lourdes que vivió en Cuba hasta 1961, aunque no padeció delirio, fue

⁴⁶ Vale la pena resaltar que la traducción utiliza la palabra inconsciente para traducir *oblivion*, consideramos que una traducción más precisa sería olvido. Por esta razón es que Felicia tiene miedo de dormir.

humillada y violada por dos militares (abuso de poder) en su propia casa. A su esposo Rufino y su familia les fue expropiada su finca y todos sus bienes. En cuanto a Felicia y a Celia la voz del narrador nos deja saber a través de otros puntos de vista, el de Ivanito y las Cartas de Celia respectivamente, que en algún momento fueron víctimas de abuso o violaciones (*trespasses*) por parte de sus padres y ambas tienen fantasías sexuales con El Líder. Las madres de Jorge y Rufino también expresan un amor posesivo por sus hijos. La generación de los nietos de Celia que están en Cuba comienza también a ser víctima de este abuso sexual y psicológico como es el caso de Ivanito a quien su madre encierra a oscuras en la casa de Calle de Palmas e incluso intenta arrebatárle la vida, y quien luego además es víctima (pedofilia) de un profesor ruso en el internado al que fue llevado luego del verano de los cocos⁴⁷.

El arrebato de la voluntad es a su vez expresado en el nivel de la narración en el *espacio textual* porque la vida de todos esos personajes es narrada a través de una voz en tercera persona, las únicas excepciones son: Celia, quien escribe las cartas hasta 1959, Luz Villaverde e Ivanito quienes narran en primera persona. De cierto modo podríamos considerar que la generación más joven aún tiene voz –como la tuvo Celia hasta 1959– aún tiene esperanzas para defender su voluntad y evitar que su arrebato les conduzca al delirio y a la descomposición física y moral de las que han sido víctimas las generaciones anteriores.

⁴⁷ El verano de los cocos es referido en el relato como el período en el que el personaje de Felicia perdió la cordura e intentó suicidarse junto a su hijo, Ivanito.

En términos generales, las descripciones espaciales de Cuba no presentan detalles ni elaboraciones de escenarios muy desarrollados y los pocos que hay son repetitivos incluso hasta en la forma paratáctica de la descripción, como observamos con las descripciones de la casa de Santa Teresa del Mar. Muy poco uso de referentes extratextuales, predominando la creación de espacios ficticiales (referentes intratextuales) y en términos generales se hace sólo distinción en cuanto a los cambios espaciales con el pasar del tiempo, antes-ahora. En su mayoría, las distinciones proyectan un espacio en decadencia, ningún lugar presenta mejoras ni reemplazos, las mismas cosas, los mismos lugares, e incluso los mismos sujetos que continúan decayendo. Norberg-Schulz afirma que no percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros, sino “mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores.” (1975:11). Las perspectivas y las voces narrativas presentan una gran diferencia en cuanto a esos “mundos diferentes” a través de la percepción espacial descrita. Por ejemplo, el personaje de Jorge (esposo de Celia) rechaza el espacio tropical porque el calor incuba microbios, los “culpables de la mugre tropical” (39). El personaje de Ivanito, por su parte, comienza a sentir que había nacido para vivir en un mundo helado, “en Cuba todo parecía temporal, todo parecía estar deformado por el sol” (198).

Observamos y nos ubicamos en un mismo espacio diegético cubano, el cual es brevemente descrito en términos del *espacio pragmático* para ser más bien un nodo conector entre puntos de vista y una ventana hacia el espacio interior de los sujetos

que lo describen. Sin embargo, se podría argumentar que los espacios han producido dichas perspectivas, pero independientemente de qué origina qué, los espacios cubanos y los sujetos que lo habitan se mimetizan. Y casi todos ellos terminan de manera trágica, como observamos con los personajes de Celia, Felicia y Javier. En un plano secundario, los personajes de Berta y Ofelia también mueren.

URBANO: ESTADOS UNIDOS, ESPACIO VIVIDO

Brooklyn

La descripción del espacio de los Estados Unidos se centra en la ciudad de Nueva York, principalmente el distrito de Brooklyn, dibujado a través de la mirada del personaje de Lourdes. Las descripciones de este espacio están compuestas a través de nombres propios referentes extratextuales como por ejemplo Manhattan, East River, Wall Street, Amsterdam Ave., Estatue of Liberty, New Jersey, *brownstones*, Macy's, Sears, 5th Ave., Brooklyn Bridge, Coney Island, entre muchos otros. Sus distancias y recorridos coinciden con el mapa de la ciudad; es decir, que la construcción pragmática del *espacio vivido* busca imitar la ubicación y la apariencia de la ciudad real. El espacio que recorre Lourdes diariamente es la mayor descripción espacial que ofrece la narración, aunque su recorrido se limite a la trayectoria de la casa a su panadería (*Yankee Doodle*) el movimiento del personaje a lo largo del relato lo va reforzando descriptivamente. En esta sección trataremos en lo posible de limitarnos a lo pragmático aunque en algunos casos su separación de los **espacios**

virtuales resulte casi imposible. Al comienzo, la narración describe un *espacio pragmático* que nos ubica en el Brooklyn ficcional como referente intertextual.⁴⁸

“the street lamps shed their distorted lights. It is not yet daybreak, and ordinary noises do not startle Lourdes. A squirrel scratching up in an oak tree. A car engine starting stalling down the block. Between the brownstones and warehouses, the East River is visible, slow and metallic as the sky.” (18)

“las farolas de la calle esparcen una luz distorsionada. Aún no ha amanecido y los ruidos habituales no sobresaltan a Lourdes. Una ardilla rasguñando un roble. El motor de un coche ahogándose al final de la calle. Entre los brownstones y los almacenes, el East River se hace visible, lento y metálico como el cielo” (34)

La cita introduce la mayoría de los elementos espaciales que serán repetidos y re-descritos a lo largo del relato. Observamos que la forma paratáctica de la descripción es similar a las descripciones de los pocos espacios cubanos en el relato, se mantiene una especie de inventario que nombra ciertas cosas en cadena, una después de la otra. Esta forma ofrece una visión limitada del escenario sólo para ser rellenada con elementos más abstractos e individuales. El East River como elemento natural constante en todo el relato, podríamos incluso considerarlo un reemplazo del mar caribeño:

“At dawn [...] she searches the silvery river for clues. A tugboat sounds mournfully, pulling its cargo of oil drums. The air smells of tar and clinging winter. Through the greed of steel cables, the skyscrapers divide into manageable fragments. To the north, more bridges are superimposed [...] east lie the flatlands of Brooklyn and an expressway to Queens [...] Everything, it seems, is going south. The smoke of the leaning chimneys in New Jersey. A reverse formation of sparrows. The pockmarked ships heads to Panama. The torpid river itself [...] imagines her father too, heading

⁴⁸ Espacio doblemente construido con valor intersemiótico por su relación intertextual con el nombre propio real, en este caso Brooklyn. Una ciudad individualizada por medio de la descripción a pesar de ser un referente extratextual. Pimentel (2001) Ver bibliografía.

south, returning to their beach, which is mined with sad memories. She tries to picture her first winter in Cuba [...] Lourdes saw the island's wounded landscapes, its helices of palms." (24)

"examina el río de plata en busca de alguna clave. Se escucha el sonido triste de un remolcador arrastrando su carga de barriles y aceites. En el aire se respira un olor a alquitrán y a invierno pegajoso. La rejilla de cables de acero divide los rascacielos en cientos de fragmentos [...] hacia el norte se superponen más puentes [...] el este se extienden la llanura de Brooklyn y la autovía de Queens [...] todo, según parece, se mueve hacia el sur. El humo de las chimeneas inclinadas de Nueva Jersey. Una formación invertida de gorriones. Los barcos picados de viruela en dirección a Panamá. El propio río aletargado [...] su padre [...] regreso a casa, a su playa minada de tristes recuerdos. Intenta recuperar la imagen de su primer invierno en Cuba [...] Lourdes veía el paisaje herido de la isla, las hélices de sus palmeras." (43)

Observamos cómo la focalización narrativa del personaje de Lourdes crea un referente intertextual como lo es el East River en un portal hacia sus **espacios virtuales internos**, anclados a su vez en el *espacio pragmático* de Cuba. Así el espacio de Brooklyn es *vivido*, la pantalla del recuerdo lo cubre. Las palabras "clave" y "pareciera" indican una visión interna (*inside views*) del personaje y a su vez disparan una relación entre lugares distantes (USA-Cuba). Los elementos naturales (el humo, los gorriones e incluso el río mismo) 'parecieran' ir al sur como su difunto padre, mientras que los elementos artificiales (puentes, barriles, aceites, alquitrán, cables y rascacielos) saturan la vista hacia el norte. El recuerdo se extiende incluso hasta su condición física en términos espacio-temporales, en Cuba solía ser muy flaca y en USA había amentado ya cincuenta y cuatro kilos (38).

El East River no sólo conecta el interior del personaje con el *espacio pragmático* sino que también llega a funcionar como portal hacia el **virtual externo** de la muerte, representado por las apariciones del fantasma de Jorge, constantes en todo el relato.

En la segunda sección del relato, ‘Invierno imaginado’, el río llega a relacionarse con la muerte en un aspecto físico:

“the night is so clear that the water reflects every stray angle of light. Without the disruptions of ships and noise, the river is a mirror [...] at the edge of her vision, the darkness shifts [...] <Stop!> she shouts, running toward the spot as if chasing a part of herself [...] she shouts again at nothing at all [...] jumps into the river [...] The river smells of death.” (133)

“La noche está tan clara que el agua refleja todos y cada uno de los ángulos más dispersos de luz. Sin las interrupciones de los barcos ni el ruido, el río es un espejo [...] en la periferia de su visión, la oscuridad cambia de forma [...] <¡Detente!> grita ella, corriendo hacia ese punto como si estuviera persiguiendo parte de sí misma [...] grita nuevamente hacia la nada [...] se lanza al río [...] El río huele a muerte.” (181)

La cita corresponde a la patrulla que realiza Lourdes como policía por las noches y la muerte es la de el niño Navarro, hijo de la puertorriqueña que trabajó para ella. Notamos que el río-espejo como heterotopia podría funcionar como portal hacia un no-lugar o un **espacio virtual**. Esa imagen o ese espacio de la ‘nada’ que refleja y al que transporta el río es más bien una atmósfera periférica y ambigua entre la oscuridad y la persecución del personaje a una parte de sí misma, pero cuando se lanza al río para recuperarla éste sólo huele a muerte.

Por otro lado, la composición de dicho *espacio pragmático* neoyorquino depende en gran parte de los sujetos que lo habitan como la familia cubana Puente, los novios de Pilar, uno mexicano y otro peruano, la monja dominicana que cuida a Jorge, la puertorriqueña Maribel, los paquistaníes que trabajaron en la panadería y el judío franco-austriaco que se la vendió. Ellos determinan el carácter híbrido del espacio aquí representado. Según los autores Gupta y Ferguson, dicha hibridez concuerda con

la condición posmoderna definida por el desplazamiento y la descentralización⁴⁹ de identidades a lo largo del planeta. La noción de las fronteras es una conceptualización más adecuada para el lugar ‘normal’ del sujeto posmoderno⁵⁰ (1992). Definir el sujeto posmoderno requiere de ciertas variables que serán discutidas posteriormente, pero por el momento nos concentraremos en el peso de la condición posmoderna en la construcción espacial del relato.

El Brooklyn descrito está limitado al *espacio de acción física* de Lourdes, cuando “atraviesa una hilera de tiendas árabes que se han sumado hace poco al barrio” (105) nota un cambio en su *espacio vivido* y reflexiona sobre el tema de las migraciones. En la segunda sección, ‘Invierno imaginado’, ya es notable un cambio en el *espacio pragmático* donde según la perspectiva del personaje, los judíos que quedaban se han ido y “los *brownstones* convertidos en bloques de vivienda en cuestión de meses, la basura en las calles, los ojos envidiosos” (175). La Calle Fulton con sus “bancos forrados de vagabundos [...] el ayuntamiento de Brooklyn cubierto de hollín” (225). Simultáneamente el personaje comienza a calificar este espacio como artificial donde sólo hay reyezuelos lerdos y palomas inmundas en comparación con los pájaros que tenía en Cuba. “Los árboles están encerrados equidistantemente dentro de unos cuadrados rellenos de tierra polvorienta. El resto es cemento” (176). Considerando la cita anterior donde lo natural viaja al sur mientras que lo artificial satura la vista del

⁴⁹ “displaced and decentered identities mark what is often called the postmodern condition” (1992:12)

⁵⁰ “notion of borderlands is a more adequate conceptualization of the ‘normal’ locale of the postmodern subject” (1992:18) Ver bibliografía.

norte, podríamos identificar allí una comparación espacial entre los espacios cubanos y norteamericanos del relato.

Para concluir con el análisis del espacio urbano consideramos necesario resaltar brevemente los efectos que ha tenido dicho *espacio pragmático* en el sujeto representado por el personaje que lo proyecta. Recordemos que en la primera sección del *espacio textual*, ‘Seducciones cotidianas’, Lourdes se siente satisfecha con la “autoridad implícita de su uniforme” de trabajo; ya en la segunda sección, ‘Invierno imaginado’, dicha autoridad pasa a ser oficial cuando se convierte en “policía auxiliar”. El símbolo de poder son los zapatos negros de suela gruesa. El personaje considera que si todas las mujeres los utilizaran “protegerían lo que les pertenece”. En dicha sección también pasa a ser dueña de otra panadería más y aunque no había aprobado la pintura inaugural de Pilar “no toleraría que la gente le dijera qué hacer dentro de su propiedad. Así comenzó todo en Cuba” (231). Lourdes considera que el abuso de poder y la apropiación del espacio privado han convertido la ínsula en una “isla-prisión” (233). A diferencia de esa prisión donde incluso su cuerpo fue violado, su nuevo *espacio vivido* le permite tener cierto poder para defender su propiedad, su cuerpo y su espacio interior, lo cual agradece con una asimilación casi completa; “no quiere ni la más mínima parte de Cuba” (105).

Lourdes como sujeto cambia tanto interna como externamente. El frío pasa a tener un efecto interno y esta relación está determinada por la limpieza, “respira un

aire helado que hiere sus pulmones, como si estuviese compuesto de filamentos de vidrio que raspan y limpian su interior.” (175) Posteriormente dicha purificación se refleja luego en su exterior, en otoño de 1977 cuando “Lourdes Puente da la bienvenida a la pureza” (225) y pierde los cincuenta y cuatro kilos que tenía de más. El cambio ocurre también en su interior, el conflicto con su hija ha cesado y también ha aceptado a su marido “como acepta el clima”. La pureza no es más que homogeneidad. Homogeneidad externa e interna que podría ser considerada como una mejor adaptación al nuevo *espacio vivido*. Lourdes ha purificado su interior, se ha reinventado intentando olvidar sus raíces cubanas. El sujeto ha sido trasplantado.

La casa: el almacén

“Sin la casa el sujeto sería un ser disperso” Bachelard.

La casa de la familia Puente es un almacén y sólo sabemos de su existencia a través de la voz de Pilar en la primera sección del *espacio textual*, ‘Seducciones cotidianas’, subtitulada ‘Hacia el sur’:

“the place was built in the 1920s as temporary housing for out-of-town public school-teachers. Then it was a dormitory of soldiers during WWII, and later the Transit Authority used it for storage [...] a cylinder-brick wall divides the warehouse in two. Mom wanted a real home up front, so Dad built a couple of bedrooms and a kitchen with a double sink” (30)

“el lugar había sido construido en los años veinte, como residencia temporal para los maestros de la escuela pública que venían de afuera de la ciudad. Luego, durante la segunda guerra mundial, fue convertido en un dormitorio para soldados y, más adelante, la autoridad de Transportes lo utilizó como un almacén [...] estaba dividido en dos partes por una pared de ladrillos. Mamá quería tener una verdadera casa, así que en la parte delantera Papá construyó un par de dormitorios y una cocina con doble fregadero.” (50)

Es curioso que el hogar de los Puente sea un almacén -lugar transitorio para guardar objetos- disfrazado de casa. Un no-lugar como hogar, como centro. Incluso Bollnow (1961) considera que un almacén es un *espacio de acción*, estructurado y organizado de acuerdo con el trabajo humano. Es importante que desde la perspectiva del personaje de Lourdes el almacén no sea siquiera descrito. Pilar, en cambio, desea poder concretar una sensación de pertenencia. Entonces añora un lugar más concreto:

“Our house is on a cement plot near the East River. At night, especially in the summer, when the sound carries, I hear the low whistles of the ships as they leave New York harbor. They travel south past the Wall Street skyscrapers, past Ellis Island and the Statue of Liberty, past Bayonne, New Jersey, and the Bay Ridge Channel and under Verrazano Bridge. Then they make a left in Coney Island and head out to the Atlantic. When I hear those whistles; I want to go with them.” (30)

“Nuestra casa está dentro de una manzana de cemento, cerca del East River. Por las noches, sobre todo las de verano, cuando el sonido se extiende más lejos, escucho las sirenas graves de los barcos que salen del puerto de Nueva York. Navegan en dirección sur y pasan los rascacielos de Wall Street, rebasan Ellis Island y la Estatua de la Libertad, dejan atrás Bayonne, Nueva Jersey y el Canal de Bay Ridge, y se cuelan bajo el Puente Verrazano. Luego tuercen a la izquierda en Coney Island y enfilan hacia el Atlántico. Cuando escucho esas sirenas quisiera irme con ellos.” (51)

Notemos que la configuración descriptiva de la casa se repite como en el ejemplo de Santa Teresa del Mar, con la diferencia de que en ésta se describe su interior, mientras que el almacén se dibuja su entorno externo, a la ciudad. Bollnow considera que el ser está en casa en algún lugar, y que desde esa “casa” se traza el punto de referencia desde el cual construye su mundo espacial (1960). Pilar no ubica su casa en el almacén, en cambio construye su espacialidad a raíz de la patria que dejó, Cuba. Bachelard afirma que “la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes” se debe

al hecho de no estar dentro de la naturaleza, entonces las “relaciones de la morada y el espacio se vuelven ficticias. La vida íntima huye por todas partes” (1957:58). La vida íntima del personaje se esparce por la ciudad camino al sur, hacia donde todo elemento natural descrito parece viajar. Según Norberg-Schulz la noción de hogar como centro del propio mundo individual se vincula con la infancia, “el centro representa para el hombre lo conocido” y “es el punto donde toma posición como ser pensante en el espacio, el punto donde mora y vive” (1975:22). Pero ese recuerdo de la infancia se encuentra al otro lado del Atlántico, es desde allí que mora y vive espacios como el almacén y Brooklyn. El concepto de hogar para el personaje de Pilar podría ser trasladado hasta el nivel geográfico, Cuba.

Sujeto: Pilar, cubano-americana

“El individuo es, por definición, compuesto.”

Marc Augé

“El lugar que debería estar ocupado por nuestra historia, está ocupado sólo por mi imaginación.” (187)

El personaje protagónico como narrador en primera persona nos ofrece una visión interna. La voz de Pilar sitúa al lector dentro de sus pensamientos, notemos que incluso físicamente es descrita de forma breve. La narración revela, desde la mirada de Lourdes, “sólo algunas partes dispersas de ella. Un ojo color ambarino, una muñeca delicada con un brazalete de plata y turquesas, unas cejas arqueadas y gruesas.” (42) Y posteriormente, en la segunda sección, ‘Invierno imaginado’, el personaje se describe a sí misma: “mi estatura (mido 1,72) y mi pelo (negro, hasta la

cintura) y la blancura de mi piel” (187). La fragmentación del personaje repercute en la descripción de su espacio interior. Marc Augé en su libro *El sentido de los otros* (1996) considera que “se habla al respecto de crisis de identidad. Pero se trata [...] de una crisis del espacio” (108). La crisis espacial emerge cuando el personaje no siente que Brooklyn, su *espacio vivido*, sea su patria. Esto ocurre por la falta de recuerdos⁵¹ sólidos del lugar de origen, lo que parece ocasionar un rechazo hacia el *espacio pragmático vivido*: “En Brooklyn nadie muere nunca. Aquí lo que muere es la vida misma”⁵² (191). La voz de Pilar arma la descripción del lugar desde la inconformidad y el rechazo hacia el patriotismo⁵³ exagerado de su madre por una patria que considera ajena:

Lourdes prepara comida “*que sólo la gente de Ohio podría comer, figuras de gelatina con malvaviscos [...] recetas que recorta del Family Circle [...] Luego nos sentamos a comer detrás del taller y nos miramos sin decir nada [...] ¿Estamos viviendo el sueño americano?*” (186).

La comida que prepara su madre es uno más de los ejemplos que comprueban su determinación por olvidar el lugar de origen. Pero la asimilación de Lourdes al espacio norteamericano fragmenta el núcleo familiar y crea una incomunicación entre madre e hija. Dicha incomunicación causa la incertidumbre del personaje de Pilar

⁵¹ Podría argumentarse, como se afirma en la narración, que Pilar recuerda incluso cada palabra pronunciada mientras vivió hasta los dos años en Cuba, pero esos recuerdos pertenecen a sus **espacios virtuales internos** puesto que no ofrecen descripciones espaciales palpables y como confirma el relato; es su imaginación la que ocupa el lugar de su historia y ésta puede “transformar las mentiras en verdades” (126).

⁵² “nobody ever dies in Brooklyn. It’s only the living that die here.” (141)

⁵³ Representado por: nombrar la panadería *Yankee Doodle*, el mural pro-americano, mazapanes de Tío Sam, canciones patrióticas del bicentenario, desfiles del día de acción de gracias en la 5ta Ave., el vestido tricolor, son algunas, entre otras, de las características que definen la asimilación del personaje de Lourdes. (185-187)

sobre su propia identidad y por lo tanto sobre su *espacio existencial* porque no hay quien le cuente su historia, “no ayuda nada que Mamá se resista a hablar de Abuela Celia. Se molesta cada vez que pregunto por ella y me manda a callar de inmediato” (187). No saber sobre su abuela significa no saber sobre su patria, y con el tiempo es como si ésta “hubiese muerto [...] cada día que pasa, Cuba –y mi abuela– se desvanece un poco más dentro de mí.” (187) El hecho de que Pilar no pueda volver a la patria y que su madre se rehúse a contar la historia de su familia le obliga a intentar concretar su *espacio existencial* en el espacio interior porque “el lugar que debería estar ocupado por nuestra historia, está ocupado tan sólo por mi imaginación” (187). Pero esto sólo logra una fragmentación mayor porque siente “como si cada día naciera y muriera otra persona dentro de mí” (184). La crisis entonces pasa a manifestarse físicamente, espacialmente:

“I feel something’s dried up inside me, something a strong wind could blow out of me for good. That scares me. I guess I am not so sure what I should be fighting for anymore. Without confines, I am damn near reasonable.” (198)

“siento como si algo se estuviera secando dentro de mí, algo que un viento fuerte podría llevarse para siempre. No sé si hay algo por lo que tenga que luchar [...] si no marco algún tipo de límite, me situaré más allá de lo racional.” (264)

Pero ese algo no puede ser separado del dónde, Cuba. Pilar se pregunta si “las distancias más lejanas a las que habré de trasladarme estarán en mi mente” pero sólo concluye que “uno debe vivir en el mundo para tener algo importante que decir” (240). Aunque el nivel geográfico, en este caso Cuba, es “más bien pensado que vivido puede influir directamente y de modo muy completo en los niveles usuales”

(Norberg-Schulz, 1975:34). Hemos observado cómo, desde la perspectiva de Pilar, la falta de información sobre sus orígenes repercute en la descripción del Brooklyn ficcional. Se trata entonces de una crisis espacial ocasionada por el rencor que tiene contra “ese infierno de políticos y generales que fuerzan los acontecimientos que estructurarán nuestras vidas y que controlan los recuerdos que tengamos cuando seamos viejos” (187). Esa gente que no tenía nada que ver con ella “poseía sin embargo el poder de romper mis sueños, de mantenerme apartada de mi abuela.” (266).

La crisis cesa en el momento que el personaje visita Cuba, en la última sección titulada ‘Los lenguajes perdidos’. Entonces sus **espacios virtuales internos** contrastan con el *espacio pragmático* de la isla derruida y perdida en el tiempo. En su abuela ya “no hay olor a sal, ni a agua de violetas” (320) como solía “recordar” y trata de encontrar en Celia rastros de sí misma. En ese momento comprende que un viaje a la Cuba de su interior es físicamente inalcanzable⁵⁴. En su imaginación nunca tuvo lugar la decadencia espacial ni la sensación del tiempo estancado que percibe cuando llega a la isla. Tampoco la comida grasienta ni las “extrañas” combinaciones de colores y estilos que utilizan las cubanas. El choque espacial y cultural que experimenta el personaje le hace reflexionar sobre cómo hubiese sido su vida en

⁵⁴ La traducción indica que puedes llegar desde “Miami en treinta minutos, o bien podemos elegir no ir nunca” (289) mientras que el texto original tiene otro significado: “*We can reach it by a thirty-minute charter flight from Miami, yet never reach it at all.*” (219). No es cuestión de elegir, es cuestión de alcanzar, podemos llegar a Cuba en un vuelo pero nunca llegamos en realidad porque la Cuba de Pilar es totalmente virtual.

Cuba, “habría sido la única *ex-punky* en toda la isla, nadie más lleva las orejas agujereadas en tres lugares distintos. Se me hace difícil pensar en mi existencia sin Lou Reed” (310).

Con dichas reflexiones decide que tendrá “que regresar a Nueva York. Ahora sé que es allí adonde pertenezco (y no *en vez* de Cuba, sino *más* que a Cuba)” (311), contenido que corrobora el personaje de Lourdes cuando observa que Pilar “bailaba como una americana” (296). Recordemos que el doble movimiento de partida y retorno divide el espacio en dos: interior (casa, patria, metrópoli) y el exterior vasto del cual se regresa (Norberg-Schulz, 1975). Teniendo en cuenta que Pilar regresa a Estados Unidos, podríamos concluir que en su caso el *espacio vivido* es también *existencial*, porque la identidad está íntimamente conectada a la experiencia del lugar, especialmente durante los años que se forma la personalidad del individuo (Norberg-Schulz, 1975). “Nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo” (Bachelard, 1957:34).

Desde una mirada panorámica podemos concluir que existe una diferencia evidente entre las descripciones espaciales de Cuba y las de Norteamérica. Igualmente ocurre con los personajes que habitan dichos espacios. La diferencia más notable puede estar reducida a la dicotomía progreso-decadencia respectivamente, que en términos espaciales se traduce a sólido-derruido. En el relato, Cuba es descrita como un espacio empobrecido donde la escasez es la norma. Las casas de Santa

Teresa y Calle Palmas están en estado de decadencia y finalmente pasan al abandono. Los objetos que pueden adquirir los personajes son prestados o heredados, como el radio o el uniforme del colegio que recibe Ivanito, o las brochas que le prestan a Felicia para pintar su casa con la pintura que sobró del hospital y el disco rayado de Beny Moré o el “escaso contenido de su frigorífico”... nunca es algo reemplazado. Igualmente los personajes envejecen y enferman, la mayoría delira y muere.

Por otro lado, los personajes que residen en Brooklyn gozan de la abundancia y mantienen una residencia estable, pragmáticamente hablando. Pilar se matricula en distintas universidades, viaja a Italia un semestre y tiene poder adquisitivo para poseer objetos como la guitarra y los discos. Lourdes exagera en la cantidad de comida que ingiere, es dueña de dos panaderías y socialmente ocupa un cargo oficial como policía auxiliar. Esos beneficios van siendo adquiridos a lo largo del relato lo que revela que en Brooklyn se ganan o se apropian espacios mientras que en Cuba se desvanecen con el deterioro. En términos espacio-temporales, en Cuba el pasado eclipsa el presente mientras que en Brooklyn se intenta construir un futuro. Por ejemplo, Celia vive en sus recuerdos y Felicia en el delirio mientras que Lourdes vive su adaptación al nuevo *espacio vivido* y Pilar la definición de su existencia.

Concluimos que las construcciones espaciales surgen de y en relación con cada personaje. Norberg-Schulz (1975) afirma que cada sujeto tiene su centro. En este caso, los personajes de *Dreaming in Cuban* están anclados a diferentes lugares, Celia

(Santa Teresa), Felicia (Calle Palmas), Lourdes (Brooklyn) y Pilar (Cuba-Brooklyn). Pero estos personajes son incapaces de desligarse de sus **espacios virtuales internos**, lo que resulta en la descripción de *espacios pragmáticos* ficcionales que dependen de la perspectiva de quienes los viven. En términos generales observamos que el *espacio textual* dedicado a Cuba está construido con nombres que no corresponden al mundo real, a diferencia de la descripción de Brooklyn que se estructura a partir de direcciones y referentes extratextuales. Como hemos observado, la construcción espacial nace del interior de los personajes y es mayormente regida por la memoria. Bachelard considera que “las verdaderas imágenes son grabados. La imaginación las graba en nuestra memoria [...] desplazan recuerdos vividos para convertirse en recuerdos de la imaginación” (1957:63). Esto nos sitúa frente a un espacio diegético tejido desde la virtualidad de sus personajes.

LA VIRTUALIDAD DIEGÉTICA

Espacios fantasmales

“En cada amanecer hay un instante que se disfraza de crepúsculo, y durante ese breve instante el día ni comienza ni termina” (228)

“Ahora me espera un nuevo espacio” (36) confiesa Jorge (el esposo de Celia) cuando muere a la hermana Federica, quien cuidaba de él. Entonces se dirigió hacia el sur dejando un rastro de fósforo a lo largo del East River. Ese “nuevo espacio” podríamos determinarlo como un **espacio virtual externo** porque el espíritu de Jorge

se manifiesta y distorsiona el *espacio pragmático* de otros personajes como observamos en el testimonio de la hermana Federica y con los personajes de Celia y Lourdes como observaremos a continuación. Su primera visita luego de morir es a Santa Teresa del Mar:

“at the far end of the sky, where daylight begins, a dense radiance like a shooting star breaks forth. It weakens as it advances, as its outlines shape in the ether. Her husband emerges from the light and comes towards her, taller than the palms, walking on water [...] stretches out a colossal hand. His blue eyes are like lasers [...] the porch turns blue, ultraviolet. Her hands, too, are blue. Celia squints through the light, which dulls her eyesight and blurs the palms on the shore [...] Celia feels the warm breeze of his breath on her face [...] he disappears.” (5)

“en el punto más lejano del cielo, justo donde nace el amanecer, irrumpe un destello de luz denso como una estrella fugaz. Su estela luminosa parece difuminarse a medida que se aproxima, mientras que una forma que nace de su centro comienza a definirse contra la inmensidad del espacio sideral. Su marido emerge de esa luz, más alto que las palmeras. Se dirige hacia ella deslizándose sobre las aguas [...] tiende hacia ella una mano inmensa, descomunal. En la noche, sus ojos azules parecen rayos láser [...] el porche se torna azul, ultravioleta. También las manos de ella se vuelven azules. Celia se gira indirectamente hacia la luz, y su vista se empaña, distorsionando la imagen de las palmeras a la orilla [...] Celia alcanza a sentir sobre la cara la cálida brisa de su aliento. Entonces desaparece.” (18)

La aparición de Jorge no sólo distorsiona el espacio de Santa Teresa del Mar como refleja la cita, sino que también afecta físicamente al personaje de Celia lo cual podemos observar sólo en el *espacio textual* subtítulo ‘Felicia del Pino’ y a través de la perspectiva de Ivanito cuando pregunta qué le pasó a abuela, entonces notamos:

“Seaweed clings to her skull⁵⁵ like a lethal plant. She is barefoot and her skin, encrusted with sand, is tinged a faint blue. Her legs are cold and hard as marble.” (10)

⁵⁵ De nuevo la palabra *skull* simboliza muerte, ‘cabeza’ no es la mejor traducción para proyectar la sensación de muerte que plantea la escena.

“las algas marinas se adhieren a su cabeza como plantas mortíferas. Está descalza, y su piel, incrustada de arena, aparece teñida de un azul tenue. Sus pies están helados y duros como el mármol.” (24)

Observamos cómo la narración plasma elementos relacionados con la muerte en la descripción del personaje. Celia no volverá a ver a su marido, en cambio es en el *espacio pragmático* de Brooklyn y el espacio interior del personaje de Lourdes donde reaparecerá hasta el final del relato. Su esencia suele aparecer -porque, a diferencia de Celia, nunca es visto- su presencia la siente Lourdes durante el crepúsculo y sólo entre elementos naturales como el roble, el arce o la catalpa cerca del East River. El río ya presentó conexiones con la muerte en un plano pragmático cuando analizamos la ciudad (con la muerte del niño Navarro) y sabiendo que todo río desemboca en el mar vale recordar también que en la Cuba ficcional funcionó como imagen de vida y muerte tanto pragmática (Celia) como virtualmente (aparición de Jorge). Esto crea una conexión directa entre el agua, ya sea del mar o del río, y la virtualidad dentro del relato.

El personaje de Lourdes siente sus palabras “cálidas y cercanas como el aliento”, cuando voltea espera encontrarlo detrás de su hombro pero sólo ve “el polvo asentado en las copas de los robles, el matiz rosado de la oscuridad” (94). Las apariciones de Jorge se proyectan en el *espacio pragmático* de Brooklyn donde las calles están vacías “como si una fuerza hubiese absorbido todo ser viviente. Hasta los árboles, parecen más sombra que materia” (95). Igualmente se proyectan en el espacio interior del personaje, en el recuerdo de su padre que con el tiempo va disminuyendo:

El verano de 1979 Jorge: “*complains of an energy waning within him, and is convinced that the time he’s stolen between death and oblivion is coming to an end [...] trees and buildings interfere with her reception, so Lourdes seeks quiet, open places to speak with her father –the limestone plazas of a younger Brooklyn, the expanse of lawn in front of the post office, the path by the river the where the Navarro boy jumped to his death.” (193)*

“se queja de que sus energías han ido disminuyendo y está convencido de que el tiempo que ha robado entre la muerte y el olvido llegan a su fin [...] Los árboles y los edificios crean interferencia [...] Lourdes busca sitios abiertos y silenciosos para hablar con su padre: las plazas de piedra caliza en la parte nueva de Brooklyn, el césped que hay en frente de la oficina de Correos, el camino que bordea el río y desde el cual el niño Navarro saltó hacia la muerte.” (257)

En la cita observamos que el olvido convierte a los árboles, que anteriormente eran los medios conectores entre el fantasma de Jorge y el personaje de Lourdes, en obstáculos que interfieren en la comunicación de ambos espacios (vida-muerte).

Ahora aparece sólo en lugares amplios y solitarios como el East River:

“river. It is a dull moving metal, incapable of reflection [...] it offers Lourdes a bitterness she can taste. Her father is dying all over again.” (193)

“El agua es un metal duro en movimiento incapaz de reflejar nada [...] ofrece a Lourdes una amargura tal que ella incluso puede sentirla en la boca. Su padre está muriendo de nuevo [...] los últimos rayos de la luz del día se apelonan en el cielo.”(258)

El río ya no refleja como observamos anteriormente en el análisis espacial de Brooklyn, en cambio podríamos considerar que se ha convertido en ese espacio de la ‘nada’ que solía reflejar. El olvido de Jorge, y de Cuba podríamos decir, significa una

segunda muerte. Lourdes camina por el puente de Brooklyn sobre el río (no dentro como cuando murió el niño Navarro) una tarde “invernal”⁵⁶:

“a train crosses another bridge with the sound of a dragging chain [...] faces on the streaming windows before they disappear into the tunnel on the other side.” (195)

“un tren cruza otro puente sobre el río, acompañado del sonido que hacen las cadenas arrastradas sobre el suelo[...] las caras que se ven por las ventanillas y que se suceden en oleadas interminables que van desapareciendo dentro del túnel, al otro lado del río.” (260)

Entonces Lourdes decide cruzar al otro lado y comienza a tener un efecto en su cuerpo:

“Lourdes follows a tugboat moving towards the sea. It seems to pull the city behind it. She finds it difficult to breathe.” (195)

“Lourdes sigue con la vista un remolcador que se desplaza en dirección al mar. Parece como si arrastrara la ciudad entera detrás de él. Siente que respira con dificultad.” (260)

Según Norberg-Schulz, el puente hace posible que el hombre tome posesión del río-espacio. Aquí se siente “fuera y dentro, moviéndose hacia atrás y hacia adelante.” (1975:65). El Puente de Brooklyn (referente extratextual) es escenario de la última conversación que tiene con su padre para reflexionar sobre su madre y la patria que dejó. Mientras esto ocurre el escenario se transforma, “los colores van escurriéndose del cielo hasta que el aire llega a parecer más arena que luz” (261). Entonces Jorge le anuncia que su hermana Felicia ha muerto y debe volver a Cuba. Lourdes “busca con ansia en la brisa el aire que le falta. Huele en ella el pelo brillantado, siente la

⁵⁶ Bachelard considera que “en el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de la habitación de la casa,” nos devuelve a un largo pasado (1957:72).

navaja chirriante⁵⁷” (261). Según Bachelard, “un olor ínfimo puede determinar un verdadero clima en el mundo imaginario” (1957:211), así pues a través del olfato el personaje revive uno de los episodios⁵⁸ que provocó el olvido de su patria, la huída del calor y adaptación al frío como una “posibilidad para la reinención” (106).

Podemos concluir que los espacios de la muerte logran conectarse al *espacio pragmático* a través de la naturaleza. Según Marín y Oliveira, el agua es “estímulo constante de la imaginación humana” (2003:75). En el relato, es a través del agua que se proyecta el espacio del espíritu de Jorge. El agua del mar, del río o de la fuente del Museo Fricks donde Lourdes alucina la cara del hijo que abortó, “pálida y blanca como un huevo” la llama y desaparece antes de que ella pueda rescatarlo” (235). De esta manera el espacio ficcional a su vez proyecta un plano fantasmal, e incluso llega a tener un efecto en los personajes que los viven. Esto significa que no sólo se construye un universo diegético desde los distintos personajes, sino que también algunos de ellos (como Celia, Lourdes y Felicia) proyectan **espacios virtuales externos** dentro del mismo.

⁵⁷ Los elementos sensoriales que producen la brillantina y la navaja chirriante se refieren a la violación del personaje de Lourdes.

⁵⁸ Los otros son: el aborto de su hijo y la relación disfuncional con su madre, la soledad en su útero, sus dedos rígidos, su leche gris insípido, “no recordaré (Celia) su nombre (Lourdes)” (107).

Sueños: Espacio onírico

*“Varias voces la llaman con palabras entrecortadas y cosidas con diferentes lenguajes, como pedazos disonantes de un edredón.”*⁵⁹ (135)

Ciertamente los personajes de la historia están separados tanto ideológica como geográficamente. Incluso los que comparten un mismo espacio ficcional se encuentran distantes porque cada cual *vive* dicho espacio de acuerdo con sus experiencias y pensamientos. Por ejemplo, Celia comienza a vivir en el pasado y Felicia en el delirio. Lourdes por otro lado, vive un espacio pero tiene recuerdos de otro que dejó y que su hija Pilar desconoce, razón por la que el *espacio existencial* de Pilar es una incógnita hasta el final del relato, cuando visita Cuba. Pero un plano virtual es capaz de jugar con los conceptos espacio-temporales establecidos y superponer eventos, lugares o cosas. Tiene la virtud de poder crear su propio lenguaje. En *Dreaming in Cuban*, hemos observado que las distancias que separan a los personajes, ya sean pragmáticas o individuales, desaparecen en la virtualidad del inconsciente y esto logra una conexión entre los fragmentos que representa cada personaje y por lo tanto entre los espacios que habitan.

En la primera sección del *espacio textual*, ‘Seducciones cotidianas’, Celia y Pilar tienen una conexión telepática que se da sólo cuando la noche es más oscura. En la tercera, ‘Los lenguajes perdidos’, se retoma dicha conexión cuando Pilar sabe lo que

⁵⁹ “That night Celia sleeps restlessly. Voices call to her in ragged words stitched together from many languages, like dissonant scraps of *quilt*.” (95) La cita corresponde a un sueño que tiene Celia la noche que muere Felicia. *Quilt* es un edredón hecho con parches de distintas telas.

sueña su abuela y tiene una visión de ella bajo el mar donde “su pelo ondula en la marea y sus ojos están abiertos” (290). Piensa que su abuela le comienza a hablar desde los sueños, pero la imagen corresponde a su muerte cuando finaliza el relato y “su pelo flota” y ondula frente a ella, sus ojos abiertos en el mar (321). En esa misma escena cuando Celia se dirige al mar la descripción de Santa Teresa repite los elementos sensoriales presentes en otros sucesos oníricos del personaje, como en los sueños sobre su reencuentro con Gustavo (antiguo amante) o en sus constantes recuerdos.

Similar a la escena de su muerte es otro sueño recurrente de Celia sobre una niña que “vestida con traje de domingo y zapatos de charol recoge caracolas a lo largo de la orilla. El mar se retira hacia el horizonte [...] los mares se precipitan sobre ella [...] la dejan flotando bajo el agua con los ojos abiertos” (71). Se repiten las imágenes de flotar y los ojos abiertos, pero lo más interesante de este sueño es que conecta no sólo el pasado de Celia, cuando su madre la dejó en la estación del tren con “un vestido de volantes” y “zapatos de charol” (293) sino que esa misma niña se asocia con otros dos personajes: Felicia quien vestida con bañador pequeño color amarillo limón recorría la orilla de la playa “recogiendo caracolas” el “día que el mar se retiró más allá del horizonte” (281); y el personaje de Lourdes que de niña se ponía un “vestido de volantes” para esperar a su padre.

Por otro lado, Pilar también tiene un sueño en la playa (oye el mar pero no puede verlo) donde ella con un vestido y un turbante blancos se sienta en un trono y es rodeada por gente rezando en un idioma que no entiende y que la cargan para llevarla al mar. Ve el cielo oscuro dar vueltas. En la ‘realidad’ diegética, a Felicia le hacen el *asiento* (ritual santero), la visten de blanco y la sientan en el “trono de Obatalá” (250) mientras las santeras emitían “cánticos en la lengua de los yoruba.” Entonces cayó en un “vacío sin historia y sin futuro” (251). Como sujeto Pilar sufre cambios a lo largo del relato, incluso llega a poder escuchar voces y ver el futuro –igual que Felicia. Y cuando llega a Cuba su imaginación onírica se manifiesta en español, idioma que en el relato es considerado el lenguaje de la intimidad.

Ni siquiera la pragmática Lourdes pierde su capacidad de soñar. Cuando está en Cuba tiene un sueño donde un conjunto de personas desesperadas buscan exiliarse, de sus cuellos cuelgan letreros que dicen “soy un gusano”. El personaje de Ivanito por su lado sueña que montando a caballo provoca una estampida y desaparece en el bosque que había al otro lado, sin saber a dónde “me dirigía sólo sabía que no debía detenerme” (301). Ambos sueños se conectan con la ‘realidad’ el día que Ivanito llega a la embajada de Perú para salir de la isla y donde la gente como ganado intenta salir del país. Concluimos que, como afirma Pimentel, con los mismos materiales lingüísticos el relato verbal es capaz de proyectar espacios diegéticos en distintos niveles de realidad dentro de la diégesis (2001). En este caso, los **espacios virtuales** del relato logran conectar, superponer y/o trasladar los espacios del sueño hacia

espacios pragmáticos y los personajes que los *viven*. En otras palabras, las barreras de distancia o ideología que dispersan a la familia Del Pino desaparecen en el mundo onírico. Dicho esto podríamos dibujar la construcción del espacio diegético como una red. Su centro son los personajes, cada uno describe los espacios anteriormente analizados y sus conexiones se dan en un plano virtual, a través de los sueños.

ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA

“Hacer que cada nota sonara distinta de las otras aunque todas formaran parte de un todo” (321)⁶⁰

Las distintas partes de un libro son como las notas del piano. Sus partes conformadas por los niveles del *espacio textual* (lingüístico, *autor implícito*, narrativo y relato) como las notas, son irremediamente superpuestos. Por esta razón descenderemos los niveles en el orden expuesto pero teniendo en cuenta que la conexión entre todos ellos (como ocurre con la relación sujeto-espacio) es inevitable.

Las palabras son el único puente para la comunicación de la obra puesto que la dimensión espacial del relato está inscrita en las formas mismas del lenguaje que le da vida (Pimentel, 2001). Por lo tanto escribir significa llenar un espacio, por ende dónde y cómo sean esas palabras -o cualquier otra cosa que desee usar el autor- colocadas debe ser considerado (Federman, 1975:10). Hemos observado que *Dreaming in Cuban* es una obra fragmentada en todos los niveles del *espacio textual*

⁶⁰ “She taught me how to play piano, to make each note distinct from the others yet part of the whole.” (243). La cita corresponde a un recuerdo de Celia sobre su tía Alicia, quien le enseñó a tocar el piano.

pero coherente por los temas descriptivos⁶¹, memoria intradescriptiva que impone el recuerdo de un mismo término (Cuba) a través de la declinación de un paradigma que da cohesión léxico semántica a la descripción (Pimentel, 2001). Según Federman (1975), la forma y el orden de la ficción resultarán de las circunvalaciones formales del lenguaje⁶². En este caso, la fragmentación textual definida (por medio de títulos, subtítulos, fechas y nombres que dibuja el índice) y el carácter no-lineal del relato permiten cierta flexibilidad en el texto para que pueda ser reorganizado. Por ejemplo, el lector podría comenzar a leer la obra por las Cartas de Celia y proceder luego a leer el resto, o leer las secciones que corresponden a Cuba separadas de las de USA y no existiría distorsión en la historia porque su intratextualidad se da a partir de la iteratividad (Pimentel, 2001), una descripción da pie a otras que se repiten básicamente en cada uno de esos fragmentos textuales. Es decir, en las subdivisiones correspondientes a ambos espacios, Cuba y USA (para saber cuáles corresponden a cada uno ver el índice del *espacio textual* del Capítulo II), el nivel narrativo crea un escenario lo suficientemente estable. En otras palabras, dichos fragmentos textuales por separado, en especial los que corresponden a Cuba y las Cartas de Celia, podrían pasar por relatos distintos e, igualmente, si son reunidos se complementan.

Así como se crea un mundo onírico que conecta espacios y personajes en el nivel del relato, el nivel lingüístico crea una conexión significativa entre los fragmentos

⁶¹ Pantónimo o tema descriptivo es el fenómeno de permanencia léxico-semántica a través de toda una descripción (Pimentel, 2001:24)

⁶² "The shape and order of fiction will result from the formal circumvolutions of language." (Federman, 1975:14)

textuales. Con la repetición de palabras se crean túneles que relacionan los niveles del *espacio textual*. Por ejemplo, la sección ‘Seducciones cotidianas’ se conecta con las ‘Cartas de Celia (1942-49)’ cuando en ellas el personaje se resigna a aceptar su “vida de seducciones cotidianas” (137). Las secciones ‘Invierno imaginado’ y ‘Seducciones cotidianas’ se conectan a su vez en el *espacio textual* del subtítulo ‘El fuego entre ellos’ cuando Felicia y su hijo imaginan el invierno en Cuba.

Por su parte, ‘Los lenguajes perdidos’ funciona como metáfora que permea todo el relato (Borland, 1998) y por ende todos los niveles del *espacio textual*. Por ejemplo, en el nivel del *autor implícito* el lenguaje utilizado es híbrido, la obra está escrita en inglés pero salpicada con palabras en español que remiten a los espacios íntimos y culturales ‘intraducibles’ (como abuela, tía, mi amor, mami, desgraciada, machete, compañero, etc.) y el uso de metatextos⁶³ en español como canciones y algunos poemas de García Lorca. En el nivel narrativo, los lenguajes perdidos yacen en la diferencia entre perspectivas cargadas de **espacios virtuales** que construyen el universo diegético (el delirio de Felicia, el pasado eclipsando el presente, los espacios de la muerte y el debate existencial de Pilar). En el caso del personaje principal, la pérdida origina el olvido de su lengua natal, o de la patria. Según Borland (1998) el personaje utiliza la telepatía en vez del español para hablar con su abuela y crea una

⁶³ La presencia de un texto dentro del mundo de la novela. (Borland, 1998:123) La traducción es nuestra.

obsesión por intentar prescindir de las palabras⁶⁴ para comunicar ambas culturas. El discurso ficcional no-lineal sigue los contornos de la escritura misma mientras toma forma dentro del espacio de la página. La escritura circula alrededor de sí misma, creando nuevos e inesperados movimientos en la revelación de la narración, repitiéndose⁶⁵.

En este caso, la repetición no sólo se da con elementos espaciales y **espacios virtuales** del nivel del relato, sino también en la arquitectura textual de las subdivisiones de cada una de las tres secciones. Esta conexión a su vez crea una multiplicidad de significados en el *espacio textual*; es decir, las palabras presentan un doble sentido. Por ejemplo, el título ‘Huerto de limones’ (Seducciones cotidianas) proviene de los recuerdos de Lourdes a quien le parece que la brillantina del soldado que la violó albergaba un huerto de limones. La misma referencia la volvemos a encontrar cuando se nos informa, en la subparte ‘El significado de las caracolas’ (Invierno imaginado), que las gemelas trabajan en el ‘huerto de limones’ de su internado en Cuba. A su vez el olor del limonero inunda los recuerdos de Celia en las distintas partes que se focaliza el personaje (‘Seducciones cotidianas’ –‘El azul del mar’– y ‘Los lenguajes perdidos’ –‘Celia’).

⁶⁴ Por medio de imágenes visuales “¿Quién necesita de palabras cuando los colores y las líneas pueden construir un lenguaje propio?” (189)

⁶⁵ The fictitious discourse no longer progressing in linear matters will follow the contours of the writing itself as it takes shape within the space of the page. It will circle around itself, create new and unexpected movements and figures in the unfolding of the narration, repeating itself. (Federman, 1975)

Conviene hacer un breve paréntesis en la traducción del subtítulo ‘El significado de las caracolas’ dado que tocamos el tema del doble sentido textual. Originalmente es titulado *The Meaning of Shells*, la palabra *shell* significa tanto caracola como cáscara. Dado que el juego de lenguaje es constante en toda la obra, una traducción más favorable hubiese sido concha porque este título crea una relación entre las caracolas que recogía Felicia en su infancia, en la parte ‘El azul del mar’ (‘Seducciones cotidianas’), y las conchas de huevo que el personaje coloca en la piñata a las gemelas en la subparte ‘Luz Villaverde’ (‘Invierno imaginado’). La ambigüedad de una traducción acentúa el sentido de ‘los lenguajes perdidos’ que permea toda la novela. En el relato, las caracolas también conectan los espacios interiores de Celia y Herminia con el recuerdo de Felicia como fue analizado con los sueños en la virtualidad diegética, lo que en términos del *espacio textual* se traduce a una conexión entre los títulos: ‘El azul del mar’ (recuerdo de Felicia verano 1944) --- ‘La casa de Calle de Palmas’(sueño de Celia) --- ‘La voluntad de dios’(sueño y recuerdo de Herminia, verano 1944) --- ‘Seis días de abril’ (recuerdo de Celia de su hija, verano 1944). El tema podría extenderse con facilidad porque la obra se construye con la repetición de palabras que crean significados distintos y conexiones entre fragmentos textuales.

Para resumir, concluimos que en todos los niveles del *espacio textual* existe una dualidad de significados. Desde la forma que toma el lenguaje con el que está escrita la obra hasta su construcción narrativa que describe los espacios diegéticos. Los

personajes que dan forma a las diferentes perspectivas del espacio son seres cambiantes e inestables. Pero están todos conectados de alguna u otra forma en los **espacios virtuales** del relato. La inestabilidad de los personajes hace que la descripción del espacio pueda ser considerada más virtual que pragmática porque cada descripción es enfocada desde la mirada particular de cada personaje.

Existen varios estudios que presentan otra interpretación del nivel narrativo (Borland, 1994 y 1998; Caminero-Santagelo, 2000; González-Abellás, 2005 y Vásquez, 1995). Todos concuerdan en que la voz de Pilar cuenta directamente la historia o su mirada es filtrada por un narrador en tercera persona. Hecho que podría ser reforzado por la cita que revela el estado del personaje: “siento como si cada día naciera y muriera otra persona dentro de mí” (184). Según Federman, los personajes participarán en la ficción sólo como seres gramaticales. Hechos de fragmentos disociados comprometidos con la ficción en la que participan (1975:10). En este caso, el fin al que se comprometen los personajes de la ficción es la identificación del *espacio existencial* del personaje de Pilar. Para alcanzar dicho fin resulta provechosa la utilización de distintas perspectivas narrativas porque este no posee una imagen espacial estable de la patria. Razón por la cual el personaje recurre a la reconstrucción del pasado familiar para armar la historia de su vida (Borland, 1998) y determinar a cuál de los dos espacios se ancla su existencia. Así pues, la etérea conexión que se da entre personajes y espacios en el mundo onírico del relato es el reflejo de la conexión

narrativa que existe entre el personaje de Pilar como creador de las demás perspectivas.

Por otro lado, podemos corroborar dicha perspectiva cuando observamos la diferencia entre la descripción de los espacios de Brooklyn y los de Cuba. La construcción del espacio cubano es vaga y tan ambigua como la condición de los personajes que dibujan dichas descripciones (Celia y Felicia) lo cual encaja perfectamente en la memoria fragmentada del personaje de Pilar, que eventualmente requiere del uso de la imaginación para poder completar la historia de sus orígenes. Por ello Cuba es descrita desde perspectivas prácticamente inválidas porque los sujetos que viven en el delirio (Felicia) y en tiempo pasado (Celia) no son capaces de contradecir el espacio cubano que Pilar haya imaginado. Lo que en el nivel del *autor implícito* es reforzado por el uso de referentes intratextuales a diferencia de los extratextuales que construyen los espacios norteamericanos.

En una entrevista realizada por Alfonso (2000)⁶⁶ García confiesa que en su condición de exiliada sólo llegó a conocer Cuba en marzo de 1984. La falta de conocimiento sobre el espacio cubano le obligó a crear un pueblo ficcional (Sta. Teresa). Hasta ese momento Cuba había estado en su imaginación. “Apelé a la fórmula de crear un pueblo de ficción, como lo han hecho otros escritores latinoamericanos, y de esa manera poder tener más libertad. Es decir, no verme

⁶⁶ Publicada en la página web: <http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num08/entre.htm> (La Habana, 2000)

obligada a describir detalladamente un lugar que luego pudiera ser identificado exactamente en Cuba, sino apoyarme en una especie de proyección de un estado psicológico” (2000:1). Igualmente dicha perspectiva es corroborada por otros escritores exiliados como De la Campa, quien considera que el conocimiento sobre Cuba depende de que tan bien pueda ser imaginada⁶⁷. Desde una perspectiva espacial podríamos considerar que “los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como en sueños; las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard, 1957:36). Si la patria resulta imperecedera en la imaginación del exiliado, se puede concluir que Cuba puede ser un lugar físicamente cercano, pero tal vez inaccesible (Bollnow, 1961).

Paratextos

Luego de haber observado la fragmentación general en la obra, no es sorprendente que el título sea *Soñar en Cubano*. Soñar es una imprecisión, una mezcla de fragmentos de la memoria y la imaginación en el estado inconsciente. Muchas veces no son comprensibles, otras olvidados. Esto es lo que sucede en la construcción del espacio diegético y en la composición de los niveles del *espacio textual* de la obra. El epígrafe del poeta americano Stevens, “*Estas exfoliaciones casuales son del trópico de semejanzas*”, se asemeja a la construcción diegética en su ambigüedad y doble sentido, son ambas perspectivas extranjeras y vastas del espacio

⁶⁷ “knowing Cuba may well depend on how strongly one is willing to imagine it” (De la Campa, 2000:9)

tropical. Seguido del epígrafe encontramos un árbol genealógico y un índice para guiar el camino del lector entre dicha ambigüedad.

La obra contiene además una pequeña bibliografía de la autora al final del libro que recuerda y acerca al personaje de Pilar (nombre de la hija de García) con la historia personal de la autora. Como por ejemplo, la fecha de nacimiento, el año del exilio, el *espacio vivido* y las universidades en las que estudió. Datos que a través de entrevistas y otras bibliografías refuerzan el paralelismo entre la vida real y la ficción (otro dato, su abuela y su tía aún viven en Cuba). Concluimos que *Dreaming in Cuban* presenta en todos sus niveles una serie de fragmentos de alguna u otra forma adheridos para intentar construir un todo.

CAPÍTULO III. CUBA AQUÍ Y ALLÁ

El análisis espacial de las dos obras del corpus lo hemos centralizado alrededor del *espacio existencial*, basándonos en sus personajes principales. A pesar de que ambos relatos coinciden en el tema descriptivo representado por la isla de Cuba, presentan universos diegéticos disímiles en muchos aspectos. A primera vista, la razón más evidente de dicha diferencia yace en los estilos narrativos. *El Rey de La Habana* podríamos considerarla una obra minimalista y sobria. Su historia se basa en la mediocridad de un mundo gris, rutinario, desesperanzado y ausente de heroísmo. *Dreaming in Cuban* por otro lado, es una novela segmentada y compuesta, considerando la presencia de la forma epistolar y los metatextos dentro del relato. Es una intrahistoria, o una visión de la historia desde los márgenes del poder (Rivas, 2004) porque narra, desde una perspectiva femenina, los efectos que tuvo el régimen castrista en una familia cubana. Dicha diferencia a su vez trae consigo distintas maneras de construir un espacio ficcional, lo cual desarrollaremos a continuación. La comparación de las obras será organizada según el orden en el que fueron analizadas.

ARQUITECTURA DEL ESPACIO TEXTUAL

Una mirada a la arquitectura textual delata una diferencia evidente. *El Rey de La Habana* presenta un formato continuo que mimetiza la homogeneidad narrativa (omnisciente) y la linealidad del relato que en ciertos casos es atribuida al realismo sucio. *Dreaming in Cuban*, en cambio, fragmenta el texto principalmente para

identificar un tiempo y una voz narrativa. En adición la variedad de metatextos (textos dentro del relato) como las Cartas de Celia y los poemas de García Lorca producen un relato heterogéneo.

El espacio-tiempo de cada novela también varía. Gutiérrez concentra la historia en Centro Habana entre 1997-1998. García por otro lado, describe los espacios ficcionales de Cuba y Brooklyn entre 1972-1980 e introduce recuerdos que abarcan de 1934 hasta 1967 (incluidas las Cartas de Celia) y la no-temporalidad de mundos como el del delirio y los sueños. Podemos concluir que la arquitectura espacial y la composición del relato en cada obra presentan más diferencias que puntos comunes. Lo único que las relaciona es que ambas presentan la isla como escenario principal.

NIVEL RELATO: CUBA PLURAL

La Habana de Gutiérrez se construye con base en los nombres propios referentes extratextuales que adquieren su individualidad intertextual con la descripción. Esta redundancia en sinónimos de lo sórdido, derruido y decadente. Rey, su personaje principal, carece de heroísmo. Al contrario, sobrevive en el límite de la pobreza propia de su “reino” habanero. La Cuba de García en cambio, se construye con referentes intratextuales y la apreciación de sus escenarios se dibuja por las diferentes perspectivas de los personajes. Esta diferencia crea, en términos generales, una diferencia en la apreciación espacial porque Gutiérrez ofrece un escenario definido y constante mientras que la pluralidad de voces que construyen la Cuba de García

presenta un escenario vago, casi indefinible. La raíz de dichas diferencias parte de la perspectiva general desde donde se construyen y describen dichos mundos ficcionales, la cual se reduce a una ubicación: dentro o fuera de la isla, viviendo en ella o sin conocerla lo suficiente.

El *espacio vivido* de los autores en parte dirige la perspectiva desde la cual se reconstruye un espacio diegético referente a Cuba porque la oposición se da entre el espacio que se vive y el que se imagina. En la creación literaria esto se traduce en la utilización de referentes extratextuales en comparación con los intratextuales. En el caso de Gutiérrez, el nivel geográfico es vago, casi inexistente porque la historia se lleva a cabo dentro de la isla. En cambio, en *Dreaming in Cuban* el nivel geográfico se presenta como el núcleo porque Cuba es descrita desde Brooklyn. Esto es comprobado por la focalización narrativa y la virtualidad de la descripción espacial porque en realidad es un nivel más pensado que vivido (Norberg-Schulz, 1975). La conexión de ambas obras se da a partir de allí, Cuba desde aquí y desde allá. No obstante, las obras no coinciden en el desarrollo de los niveles que proyecta esa Cuba intertextual. Gutiérrez se concentra en el nivel urbano. García en cambio enfoca el nivel de la casa, un espacio más personal donde no es necesaria la descripción del espacio exterior y con ello la no necesidad de precisar con referentes reales la Cuba de la ficción. Por contraste, es el espacio de Nueva York el que es descrito con mayor precisión de referentes extratextuales porque este es el *espacio vivido* de la autora.

Desde el exilio, García proyecta una doble imagen de la isla y las contradicciones dentro y fuera de ella. Los personajes de Pilar y Lourdes la dibujan desde el exterior así como dos maneras de percibirla: una isla-prisión y una reversión de la isla en el imaginario –del exiliado– como paraíso perdido. Dentro, los personajes de Celia e Ivanito presentan a su vez una dualidad (“isla-prisión” y “posibilidad”). En cambio, Gutiérrez desde dentro refleja en momentos el sentimiento claustrofóbico (Giménez, 1991) de estar encerrado en la isla a través de espacios reducidos como el correccional, el calabozo o el armario⁶⁸. Sentimiento que se intensifica porque la historia se basa en una visión de la pobreza como un “círculo vicioso del que es muy difícil de salir,” como el mismo autor confiesa en la entrevista realizada por Evers (2004).

La dualidad se presenta como una identificación del ser –o provenir– cubano, cuya historia creó una fragmentación social e ideológica. Todos los cubanos han sido, y son aún, testigos de la fractura que ocasionó la revolución (De la Campa, 2000). Hoy en día se puede hablar de una división espacial de la cultura cubana: estar fuera y estar dentro. La fragmentación se refleja en ambas novelas desde las distancias aquí–allá aunque de manera distinta. *El Rey de La Habana* sitúa su historia en el *espacio pragmático* de La Habana, donde se plasma una ruptura a través de las partes de un todo que fue la ciudad: en los edificios derruidos, en las habitaciones como casas, en

⁶⁸ En una entrevista incluso confiesa que él mismo la ha padecido: “Terminé claustrofóbico y después no podía ni meterme en una guagua (bus) porque me faltaba el aire y me desesperaba” (Entrevista a Gutiérrez, “El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez.” *Delaware Review of Latin American Studies*, LibrUSA (2000). Ver bibliografía.

los escombros que en conjunto intentan recrear objetos. *Dreaming in Cuban* por su lado, proyecta la separación familiar desde donde se intenta reconstruir, con la imaginación, su historia y por lo tanto una imagen del lugar de origen –característica recurrente en la literatura de los escritores que viven en el exilio, en la diáspora.

La construcción de cada relato se dirige en direcciones opuestas pero que parten de un mismo centro: la isla. Gutiérrez crea un recorrido este-oeste y García uno norte-sur. Pero los recorridos figurativos no pueden estar desligados de los sujetos que los recorren. Los personajes son los núcleos de la teoría espacial (Bollnow, Norberg-Schulz, Bachelard, etc.), por esta razón procederemos con el análisis de los niveles restantes (urbano, casa, cosa, sujeto) en relación con sus personajes principales.

Seres en la isla, isla en los seres

Los espacios diegéticos van emergiendo con el movimiento de los personajes. En cada obra, la dirección que toma el relato presenta una relación directa con la ubicación y la percepción espacial del mundo ficcional. Por ejemplo, la dirección este-oeste de Gutiérrez se traduce a un plano horizontal pragmático, espacio humano y de la existencia terrenal (Norberg-Schulz, 1975). El movimiento norte-sur de García en cambio presenta los rasgos virtuales de la verticalidad. Norberg-Schulz la considera como una dimensión sagrada, que Bachelard también atribuye a la casa porque su verticalidad se eleva hacia el cielo (1957). Así mismo, ambas direcciones, vertical-horizontal, coinciden con el movimiento dentro del *espacio pragmático*

ficcional: Rey, (este) Varadero-Habana-Colón (oeste) y Pilar, (norte) Brooklyn-Miami-Cuba (sur). Paralelamente, coinciden también en la virtualidad interior de los personajes y la distancia socio-económica que los separa: Rey vive en el minuto presente de la supervivencia, lo que colabora a que el personaje no pensara “casi nada”. Pilar en cambio se pregunta a dónde pertenece, si a la ciudad de Nueva York o a la isla.

A pesar de la diferencia entre lo terrenal y lo cósmico de las obras del corpus, en la percepción general de los espacios ficcionales cubanos existen ciertas semejanzas. Ambas presentan un escenario derruido y decadente. Gutiérrez desarrolla el estado del *espacio pragmático*, su perspectiva es desde la cercanía y el enfoque que supone un transeúnte y una sola voz narrativa, por dicha razón el detalle abunda sin ser en algún momento desmentido. García en cambio construye una Cuba desde el norte en el extranjero, desde la lejanía que empaña la descripción, imprecisión además reforzada por la cantidad de lentes (perspectivas narrativas) que lo miran. Sin embargo, la relación lejanía-desenfoco vs. cercanía-enfoco es igualmente representada en ambas. En *El Rey de La Habana* observamos cómo la ciudad se ve de lejos hermosa y seductora y cuando nos acercamos descubrimos un espacio decadente, pestilente... un inframundo. Las plantaciones de caña de azúcar son similarmente descritas en *Dreaming in Cuban*, desde la camioneta parecen los campos “verdes tentadores. Pero dentro [...] los tallos pardos que se levantan” obstruyen su visión. “Hay ratas e insectos por todas partes” (69). La relación cerca-

lejos es una perspectiva visual y como tal limitada por el ojo humano. En el caso de nuestros autores dicha relación se traduce a vivir dentro o fuera de la isla, vivirla o visitarla.

Urbano: dentro y fuera de la isla

En el nivel urbano, ambas obras se construyen con base en dicotomías espaciales similares como natural-artificial, sólido-derruido, luz-oscuridad y escasez-abundancia. La diferencia está en los lugares que presentan y en los niveles del espacio existencial que desarrolla cada novela. En *Dreaming in Cuban*, lo artificial, sólido, iluminado y abundante corresponde al nivel urbano de Brooklyn, mientras que en la isla es el nivel de la casa el que se desarrolla con mayor atención, pero el estado derruido general de la ínsula invade el espacio de la casa descrito como derruido, oscuro y donde la escasez es la norma:

Brooklyn: “*The street lamps shed their distorted lights [...] The early morning refuge of the bakery delights Lourdes. She is comforted by the by the order of the round loaves [...] the sustaining aromas of vanilla and almond.*” (18)

“*Las farolas de la calle esparcen una luz distorsionada [...] A Lourdes le agrada el refugio mañanero de la panadería. Se anima cuando llega el pedido de pan de hogaza reciente [...] los reconfortantes aromas de vainilla y almendras.*” (34)

Santa Teresa del Mar: *The house “was like an undersea cave, bleached by the ocean. Dried algae stuck to the walls and the sand formed a strange topography on the floors.” (11)*

La casa “parecía una caverna submarina blanqueada por el océano. Las paredes estaban impregnadas de algas disecadas y la arena formaba en el suelo una extraña topografía.” (26)

En *El Rey de La Habana*, en cambio, se desarrolla el nivel urbano dentro de la isla, donde se comparan de forma similar los espacios de Varadero y Centro Habana:

Varadero: “*Nunca había visto una playa tan hermosa, con el agua verde esmeralda, el mar tranquilo y brillante [...] Abrió los latones de basura y fácilmente encontró restos frescos y abundantes*” (151)

Habana: “*Entraron en aquellas ruinas [...] no tenían agua, gas ni electricidad. No tenían ni una vela.*” (55-56)

Observamos que ambos autores comparan espacios de acuerdo con las mismas características, ya sea natural o artificial, iluminado u oscuro, entre otras. La diferencia está en el desarrollo de los niveles del *espacio existencial* de sus personajes principales, por esta razón *Dreaming in Cuban* compara el nivel urbano de Brooklyn con el geográfico de Cuba y *El Rey de La Habana* contrasta el nivel urbano dentro de la isla. Este contraste enfatiza la pertenencia o no a un espacio determinado; es decir, qué tan lejano o cercano se sienta el personaje a dicho espacio.

En términos generales, ambas novelas dibujan un espacio cubano decadente lo que puede ser atribuido a la sensación de tiempo estancado que proyectan. Este se manifiesta tanto en el hecho de que los personajes no saben la hora ni la fecha como en la condición de ruina de los edificios y los modelos de los autos producidos antes de 1959. Dicho escenario visto desde el *allá* que supone la perspectiva de Pilar, da la sensación de que “hubiésemos retrocedido en el tiempo” y nos ubicáramos en una “versión de Cuba de una América antigua” (291). Desde la mirada del *aquí* el tiempo estancado también se refleja de manera pragmática a través de los edificios en su mayoría construidos en 1927, cuando eran lujosos, amplios y confortables, pero que

ahora cada día están más arruinados (169). Como respuesta a la decadencia en progreso que sólo predice un final catastrófico, el derrumbe, ambas obras sin embargo coinciden en la descripción positiva de la naturaleza y del mar como elemento constante e imagen de vida, muerte y renacimiento.

La casa: morada fracturada

La destrucción que caracteriza el nivel urbano cubano en ambas obras se repite en el nivel de la casa. En otras palabras, el estado derruido que los caracteriza permite una fusión de ambos niveles. Hemos observado que la norma es el deterioro. La azotea, el cuarto de Magda y la Casa de Calle de Palmas coinciden en elementos como la oscuridad, los malos olores y la escasez de objetos y comida. Son espacios decadentes que avanzan hacia la destrucción porque en ningún momento han tenido mantenimiento. El piso roto de Santa Teresa “no había sido fregado por meses” y en la azotea vivían entre la “mierda y la peste a animales”, no llegaba agua al edificio. En momentos pareciera que la destrucción urbana ha penetrado la privacidad del hogar para convertirla, como el espacio exterior, en lugar de ansiedad y peligro.

La fusión de ambos niveles hace que sus residentes no puedan alcanzar el estado de *sujeto habitante*. En *Dreaming in Cuban* la destrucción y la atmósfera emocional de la Casa de Calle Palmas no permite que los sujetos que la habitan puedan dormir, esto eventualmente los conduce hacia el delirio y la muerte porque se mantienen en el estado de ansiedad propio del estado de *sujeto errante*. Hemos

observado que lo mismo ocurre en *El Rey de La Habana* donde el deterioro aún más pronunciado elimina el carácter privado y seguro de la casa, los pocos espacios que contradicen este hecho son espacios de trasgresión. La destrucción pragmática se completa con el derrumbe de “decenas de edificios”, el universo diegético se transforma en una “zona de catástrofe” (203) de “gente fantasmal” (192). Un infierno. La diferencia se da a partir de la estabilidad y la abundancia que representa *Dreaming in Cuban* con la descripción de Brooklyn porque, a diferencia de la inestabilidad del *aquí*, el *allá* provee espacios privados estables. La abundancia y el mantenimiento de dichos espacios permite que sus habitantes alcancen el estado de *sujeto habitante* y por lo tanto experimentan la sensación de seguridad y relajación que provee la casa.

A pesar de que morar es una realidad universal (Bollnow, 1960), las obras coinciden en una descentralización de la morada, aunque difieren en el plano en el que son descentralizadas. Es decir, el carácter terrenal que rige la obra de Gutiérrez limita la construcción del nivel de la casa a un plano pragmático, mientras que la cosmicidad de García conduce a una descentralización virtual. Por un lado, Rey carece de una residencia *pragmática*, tanto por su condición socioeconómica como por la destrucción espacial del universo diegético que ha dejado sólo pedazos de lo que fue un todo. Vive entonces en estado perenne de *sujeto errante*, en la ansiedad y

el peligro que caracterizan el espacio exterior porque no hay un hogar en la novela. Termina, como sabemos “protegido” por el basurero donde muere⁶⁹.

El personaje de Pilar por su parte, se encuentra lejos del lugar de origen, su morada es virtual, un espacio que pertenece a la memoria y por ende a la imaginación. La recrea desde una morada *pragmática* (el almacén) que a pesar de no ser un ‘hogar’ emocionalmente estable, sigue cumpliendo su función básica: la de protegerla, permitirle el cambio al estado de *sujeto habitante*⁷⁰ y por ende poder descansar, cerrar los ojos y *soñar* con la patria. En ella la descentralización de la morada multiplica sus *espacios vividos* por los imaginados, o sea cuenta con dos moradas fragmentadas. En el caso de Rey la descentralización es pragmática; es decir, físicamente sus espacios “privados” se van perdiendo hasta desaparecer cuando finaliza el relato. En el *aquí* de Rey, la falta de centro proyecta una isla-prisión y en el *allá* de Pilar, un mundo sin fronteras. Razón por la cual el viaje de regreso es hacia lo desconocido, sin futuro claro y sin historia, como afirma el personaje. La Cuba de su infancia es -como la de todo ser⁷¹ - inalcanzable.

⁶⁹ “Arrastrado desamparadamente por la corriente del tiempo” (Bollnow, 1960:33).

⁷⁰ El sujeto necesita el espacio de la casa como un área protegida y escondida. Un área que le alivie su estado de continua ansiedad y alerta que representa estar en el espacio exterior, y del cual pueda salir para regresar a sí mismo. (Norberg-Schulz, 1975:33)

⁷¹ Existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. (Bachelard, 1957:46)

Sujeto: Seres aquí y allá

En ambas obras igualmente se hace referencia a heterotopias de desviación como el correccional y el hospital psiquiátrico donde son encerrados los personajes desviados de la sociedad (Rey, Celia y Felicia, respectivamente). Esto a su vez indica que todos ellos han perdido el poder de elección sobre sí mismos. Su voluntad ha sido arrebatada, en todos los niveles del *espacio textual* inclusive. En algunos casos hasta sus cuerpos son poseídos ya sea físicamente, como la violación de Lourdes o de “los flojos” del correccional de Rey, o por rituales santeros como ocurre con Sandra (que pasa el muerto de Tomasa) en el *Rey de La Habana* y Felicia (poseída por Obatalá) en *Dreaming in Cuban*. Finalmente coinciden todos en el mismo trágico destino, la muerte; en ambas además descrita de manera grotesca. Los dos autores construyen un espacio cubano como inframundo, una *distopía* (estado en el que las condiciones de vida son extremadamente malas o un lugar imaginariamente malo).

Sin morada el sujeto pierde la individualidad y se vuelve un ser disperso (Bachelard, 1957). Hemos concretado que a pesar de que la construcción de la morada en cada relato sea enfocada desde planos distintos (terrenal y virtual) ambas son, a su manera, descentralizadas. Esto ciertamente produce seres dispersos como acabamos de observar desde una visión panorámica de los universos diegéticos en ambas novelas. No obstante, la construcción del *espacio existencial* de dichos universos está sujeta a los personajes principales. La dirección de su recorrido y sus acciones funcionan como una linterna que va iluminando y con ello ubicando al lector

en el espacio diegético. Alrededor de sus *espacios existenciales* se concentran los niveles restantes (urbano, rural, geográfico) dentro del relato.

El personaje de Rey como sujeto indigente pertenece a los estratos más bajos de la sociedad, lo cual en parte lo incapacita de poder desarrollar algún tipo de *espacio cognoscitivo*. Vive entonces en el minuto presente tratando de olvidar, sin soñar ni pensar. De la pobreza mental y psico-emocional del sujeto nace el desinterés -o la ignorancia- por el nivel geográfico y por lo mismo concreta su *espacio existencial* en La Habana, lo suyo porque es lo que conoce. Espacio que paralelamente lo va degradando hasta un estado animal por la falta de un centro, la morada.

El personaje de Pilar en cambio, desde el *espacio vivido*, recrea la imagen espacial de la patria en el imaginario. Esto desarrolla la virtualidad de su espacio interior para recrear ese *espacio pragmático* perdido en su memoria. Hemos observado que la definición del *espacio existencial* de Pilar es el *quest* (o la misión) del personaje a lo largo del relato, el cual concreta en Brooklyn. Porque como afirma el personaje al final del relato, no es que sea americana *en vez* de cubana, pero sí es *más que* esto último. Según el análisis que hemos realizado sobre la relación sujeto-espacio que ejemplifican los personajes podemos concluir que el *espacio vivido* también puede ser *existencial*.

Una aproximación al espacio existencial

Para concluir con la comparación del nivel del relato en ambas obras nos parece necesario un repaso al tema del *espacio existencial*, dado que ha sido el eje conductor de nuestro análisis. Recordemos que como afirma Norberg-Schulz, la percepción espacial se da en el imaginario individual porque “el tiempo y el espacio se convierten en la historia de su vida” (1975:38). Pero el *espacio existencial* es un concepto que remite al colectivo, lo que se reduce a que es más la interacción que el lugar lo que constituye una ciudad y la vida ciudadana. Tenemos entonces, por un lado lo individual y por otro lo colectivo. Ambos son necesarios para la constitución de la existencia. Por esta razón la definición del *espacio existencial* particular pareciera tan ambiguo y versátil como la individualidad. Tomaremos ejemplos de las obras analizadas para explicar nuestro punto.

Los ejemplos más sencillos son los personajes de Rey y Celia. Ambos viven en Cuba toda su existencia. Esto convierte al *espacio vivido* en *existencial* porque todos sus recuerdos de la infancia y posteriores son fortalecidos con el movimiento dentro de los mismos espacios día tras día. A pesar de que Rey vive en el minuto presente no padece de una pérdida de memoria completa. Consideramos que este es el motivo por el que el personaje percibe La Habana como su espacio porque recrea las condiciones y el estado en los que se crió dentro de la azotea, pero esta definición sólo se da con la comparación. Por ejemplo, Rey sabe que La Habana es lo suyo cuando visita Varadero porque esta no alberga ningún recuerdo y porque existe un contraste

espacial marcado que no controla: la limpieza, el orden y la abundancia⁷². En cambio controla lo opuesto, la atmósfera habanera que ha conocido hasta los dieciséis años:

“Era casi medianoche. Una zona de maricones, ligués, pajeros, las muchachitas rayadoras de paja [...] los limosneros, los bisneros [...] Rey comenzó a sentirse bajo control de nuevo en [...] la atmósfera tenebrosa, cargada de gente subrepticia.” (181)

El personaje de Celia por otro lado, representa esta misma idea cuando comienza a vivir en el pasado, en los recuerdos de La Habana de su juventud. Cuba, su *espacio vivido* es también *existencial*. El relato representa este hecho a través de la metáfora, cuando describe la muerte del personaje plantado como una palmera en la playa de Santa Teresa del Mar.

El tema se complica cuando se trata de sujetos desterrados. Hemos ya mencionado que la literatura de la diáspora cubana se divide por generaciones. Aquellos que emigraron en la adultez presentan rasgos de rabia o nostalgia por la patria. Los más jóvenes, un conflicto de identidad. Las generaciones presentan una relación directa con la definición del *espacio existencial* porque depende del tiempo. Recordemos que este concepto está sujeto al colectivo y por lo tanto ha sido determinado antes de que el individuo nazca. Por lo tanto, cuando un sujeto ha *vivido* el mismo espacio durante los años que se forma su personalidad lo más seguro es que dicho espacio sea considerado el *existencial*. Dicha consideración sólo se concreta con la comparación, como observamos con el personaje de Rey.

⁷² “Rey metió la mano en el bolsillo, y cuando comprobó que sólo tenía aquella monedita se sintió bien. En realidad le molestaba el dinero. No sabía qué hacer con él” (120).

En el caso de la diáspora, en *Dreaming in Cuban*, el personaje de Rufino (padre de Pilar) representa esa primera generación que *vive* el nuevo espacio, en este caso Brooklyn, con la nostalgia por la patria. Lo mismo que le ocurre a Rey con Varadero le ocurre al personaje de Rufino:

“él nunca se adaptaría [...] había una parte de él que nunca podría dejar la finca ni el bienestar que encontraba en los ciclos de la tierra, y sus recuerdos le impedía acceder a cualquier otro tipo de vida. No podría ser trasplantado.” (176)

Los mismos elementos que atraen a Rey hacia La Habana ficcional son los que evitan que el personaje de Rufino pueda ser trasplantado: las condiciones y características del *espacio pragmático* que ha dejado atrás. El nuevo espacio de Brooklyn es *vivido* desde la nostalgia porque se opone pragmáticamente (clima, naturaleza, etc.) a la Cuba ficcional que aloja la historia de su vida.

Por otro lado, el personaje de Lourdes pertenece a la misma generación pero los recuerdos que yacen en la patria son negativos: los abusos y las violaciones sexuales por parte de dos militares, la apropiación de sus bienes, el aborto y la relación disfuncional con su madre. Cuando tiene la oportunidad de exiliarse busca un *espacio pragmático* opuesto para olvidar sus raíces, así busca un lugar opuesto, más frío: Nueva York. Ha decidido no tener nada que ver con la patria que dejó “ni una sola de esas carrozas de carnaval chirriantes de mentiras. Nada de esa Cuba a la que Lourdes afirma no haber pertenecido nunca” (106). En cambio siente que la inmigración “la ha redefinido y ella se siente muy agradecida [...] da la bienvenida a su lengua de

adopción” (105). La decisión del personaje por olvidar hace que el nuevo *espacio vivido* se convierta en *existencial*. El personaje se ha transplantado, o se ha asimilado.

Finalmente, el personaje de Pilar representa la generación más joven. Emigró desde pequeña y por lo tanto no hubo interacción consciente con el ambiente, no existen recuerdos de la patria. Lo que crea la crisis de identidad es la hibridez que la conforma. El espacio que *vive* contrasta con la herencia intangible de sus orígenes como el lenguaje, la cultura, la religión, la gastronomía, etc. No se identifica del todo con ellos pero tampoco con la sociedad donde *vive*. No es ni blanco ni negro. Principalmente, esta es una relación espacial. La intangibilidad que acabamos de mencionar es precisamente la base del *espacio existencial* porque aunque el *pragmático* tenga un peso significativo, este puede ser similar a otros. Un ejemplo lo ofrece la misma obra cuando el personaje de Pilar piensa que si se hubiesen instalado en un rancho en Montana o Wyoming su padre se hubiese sentido feliz allí.

En el caso de Pilar el *espacio existencial* cubano es un enigma hasta que lo visita. La incógnita se acentúa por la evasión de su madre y su rechazo a la cultura cubana, lo que la obliga a recurrir a la imaginación. Entonces comprende que Brooklyn aloja sus recuerdos, y que se ha acostumbrado al frío, a las tendencias *punk*, a la comida como el “auténtico BLT”⁷³ o la cena de acción de gracias con pavo, *gravy* y batatas dulces, entre otras cosas. Su espacio *vivido* es también *existencial* porque cuando visita la isla cae en cuenta que su imaginación contradice la ‘realidad’ que allí

⁷³ Un sándwich de tocino, lechuga y tomate.

encuentra. La idea que tenía de regresar y comer sólo “bacalao y chocolate” no coincide con el filete de palomilla, las gambas o la yuca con mojo que el mismo personaje apoda como grasienta. Tampoco coincide la salsa cubana con la música *punk* de Lou Reed, Los Ramones o The Velvet Underground.

El personaje de Pilar sigue siendo un híbrido. Siempre será *más que*. Desde una mirada global, esta hibridez puede por momentos pasar desapercibida pero nunca es inactiva. Como sabemos, las identidades desplazadas y descentralizadas definen la condición posmoderna. Lo que significa que las diásporas, con el tiempo, también van modificando esos nuevos *espacios vividos*. En *Dreaming in Cuban* ese espacio es representado por Brooklyn que, como referente extratextual, presenta algunos de esos cambios; como por ejemplo las caras puertorriqueñas, dominicanas, irlandesas e italianas que residen en los *brownstones*.

ESPACIO TEXTUAL Y LA VIRTUALIDAD LITERARIA

La organización del *espacio textual* de cada obra varía notablemente. En *Dreaming in Cuban* el espacio textual múltiple y re-organizable compagina con la descentralización del personaje. La compleja relación que presenta García en esta materia se opone al carácter lineal y a la homogeneidad textual y singular de la narración de *El Rey de La Habana*. La composición del *espacio textual* se refleja en el nivel del relato porque sabemos que García, desde su localización espacial fuera de la isla, titula e indica fechas para contextualizar su obra y así mitigar la indefinición

espacial que no puede llenar por su desconocimiento del lugar de origen. La segmentación textual, el lenguaje híbrido y el uso de metatextos dramatizan los cambios de lenguaje a los que son sujetos los 'yo' ficcionales para poder interactuar con su comunidad fragmentada (Borland, 1998). En cambio Gutiérrez desde ese *aquí* que es el interior de la isla, recrea un espacio ficcional urbano, ese que camina el habitante de La Habana. Este se refleja en la arquitectura textual porque el autor no segmenta ni enumera el texto, las descripciones espaciales con referentes extratextuales del nivel lingüístico son las direcciones necesarias para ubicar al lector en ese mundo diegético.

En el nivel lingüístico observamos que ambos autores utilizan la forma paratáctica de la descripción y que con la repetición van determinando temas descriptivos (Cuba y La Habana) que por medio de la iteratividad e introducción de operadores tonales van construyendo y definiendo los espacios ficcionales que proyectan dichas organizaciones textuales. En ambos podríamos considerar que una descripción da pie a otras creando patrones de descripción identificables a lo largo de todo el relato.

Cuba: conexiones entre el nivel social y el literario

Los autores del corpus como escritores cubanos no comparten el mismo espacio vivido y por lo tanto su relación con la patria difiere. García, como escritora exiliada, construye un espacio ficcional a través de nodos diseminados y conectados

intangiblemente, intentando completar los vacíos de su historia. En otras palabras, una *intrahistoria* porque la autora reconstruye la historia de Cuba desde el interior de una familia (Rivas, 2004).

En *Dreaming in Cuban*, los personajes y espacios separados por la historia y las diferencias políticas se conectan por medio de los **espacios virtuales**. Lo que en una mirada más amplia representa, según Borland, el deseo de una conexión con una comunidad mayor de cubanos (1998). Iván De la Nuez (1998) considera que la reconstrucción de los paisajes habaneros son tanto un ejercicio de la memoria como una ironía sobre los modos en que los cubanos exiliados han construido y sufrido sus espacios y sus maneras de no pertenecer (De la Nuez, 1998). Razón por la cual se concibe al “Caribe en todas partes, en miles de exiliados en todo el mundo” (Borland, 1998:167) porque el viaje de retorno es un viaje a lo desconocido, hacia un paisaje despoblado [...] devenido de una relación alienada del hombre con la naturaleza que le rodea. (Borland, 1998:159). Para el exiliado la literatura representa un tipo de conexión entre la comunidad cubana dispersa.

Gutiérrez por otro lado focaliza la estructura urbana interior, un complejo resultado de funciones individuales y sociales que tienen lugar (Norberg-Schulz, 1975). A diferencia de García, su obra representa una situación desintegradora que encierra al personaje de Rey en un armario, en un correccional o en un calabozo hasta acabar con su existencia. El universo diegético de *El Rey de La Habana* es aislado, desconectado de todo lo que pueda ocurrir fuera, e incluso dentro, de ese “reino”

habanero. No existe siquiera la noción o el intento de crear una conexión con el mundo exterior.

No obstante, la literatura que se produce ya sea dentro o fuera de la isla, llega a estar de algún modo conectada bajo la clasificación de literatura cubana⁷⁴. Ambos autores, a pesar de la distancia que los separa y las diferencias que proyectan en la construcción de un espacio ficcional cubano, siguen siendo denominados escritores cubanos.

La diferencia yace en la distancia aquí y allá. En las diferencias que existan entre los *espacios vividos* de cada autor. No intentaremos redundar en el porqué de sus preferencias ni de hallar algún tipo de respuesta que califique al autor en función de lo que podrían ser sólo suposiciones nuestras. En cambio podemos limitarnos a una mirada que evidencie que el *espacio existencial* del escritor repercute en la creación literaria. Cuba presenta, en términos de la producción literaria, un caso evidente porque la censura⁷⁵ podría aprisionar al artista, como en el caso de Gutiérrez. García, por su parte, se apropia del espacio literario por medio del lenguaje para encontrar una conexión con sus orígenes y en un plano más amplio con “un pueblo que aunque disperso permanece unido en el espacio infinito de la creación” (152). La producción de la literatura cubana no ha sido detenida por la fragmentación geopolítica, en

⁷⁴ El mismo Gutiérrez confiesa en la entrevista realizada por Evers (2004): “Yo creo que hay una literatura cubana escrita por cubanos [...] aunque se escriba en Londres, París o Miami.”

⁷⁵ “Los intelectuales lo notan, saben que no pueden alzar demasiado la voz porque pueden ir a la cárcel o al exilio. Entonces, cada uno cuida su pellejo porque nadie quiere ir a la cárcel o al exilio.” Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez por Evers (2004) publicada en la página web del autor. Ver bibliografía.

cambio ha sembrado la ansiedad por hallar una conexión y evitar que sea olvidada o arrinconada.

A pesar de la ruptura cubana, el *espacio pragmático* de la patria, sea *vivido* o recordado, ha sido hasta ahora el eje conductor en la historia de su literatura. Ciertamente la concepción de Cuba, en especial de La Habana, ha cambiado de infinitas formas; tomando en cuenta, claro está, la individualidad del artista. Pero en términos generales ha sido una constante de las letras. Según Casamayor (2004) lo real maravilloso y el “barroco” americano de Alejo Carpentier aparecen como alusión hacia al carácter abigarrado e inexplicable de los viejos barrios habaneros, pretendiendo aportar algún sentido al caos urbanístico (2). En Lezama Lima el “barroco” interior en cambio tiene cabida para la utopía. “La ruina, participando en el misterio de la imagen, propicia la continuidad, la permanencia y la futuridad de “lo cubano” (Casamayor, 2004:5). Ambos autores proyectan en su literatura una “Habana en ruinas detentora de las llaves de la futuridad cubana” y apegada a las tradiciones nacionales. La Habana que proyecta la literatura de Cabrera Infante en cambio presenta los ambientes marcados por la “desintegración” cultural y por la sombra de la cultura nortea, tan temidas ambas por Lezama Lima y también vilipendiadas por Carpentier. Cabrera Infante y Reinaldo Arenas proyectan una “Habana tan oscura como brillante puede serlo bajo el neón de los anuncios nocturnos o bajo un sol abrasador” (Casamayor, 2004:11). En la literatura de estos autores La Habana es representada como un caos sin explicación y en camino a “convertirse en ese t́mulo

de callejuelas sucias, edificios llenos de gente, escándalo y bulla, que hoy se conoce” (2004:9). A finales del siglo XX el caos representado en la literatura se intensifica con la crisis de los años ’90 y expone la decadencia de la capital propiciando la imagen de una catástrofe. Los escritores que permanecen en la isla confrontan el caos cotidiano, sumidos en la impresión de caer cada día más bajo, y sin hallar esperanza (Casamayor, 2004). A diferencia de los escritores del exilio que se refugian en imágenes del pasado o en la imaginación, como ocurre con los más jóvenes. Observamos cómo dichas perspectivas son adoptadas, cada uno a su manera, por los autores del corpus. Ambos se insertan en una tradición de las letras cubanas que tiene el espacio de la isla como centro. Cuba como utopía o como *dystopia*, imaginaria o pragmática, pero que continúa siendo tema de muchas obras contemporáneas.

En *El Rey de La Habana*, no tratamos con la estética del realismo crítico que pretendía convertir un foco o una anomalía en el centro de análisis de una comunidad, sino con la dispersión, la fuga de un centro genitor donde el conflicto entre historia e individuo desaparece y deja margen a una interrogación (López Sacha, 2008:144). Como resultado Gutiérrez se enfoca en la descripción de los *espacios pragmáticos* pero éstos nacen de su propio *espacio vivido*⁷⁶. Una Habana de ‘posguerra’ destruida por el efecto demoledor del discurso (De la Nuez, 1998). Una destrucción que también permea los espacios privados de *Dreaming in Cuban* como la tenebrosa Casa de Calle Palmas donde Felicia e Ivanito, acostumbrados, bailan y cantan los discos

⁷⁶“Yo vivo en Centro Habana, no vivo en Tokio o en Berlín. ¿De qué voy a escribir entonces? Esa es mi realidad” (Entrevista a Gutiérrez, LibrUSA) ver bibliografía.

rayados de Beny Moré. Cuba como centro de ambas obras y como centro de las vidas de los autores que comparten una nacionalidad. La nación es una comunidad política imaginada porque todos sus miembros no se conocerán pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (Anderson, 1993).

La condición posmoderna ha aumentado la formación de dichos lazos virtuales,⁷⁷ pero consideramos que al mismo tiempo que multiplica la esencia de los *espacios vividos* impulsa una necesidad por centralizar la individualidad como punto de apoyo. Como parte de un todo social, “el ser humano necesita soñar e inventarse puertas por donde puedan salir sus múltiples e infinitas fabulaciones” (Rozencvaig, 1994:151). Anderson considera que esos cambios de conciencia profundos traen consigo amnesias características. De tales olvidos brotan las narrativas. Soñado desde *aquí* o desde *allá* se continúa produciendo literatura cubana con rasgos y géneros distintos pero cubana.

En lo que respecta a las obras del corpus ¿cómo se define lo cubano⁷⁸ o lo americano? Sólo podemos decir que las naciones como *espacio pragmático* forman en la concepción del individuo un *espacio existencial* central que puede variar de acuerdo a muchas circunstancias hasta lo individual, algo tan versátil como el clima. Sandor Márai escribe en su novela *La mujer justa*: “podía finalmente sumergirme en

⁷⁷ “it has enabled the creation of forms of solidarity and identity that don’t rest on an appropriation of space” (Gupta Ferguson, 1992:9)

⁷⁸ En una entrevista a Gutiérrez titulada “El escritor debería ser la conciencia alerta y crítica de la sociedad” (Evers, 2004), el autor considera no saber qué es lo cubano. “Creo que puedo tener tantas cosas en común contigo o con tu compañero o como un negro de aquí al lado. Somos seres humanos.”

nuevas dimensiones de mi existencia” (2005:205). Bachelard considera que tenemos todos unas horas de choza y unas de palacio “descendemos para habitar junto a la tierra [...] con algunos castillos [...] querríamos dominar el horizonte (1957:95). O lo que en otro contexto dijo Pérez Firmat en su poema *Carne de identidad*, “soy yos.” La condición posmoderna está alimentando continuamente esos “yos” pero siempre con base en los espacios en los que el mismo percibe, *vive*, piensa, *existe* y crea.

CONCLUSIONES

La relación sujeto-espacio por ser imprescindible es realmente compleja, tan variable como las diferentes culturas en el mundo, como las diferencias entre un individuo y el *espacio existencial* al que pertenece. En términos generales podemos conciliar el hecho de que tanto el ambiente cambia como lo hace la percepción del sujeto que lo ve; es decir, los dos cambian simultáneamente, todo el tiempo. El *espacio vivido* depende de la disposición del individuo que lo percibe y vive en el momento presente (Bollnow, 1961), lo cual no tiene influencia total sobre la construcción del *espacio existencial* puesto que éste se conforma a partir del colectivo. La sociedad reúne un grupo de características generales que conectan los individuos con ese espacio que comparten.

Hemos observado cómo las dos obras del corpus crean universos diegéticos que son concordantes con la relación sujeto-espacio del **nivel social**. Los dos autores proyectan percepciones espaciales diferentes a través de sus personajes dependiendo de su condición en el momento presente de la ficción. Por ejemplo los escenarios de Gutiérrez se enturbian cuando Rey está escapando de la policía o la descripción de los espacios de Brooklyn se empañan por los recuerdos que tiene Lourdes de Cuba. Igualmente coinciden los autores en las referencias a los espacios y a la manera en que conciben las heterotopias. En el **nivel literario**, en cambio, presentan muchas más diferencias que similitudes:

- La arquitectura textual de *El Rey de La Habana* es homogénea, se basa en un tiempo lineal y una sola voz narrativa. *Soñar en cubano* en cambio, se caracteriza por la heterogeneidad que representan la fragmentación textual, la hibridez del lenguaje con que está escrita (español e inglés) el uso de metatextos, la no linealidad y la variedad de perspectivas narrativas.
- La construcción de espacios diegéticos se mueve en distintas direcciones. Gutiérrez recorre La Habana en un plano terrenal, horizontal (este-oeste), y García construye una Cuba virtual en la cosmicidad del plano vertical (norte-sur). Igualmente dichas direcciones coinciden en el nivel del relato con los movimientos de los personajes principales: Rey se mueve de este a oeste (Varadero-Guanabo-Regla-Habana-Colón) y Pilar de norte a sur (Brooklyn-Miami-Cuba).
- La horizontalidad terrenal y la verticalidad cósmica rigen los niveles restantes del *espacio textual*. Contribuyen a la utilización de nombres propios referentes extratextuales en *El Rey de La Habana* y a la creación de espacios ficcionales intratextuales en *Dreaming in Cuban*.
- En el nivel del relato, ambos escenarios cubanos proyectan ruinas, decadencia, pudrición, suciedad, oscuridad, tiempo estancado, abuso de poder o arrebato de la voluntad, enfermedad y mutilación, vejez prematura, violencia y muerte. Es decir, los sujetos se mimetizan con el espacio. La horizontalidad de

Gutiérrez colabora con una descripción más detallada de dicho espacio cubano mientras que la cosmicidad de García la limita.

- Ambas coinciden en filtrar la perspectiva general en función de sus personajes principales. No obstante, estos se diferencian en muchos aspectos, principalmente en la posición social y pragmática desde donde son creados los espacios para ambientar sus historias. Rey se desenvuelve en escenarios del centro habanero convertido en un inframundo. Y Pilar *sueña en cubano* desde la periferia.
- El *aquí* y el *allá* determinan el desarrollo de las descripciones espaciales. En *El Rey de La Habana* se describe lo cercano y desde allí se enfoca y detalla el *espacio pragmático* que rodea a los personajes. En *Dreaming in Cuban* la isla se focaliza desde la distancia y por lo tanto se generaliza toda su descripción.
- El mar es un elemento recurrente e imagen de vida y muerte simultáneamente. *El Rey de La Habana* presenta una isla como calabozo mientras que *Dreaming in Cuban* enfoca ambas perspectivas, la de una “isla-prisión” y la de una posibilidad de conexión con la isla desde el imaginario.
- A pesar de que la diferencia más notable es la individualidad en la que se enfoca Gutiérrez en comparación con la pluralidad de García ambas coinciden en que la determinación del *espacio existencial* se rige por la manera como dicho espacio es experimentado por sus personajes. Por su lado, *Dreaming in*

Cuban deja una ventana abierta para la consideración del *espacio existencial* híbrido, un espacio que no sea *en vez* de pero sí *más que*.

En términos generales ambas obras del corpus, a pesar de sus marcadas diferencias, se centralizan en el espacio de Cuba. Como nación, esta conecta a los autores en el imaginario de *ser* cubano. Pero *Dreaming in Cuban* expande el tema de la “cubanidad” y su relación con el espacio, tema que ha creado un cuestionamiento de la identidad social e individual en las ciencias sociales y demás ramas académicas. Hoy se habla de la pérdida de centro y de la condición posmoderna que refleja ese no *en vez* de pero sí *más que* reflejado en la obra de García. Se habla de un estado de no-morada (*homelessness*) que aparentemente produce una sensación de estar perdido, incluso se está comenzando a considerar sospechosa la alusión de seguridad de la casa (Egenter, 1992). La privacidad ha pasado a ser pública en un sentido virtual puesto que los *espacios vividos* han comenzado a multiplicar, pragmática y virtualmente, distintas culturas que anteriormente permanecían desconocidas. Esta multiplicación de significados espaciales puede estar comenzando a crear una crisis de identidad⁷⁹ en muchos lugares, en algunos más pronunciados que otros dependiendo de la situación política y social. Dicha crisis, como dijo Augé (1996), es en realidad espacial. Es la formación del *espacio existencial* la que hoy en día está siendo transformada.

⁷⁹ “Globalization and postmodern condition assures ‘no’ spatial borders [...] may be precipitating an identity crisis everywhere” (De la Campa, 2000:8)

En el caso de la isla, la condición actual de las comunidades dentro y fuera de ella ha llevado a pensar que se volverá difícil concebir una Cuba futura sin más que una capital, un idioma, una cultura, una nación porque la globalización y el post-socialismo sólo han intensificado la desintegración de la nación cubana que comenzó en 1959⁸⁰. Naturalmente esa crisis espacial tiene su reflejo en la producción literaria, o como aseguró Martí cada estado social trae su expresión en la literatura. Todo escritor *vive* y *existe* en un espacio, en el caso de Cuba su población se encuentra separada, lo que ha traído consigo una gran interrogante en cuanto a la identidad cubana y por ende a cómo esto esté afectando su producción literaria. Con las obras del corpus hemos observado que la diferencia principal yace en el lugar donde nace la creación y como esto marca la diferencia en su escritura y la concepción de la isla. El *Rey de La Habana* construye un mundo ficcional anclado en el espacio pragmático de Cuba mientras que *Dreaming in Cuban* intenta reproducirlo imaginariamente desde el exterior. “El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice” (Genette, 1972:252).

Los resultados del análisis que hemos realizado permiten concluir que el *espacio vivido* tiene un gran peso en la producción literaria, lo que irremediamente nos conduce a una interrogante ¿seguirá siendo el *espacio pragmático* de Cuba un eje conductor de la literatura cubana escrita desde el exilio? El *allá* será crucial para la

⁸⁰ “It is hard to conceive of a Cuba future today without more than one capital, one language, one culture-indeed, one nation.”(3) “Globalization and post-socialism have only intensified the disintegration of the Cuban Nation that began in 1959” (De la Campa, 2000:155)

representación espacial y el *aquí* para quien la lee, la estudia y la critica porque “el verdadero autor de un relato no es solo quien lo cuenta, sino también, y a veces mucho más, el que lo escucha. Y que no es necesariamente aquel a quien nos dirigimos: siempre hay alguien *al lado*.” (Genette, 1972:314).

ANEXO A

“Representación del espacio, conexión entre nivel social y literario.”

BIBLIOGRAFÍA

Corpus:

García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Pub. One World- Ballantine Books, 1992.

------. *Soñar en cubano*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1993. Traducción Marisol Palés Castro.

Gutiérrez, Pedro Juan. *El Rey de la Habana*. España: Editorial Anagrama, 1999.

Referencias Bibliográficas:

Alvarez-Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*. Estados Unidos: University of Virginia Press, 1998.

------. "Displacements and Autobiography in Cuban-American Fiction." *World Literature Today* Vol. 68. Issue 1 (1994): 43-48.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993. Traducción Eduardo Suárez.

Augé, Marc. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Trad. Charo Lacalle y José Luis Fecé. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1996.

----- *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la Sobremodernidad.* España: Editorial Gedisa S.A., 2000. Traducción Margarita Mizraji.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio.* México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1965. Traducción de Ernestina de Champourcin.

Barros-Grela, Eduardo. "La narración y diáspora como ejes del discurso en *Dreaming in Cuban*, de Cristina García." *Hiper Feira. Arts and Literature International Journal* No. 7 (2004)

Disponible:<http://www.sinc.sunysb.edu/publish/hiper/num7/Articulos/barros.htm>

[Consulta: 2007, enero 29]

Bollnow, Otto Fredrerich. "Lived Space." *Philosophy Today* Vol.: 5 (Primavera 1961): 31-39.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction.* (1961) Estados Unidos: Second Edition, University of Chicago Press (1983).

Caminero-Santagelo, Marta. "Contesting the Boundaries of Exile Latino/a Literature." University of Oklahoma (USA): *World Literature Today*, Vol. 74, Issue No. 3 (junio, 2000): 507-517.

Casamayor, Odette. "La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial", (2003). Página web de Pedro Juan Gutiérrez.

Disponible:http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm [Consulta: 2008, febrero 07]

-----, "Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa." *Caribbean Studies*, Vol. 32, No.002 (julio-diciembre, 2004).

Chambers, Iain. *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995.

Chevalier Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1991.

Clark, Stephen. "El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez." *Delaware Review of Latin American Studies*. *Librusa* Vol. 2 No. 1 (2000, diciembre 15). Disponible: <http://www.pedrojuangutierrez.com/entrevistas> [Consulta: 2009, agosto 22]

Culler, Jonathan. *Teoría literaria. La literaturidad*. México: Siglo XXI Editores, 1993.

De la Campa, Román. *Cuba on My Mind. Journeys to a Severed Nation*. Londres: Editorial Verso, 2000.

De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana.*

España: Editores Casiopea, 1998.

Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria.* México: Fondo de la Cultura Económica, 1998. Traducción José Esteban Calderón.

Egenter, Nold. "Otto Friedrich Bollnow's Anthropological Concept of Space: A revolutionary new paradigm is under way." Ensayo presentado en el *5to Congreso Internacional de la Asociación Internacional par alas Semióticas y el Espacio.* Berlín, 1992. Disponible: www.worldcom.ch/negenter/012BollnowE1.html
[Consulta: 2010, enero 22]

Evers, Ute. "El escritor debería ser la conciencia alerta y crítica de la sociedad." Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez. XIII Feria Internacional del Libro de La Habana, (febrero, 2004). Disponible:
<http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevistas> [Consulta: 2008, febrero 7]

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics*, vol. 16 (22-27), [Des Espaces Autres] (Jay Miskowiec, trad.) The John Hopkins University Press, (1986).
Disponible: www.jstor.org. [Consulta: 2008, febrero 7]

Fornet, Ambrosio. "Memorias recobradas." *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, No. 15. (agosto, 2001).

Disponible:http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n15_agosto/423_15.html. [Consulta: 2008, febrero 7]

Genette, Gerard. *Discurso del relato. Figuras III*. Barcelona: Editores Lumen, 1989. Traducción Carlos Manzano.

----- . *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

Giménez, Lulú. *Caribe y América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Gupta Akhil y Ferguson James. "Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference". *Cultural Anthropology*. Vol. 17, No. 6-23, (1992). Disponible: www.jstor.org [Consulta: 2009, julio 25]

González-Abellás, Miguel. "El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid (2005). Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html> [Consulta: 2008, febrero 7]

Grogg, Patricia. "Realismo sucio en la Feria del Libro de la Habana." *Unidad en la diversidad. Portal informativo sobre lengua castellana* (2003, febrero 12). Disponible: http://www.unidadenladiversidad.com/historico/actualidad/actualidad_ant/2003/febrero_2003/actualidad_120203_01.htm. [Consulta: 2008, febrero 7]

Hall, Stuart. 'Cultural identity and diaspora', en Jonathan Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Editorial Lawrence and Wishart, 1990.

Leyva Ramos, Miguel. "El asalto de los márgenes a la cubanidad." *ISTMO. Revista virtual de estudios literarios culturales centroamericanos. El Caribe* ISSN: 1535-2315, No. 05 (2003, enero-junio). Disponible: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n05/articulos/asalto.html> [Consulta: 2008, febrero 7]

López Sacha, Francisco. "Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez." *Revista Temas*. Número 54 (abril-junio, 2008): 144-150.

Méndez Rodena, Adriana. "Díaspóra o Identidad: ¿A dónde va la cultura cubana?" *Revista hispano cubana* ISSN 1139-0883, N°. 8 (2000): 43-56. Disponible: <http://dialneunirioja.es/servlet/oaiart?codigo=207122> [Consulta: 2008, febrero 7]

Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1967.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo veintiuno editores S.A., 2001.

Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica*. Venezuela: Ediciones El otro el mismo 2da Edición, 2004.

Slawinski, Janusz. “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”. *Cráteros*. II (1989): 265-287. Traducción Desiderio Navarro.

Torres, María de los Ángeles. “Encuentros y Encontronazos: Homeland in the Politics and Identity of the Cuban Diaspora”. *Diaspora* 4:2 (1995): 211-239.

Vásquez, Mary. “Cuban as Text and Context in Cristina Garcia’s *Dreaming in Cuban*”. *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*. *Hispanic Research Center*, 20.2 (1995): 22-27.

Whitfield, Esther. “El presente en ruinas” (2005). Página web de Pedro Juan Gutiérrez. Disponible:

http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Esther%20Whitfield.htm

[Consulta: 2008, febrero 7]