

El problema de las temporalidades en la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas

Mariela Alejandra Escobar*

Instituto de Literatura Hispanoamericana - Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-05-2019

Resumen

“*Pentagonía*” es un neologismo que Reinaldo Arenas adoptó para denominar la serie de cinco novelas que relatan de un modo inusual la vida de un personaje y las circunstancias históricas que lo rodean. El protagonista muere en cada novela y reaparece en la próxima con otro nombre; sin embargo, ciertos factores hacen evidente que se trata cada vez del mismo personaje en otra etapa de su vida. La serie está compuesta por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*. El tiempo es uno de los factores que permiten leer las cinco novelas como un solo relato y que refuerza el gesto autobiográfico. En este trabajo se analizarán las concepciones de temporalidad que aparecen en los relatos, las cuales entretejen la cronología con la circularidad e, incluso, una temporalidad subjetiva que detiene al tiempo en el instante.

Palabras claves

Reinaldo Arenas; Cuba; tiempo lineal; tiempo circular; instante

The problem of temporalities in Reinaldo Arena’s *Pentagonía*

Abstract

“*Pentagonía*” is a neologism adopted by Reinaldo Arenas to refer to the series of five novels that tells, in an unusual way, the life of a character and the historical circumstances that surrounds him. This character dies in each novel and reappears in the following one with another name, however, there are certain elements that shows that he is the same character but in another period of his life. This series is composed of *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*. Time is one of the factors which allows the reading of these five novels as one and it reinforces the autobiographical gesture. The time conceptions that are manifest in these stories will be analyzed in this article. These conceptions intertwine linear time with circularity, even with a subjective time that stops time itself within an instant.

Keywords

Reinaldo Arenas; Cuba; linear time; circular time; instant

La Pentagonía del escritor Reinaldo Arenas es una serie de cinco novelas que pueden leerse como un solo relato que articula la ficción con el gesto autobiográfico. El título de la serie remite a la espera de la muerte, tema que se afronta y, al mismo tiempo, se escamotea en el tratamiento del personaje, quien muere en cada novela y reaparece en la próxima con otro nombre; sin embargo, siempre es el mismo, en otra etapa de su vida. La muerte siempre es violenta: el suicidio o el asesinato terminan con el personaje que, a través de una concepción particular de la temporalidad, reaparece para seguir agonizando en cada relato. Por otro lado, causar la muerte a otro, al enemigo, detiene el proceso agónico en el final de *El asalto*, la última novela de la serie.

En relación con el tiempo, cabe destacar que puede relevarse en las novelas un desarrollo cronológico que permite el *continuum* a través del crecimiento del personaje y de las relaciones con el tiempo histórico de cada etapa. En la primera novela, *Celestino antes del alba* (1967), se relata la vida del niño y su doble, Celestino; las acciones ocurren en un período anterior a la revolución y hay pocos indicios de tiempo histórico. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), el segundo relato, el protagonista Fortunato es un adolescente que sufre, junto a su familia, las penurias del gobierno de Batista e intenta enrolarse en las filas de la flamante Revolución triunfante. En *Otra vez el mar* (1982), el tiempo histórico se señala claramente ya que Héctor y su doble femenino son empleados dentro del régimen revolucionario y soportan sus prohibiciones. La cuarta novela, *El color del verano* (1991), relata anécdotas y hechos ocurridos durante la década del setenta (como las muertes de Lezama Lima y de Virgilio Piñera); su protagonista es Reinaldo Arenas y tiene como dobles a Gabriel y a La Tétrica Mofeta. Por último, *El asalto* (1991) tiene un protagonista sin nombre y se desarrolla en un futuro distópico.

Sin embargo, el tratamiento de la temporalidad en las novelas presenta otros niveles de complejidad en los que se cruzan la idea de la circularidad, la repetición, y la densidad del instante. Frank Kermode señala cómo la concepción temporal cristiana plantea un orden cronológico que va del Génesis al Apocalipsis y la necesidad de la humanidad, a lo largo de la historia, de prever el final. Agrega que, con el transcurso de las generaciones, y al haber fallado las predicciones apocalípticas, la noción de “final” cambia: “Al haber dejado de ser inminente, el Fin es inmanente” (37). Este cambio supone, en la ficción, una concepción temporal muy diferente, mientras era inminente y existían predicciones que anunciaban el Apocalipsis, se suponía una concordancia entre el principio, el medio y el fin que simplificaba la trama de cualquier relato. Con la inmanencia, esa armonía desaparece y las tramas resultan más complejas, situación que ejemplifica a través de la metáfora del sonido del reloj:

Considero el *tic-tac* del reloj como un modelo de lo que llamamos trama, una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma, y que el intervalo entre *tac* y *tic* representa el tiempo puramente sucesivo y desorganizado del tipo del que necesitamos humanizar. Más adelante me plantearé la cuestión de si cuando el *tic-tac* nos parece demasiado fácil desde

el punto de vista de las ficciones no creamos tramas con una buena dosis de *tac-tic* (52).

Estas reflexiones acerca de la temporalidad de las ficciones pueden explicar en la *Pentagonía* los efectos de lectura que produce el enlace entre una representación de la temporalidad que se consolida en la continuación entre los relatos, la serie “tic-tac” (el orden cronológico de las historias), y las representaciones temporales de cada novela, las series “tac-tic” (en las que el tiempo está desorganizado, apela a diversas experiencias y es preciso humanizarlo).

En *Celestino antes del alba*, la concepción de la temporalidad se desarrolla a través de la mirada del niño, quien anula la cronología y experimenta el tiempo cíclico de la naturaleza que no se realiza en el retorno de las estaciones sino sólo a través de la sucesión del día y la noche que también, a su vez, pierden su círculo perfecto ya que se mezcla con el tiempo de los sueños y el de la imaginación: se cancela la posibilidad de una evolución temporal. El uso casi permanente del tiempo presente, el regreso una y otra vez al pozo, la poesía interminable de Celestino son recursos que muestran su percepción de la temporalidad. Incluso cuando aparece una palabra que sitúa la medición seglar del tiempo, este se disgrega: “En enero las cosas cambian mucho. Aunque usted no lo crea éste es el único mes que no se parece a los demás meses del año. [...] ¡Qué bueno es este mes! Lástima que haya años que no lo traigan...” (116). Por otro lado, en el relato no hay una búsqueda del final, de hecho, el fin del relato se aplaza. Apunta Ottmar Ette en “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”:

El texto [...] termina tres veces: “Fin”, “Segundo final” y “Último final”. Si los primeros dos finales quedan desmentidos por la continuación del texto, el “Último final” confirma la estructura cíclica de la novela: el penúltimo párrafo vuelve al pozo, es decir, al comienzo de la novela misma (100).

El aplazamiento del final no se opone al término del relato, que sugiere la muerte del narrador en el pozo, sin embargo, el último párrafo, como señala Ette, “establece paradigmáticamente el principio de su construcción – la indeterminación, la ambivalencia y la apertura” (100), ya que el narrador continúa relatando en presente:

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara –como la otra vez–, momentos antes de caer al vacío.

Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano (Arenas 2009: 237-238).

Se sugiere el final del personaje, pero la novela parece sostener una compleja temporalidad relacionada más con el “tac-tic” que con el “tic-tac”, ya que no se percibe una evolución temporal que se dirija irremediamente a un desenlace.

Tanto Kermode como Giorgio Agamben señalan las diferencias entre *chronos* y *kairos*: para Kermode “*chronos* es el ‘tiempo que pasa’ o ‘tiempo de espera’ –el que, según la Revelación, ‘ya no será’–, y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significación, cargado de un sentido que deriva de su relación con el fin” (58). Agamben, en cambio, profundiza la idea del *kairos* y la explica a partir de dos momentos. En primer lugar, desarrolla las ideas de tiempo en los estoicos, quienes proponen una contraposición:

El tiempo homogéneo, infinito y cuantificado, que divide el presente en instantes sin extensión, para los estoicos es el tiempo irreal, cuya existencia ejemplar se da en la espera y la postergación. El sometimiento a ese tiempo inasible constituye la enfermedad fundamental que con su postergación infinita le impide a la existencia humana que se asuma como algo único y acabado. [...] Los estoicos en cambio plantean la experiencia liberadora de un tiempo que no es algo objetivo y sustraído de nuestro control, sino que surge de la acción y de la decisión del hombre. Su modelo es el *cairós*, la coincidencia repentina e imprevista en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante (148-149).

Estas ideas son retomadas cuando Agamben formula su propia concepción del tiempo y la entrecruza con la idea del “placer”. Señala que la civilización occidental concibe el tiempo dividido en “eternidad” y “tiempo lineal continuo”, ante lo que propone:

A esa concepción que condena al fracaso todo intento de conquistar el tiempo se le debe oponer aquella según la cual el lugar propio del placer, como dimensión original del hombre, no es el tiempo puntual y continuo ni la eternidad, sino la historia. [...] La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo sino su liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es el *cairós* en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad (154).

En las novelas de la *Pentagonía*, se complementan las concepciones de *chronos* y de *kairos* en tanto el mundo del entorno, la vida de los otros – familia, amigos, políticos, fuerzas de seguridad– representa la sucesión temporal lineal o cíclica, mientras que el protagonista vive una temporalidad representada por la experiencia del instante en el que, según su etapa, concibe una decisión en una situación determinada y convierte el instante en una experiencia que siempre se traduce en la búsqueda de la libertad. En *Celestino antes del alba*, el narrador decide ser Celestino, también decide escribir interminablemente, decide caer en el pozo; aun cuando su entorno transcurre en el tiempo cronológico que se connota por la madurez o por la vejez de los personajes, en el tiempo cíclico de las cosechas, en los trabajos del campo y en el retorno del sol después de la noche. El narrador experimenta momentos que se llenan de significación. Un ejemplo claro es la visión de la madre buena que se opone a la madre mala quien forma parte de la familia que lo reprime:

Mi madre se va volviendo hermosa. ¡Qué hermosa! Qué linda con su falda de saco y la blusa que le robó a Eulogia. Yo quiero a mi madre y yo sé que ella es buena y me quiere. Yo nunca he visto a mi madre. Pero siempre me la imagino así como ahora: llorando y acariciándome el cuello en un no sé qué tipo de cosquilleo fresco y agradable.

Debo imaginarla de esa forma y no de la otra (Arenas 2009: 31).

Estos momentos de decisiones propias del *kairos* se relacionan con el final de la narración total de la obra, no sólo de esta novela sino con la *Pentagonía* en su conjunto.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* también aparece la concepción lineal o cronológica que se contrapone con la circularidad de la estructura de la novela y se entremezcla con la temporalidad del *kairos* en la complejidad de determinados momentos esenciales dentro del relato. En la mirada del adolescente, la linealidad cobra otra importancia ya que irrumpe en el desarrollo de las acciones, así como también en la conciencia de los procesos históricos que lo rodean. Sin embargo, desde la composición estructural de la novela se retoma la concepción circular. Ette observa cómo esa circularidad se manifiesta a través del título “Prólogo y epílogo” de la primera parte: “La fusión de la apertura y clausura tradicionales de un libro en un solo texto situado al principio de la novela indica el camino de una lectura circular” (102). En el mencionado fragmento de la novela aparecen los núcleos narrativos fundamentales del texto en la voz de Fortunato, quien marca el principio y el final de la novela: comienza con la Muerte jugando con el aro de la bicicleta de Fortunato y culmina con Fortunato jugando con el mismo aro que representa a la Muerte. La novela concluye con la segunda versión de la muerte de Fortunato, dado que su muerte acontece de dos maneras diferentes. Además de este fragmento aparecen otros elementos que señalan la circularidad como las repeticiones, los regresos a las mismas situaciones, la aparición reiterada de Esther. Sin embargo, la linealidad se afirma en el relato de las historias de las tías, de la vida de Polo o de la venta del campo. Aunque cada una de las narraciones está fragmentada y diseminada a lo largo del texto, pueden reconstruirse historias en las que los hechos se suceden hasta llegar a un final parcial, porque no hay muertes, sólo la de Fortunato. También en la vida del adolescente irrumpe el tiempo medido cronológicamente a través del trabajo. Ette explica que el empleo en la fábrica obliga a Fortunato a fraccionar el tiempo diariamente para apurar la producción y anualmente, según las estaciones de trabajo y de paro (102). A esta temporalidad que cruza lo lineal con lo circular, se le suma el tiempo otro del *kairos*, la conciencia de ese instante de decisión en el momento oportuno que, en este caso, se evidencia en la salida de Adolfina y su coincidencia con la muerte de Fortunato. El protagonista decide conseguir un arma para unirse con los rebeldes y encara a un casquito con un cuchillo. Desde ese instante, aparecen las dos versiones de su muerte: no lo logra y se ahorca –primera versión– o es apresado, torturado y acribillado –versión final–. A pesar de que el paseo de Adolfina se narra cronológicamente, en las dos versiones de la muerte del protagonista, la cronología se desdibuja y

en la última, la definitiva, Fortunato toma conciencia de su calidad de intérprete de los horrores del mundo:

Él era el traidor, el traficante, el encargado de dar testimonio, el superior. Deshaciéndose para poder hacer. El intérprete cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difuminarse, al desaparecer barrido por la furia del fuego. Y corriendo, jadeante, ya sereno, casi dichoso, comprendió que sólo en la violencia y en las transfiguraciones podría hallar su verdadera autenticidad, su justificación... (Arenas 2001: 361).

Una especie particular de Judas y de Cristo que, consciente de su propio fin, reconoce que ese final fue inmanente y que sus agonías no eran suyas sino de todos. En este punto, la muerte se difumina para dar lugar a un instante esencial de reconocimiento y a un planteo que desconoce cualquier teleología:

Estallar. No ser más que un precipitado chorro de sangre que salpica con su estallido el mundo. Y repartirse, violento, por todos los sitios. Y no llegar a más. Y no esperar que aquello sea el paso, la puerta, para el comienzo de un nuevo triunfo, de una nueva batalla, de otro infierno. No esperar jamás que aquel viaje violento, que aquel estallido dará sentido a un nuevo desarrollo, a otras estafas. (Arenas 2001: 361).

En este relato de la experiencia de la muerte, aparece el auto-reconocimiento como intérprete y la visión agónica de la vida que no se renueva a través de la muerte, la trascendencia es sólo la entrega de su sangre. De algún modo, se bosqueja una visión escéptica de la revolución cuyo triunfo también coincide con la muerte de Fortunato y con el regreso a casa de una Adolfina vencida. Aunque el final se retrasa, dado que desde el principio el lector sabe que el protagonista va a morir y aparecen las diferentes versiones de la muerte, el hecho en sí adquiere un valor sustancial que no aparecía en la novela anterior. Por otro lado, la muerte misma no se termina de narrar y, además, el texto recurre a una sección que se reitera a lo largo de la obra y anula la muerte real que lleva el paradójico título de “Vida de los muertos”, así otra vez, lo definitivo de la muerte se ve frustrado. Al igual que en la novela anterior, las implicancias del reconocimiento del final en el mismo medio se relacionan con el final de la serie.

En *Otra vez el mar* reaparece la combinación entre el tiempo lineal y la circularidad. El relato del personaje femenino ocurre en el viaje de Guanabo a La Habana y en este sentido, respeta la linealidad, aunque con la mezcla de relatos retrospectivos que también se ordenan cronológicamente, es decir que, más allá de lo fragmentario puede recuperarse un orden de los acontecimientos. La linealidad se afianza con la narración de las anécdotas inmediatas que son los seis días en la playa. Los días se suceden uno tras otro y la separación se establece a través del momento de ir a dormir y el de despertarse ligados a la salida y a la puesta del sol, que representan el tiempo circular de la naturaleza. Esta estructura, según Panichelli Teyssen, vincula el texto con el “Génesis” ya que cada mañana marca el día próximo del mismo modo que en la Biblia se enuncia cada uno de los días de la

creación del mundo. La intertextualidad con la Biblia reafirma la cronología y vincula la novela con las consideraciones de Kermode acerca de la concepción cristiana que va del “Génesis” al “Apocalipsis”. Valero postula que en la novela se intercalan cinco temporalidades: “un presente instantáneo”, las cinco horas que demora el trayecto desde Guanabo a La Habana; “un pasado reciente o tiempo anecdótico” que resume los días en la playa; “un tiempo histórico o pasado remoto” en el que se desenvuelven los acontecimientos que vinculan a los personajes con la Revolución; “un tiempo poético o tiempo mágico” en el que se desarrollan “los sueños, sus alegorías, delirios, éxtasis, visiones, utopías y desastres” y “un tiempo bíblico”: “la novela se narra en un *crescendo* que parte del Génesis y termina en el suicidio de Héctor, su Apocalipsis” (Valero 144-145). La novela se organiza cronológicamente, en ese sentido, responde a la serie del tic-tac. No obstante, la serie del tac-tic, el tiempo desorganizado en el que no se sigue la sucesión temporal, es fundamental para el desarrollo de la novela.

Sin embargo, esta linealidad se descompone en el discurso de Héctor, en el tiempo poético propuesto por Valero, y en la estructura doble de la novela. El personaje femenino desaparece en el desenlace de su discurso; su final es el de la construcción del doble pero solo cuando termina el monólogo del personaje masculino que se percibe la duplicidad. El lector asiste a un final prematuro que se reitera en el final del discurso de Héctor. Con esto se cruza al relato cronológico, la idea de la circularidad a través de la repetición del hecho. Pero, además, el discurso de Héctor abroga la cronología dado que elimina la narración para poner en relieve, fundamentalmente, la expresión de sus sentimientos y de sus ideas con respecto a los hechos relatados. Si se lee en Héctor el discurso del escritor que, frustrado, había abandonado la escritura, es justamente en su monólogo donde la temporalidad de *kairos* se expone con el regreso a la poesía y a la palabra: el narrador recita versos, hace crítica literaria, inserta relatos, expone sus diálogos con el muchacho, en síntesis, produce discursos distintos con tensiones, intensidades e intenciones diferentes. El momento de conciencia y la decisión de expresar lo que no puede publicar destruye su auto-mutilación pero la convierte en auto-destrucción ya que lo lleva al suicidio. Lo recuperado no se quiere volver a perder y se resuelve en la muerte.

El color del verano desdibuja la idea de la linealidad desde la organización aleatoria de los fragmentos ya que la reconstrucción del día de los festejos del carnaval –anécdota principal de la novela– resulta imposible por la superposición de los eventos desordenados y la incorporación de secciones que están absolutamente desconectadas del núcleo narrativo principal. La propuesta de la ruptura de la cronología se expone en el “Prólogo” (de manera similar a lo que ocurría en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, pero de un modo más radical) casi como un desafío: por un lado, por el espacio en el que aparece, al promediar la lectura de la novela (página 259), hecho que rompe con el orden convencional de un libro y produce un efecto de desarticulación; por otro lado, el narrador provoca:

Dejo a la sagacidad de los críticos la posibilidad de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra (Arenas 1999: 262).

Sin duda alguna, se demuestra un absoluto desprecio por el orden lineal, desprecio que se adjudica a la obra misma (como si tuviera una vida propia fuera de la construcción textual del autor). La novela se presenta como un campo de experimentación con respecto a la estructura y al tiempo, en tanto orden de la presentación de los hechos. La experimentación puede leerse en todas las novelas, pero en *Otra vez el mar* y en *El color del verano* llega a borrar los límites del género mismo. El desafío en estas novelas consiste en romper la linealidad en la lectura misma, en obligar al lector a leerlas como un paradigma en detrimento de su organización como un sintagma. Desde este punto de vista, el orden lineal desaparece, aunque se recupere en algunas de las historias, la propia proliferación fragmentada y alternada de los pequeños relatos produce una temporalidad inasible. La idea de círculo que se menciona en el “Prólogo” no guarda relación con la circularidad del tiempo, sino con la estructura y el orden de los hechos. De hecho, el tiempo circular de la naturaleza no se representa, no hay alternancia de estaciones, ni siquiera de días y noches. Todo ocurre en el mismo día, el del carnaval. Otras secciones aportan otros tiempos: años pasados, para el futurista 1999 en el que transcurre la anécdota principal, muy medidos, como en la serie de “Una carta”; un tiempo casi mitológico como en los fragmentos de “La historia”; un no-tiempo, como en la serie de los treinta trabalenguas.

Cada carta está fechada en un año diferente, ordenados cronológicamente: 1993, 1996, 1998 y 1999. Este supuesto orden encierra una paradoja ya que las primeras tres cartas las escriben, desde el exilio, La Tétrica Mofeta, Gabriel y Reinaldo y en 1999 el protagonista no se ha exiliado ni ha viajado nunca. La última es la respuesta imaginaria de la Tétrica a los tres desde La Habana. Otra vez, en la lectura transversal, se anula la posible cronología. La sección “La historia” está compuesta por cuatro fragmentos que comienzan siempre de mismo modo: “Ésta es la historia de una isla...”, funciona casi como el inicio de los cuentos tradicionales: “Había una vez...”. Cada relato cuenta una anécdota que no se ubica en tiempo ni espacio, entra en el tiempo de lo maravilloso o del mito; en las figuras que protagonizan cada historia pueden reconocerse personajes reales pero esa asociación queda a cargo del lector, las anécdotas sólo dan cuenta de una visión particular del pueblo habitante de la isla; resumen, en clave mítica, la postura ideológica de Reinaldo Arenas con respecto a su propia patria. Los trabalenguas no tienen ningún desarrollo temporal, simplemente se constituyen en una suerte de adivinanza que, a través de la

aliteración esconde la caricatura de una figura del campo intelectual, político o del entorno del autor.

La linealidad repartida en fragmentos aleatoriamente desordenados puede rediseñarse para reconocer la historia del protagonista y su día de carnaval, la muerte de Virgilio Piñera, la tarde de Tedeoro, los festejos del carnaval dirigidos por Fifo, la vida de la Condesa de Merlín, el proceso de roer la base de la Isla para que se suelte y quede a la deriva. No obstante, hacia el final del texto los fragmentos mantienen una unidad que combina el entierro de Virgilio con la partida de la Isla y con el suicidio en el mar del protagonista, entre estos fragmentos se intercalan las secciones mencionadas, pero los fragmentos finales se ordenan linealmente y aparecen vinculados por relaciones de causa y efecto. La novela se ordena para llegar al final y darle un sentido que corrobora la crítica constante no sólo al régimen, sino al pueblo cubano dentro de la Isla, a los que se exiliaron y a los países en los que el protagonista se exilió. El final de *El color del verano* representa el concepto de “exiliado total”: no hay espacio que le permita vivir, por eso cuando quiere abandonar la Isla por mar, la Isla, como se dijo, lo abandona a él.¹

Se presentan dos instancias en las que puede leerse la conciencia de la oportunidad de la decisión, el *kairos*: en las escenas de escritura que revelan la incesante necesidad de volver a escribir la novela que ha sido destruida o robada y en las escenas de práctica sexual: los dos procedimientos que funcionan como actos de la resistencia al régimen.

En la novela *El asalto* se llega al final del camino. Si *Celestino antes del alba* representaba el origen del personaje y manejaba la temporalidad de la naturaleza y de las pulsiones infantiles, *El asalto* representa todo lo contrario: la temporalidad es marcada por el sistema y las necesidades del trabajo. Todo está pautado y cada elemento natural o humano es negado: los días son para el trabajo con cortes al mediodía para la “contrasiesta” y al final de la jornada para el “nutrifamiliar”, cuando se termina el día comienza la “nonoche”. El vocabulario va exponiendo lo antinatural en la medición del tiempo. Si bien en el texto hay un orden que hace avanzar la historia en función del único objetivo del protagonista –matar a su madre–, la cronología es reemplazada por la lógica del viaje. Aparecen, pues, dos temporalidades: la del mundo en el que se encuentran, el tiempo del esclavo y la del protagonista, el tiempo de la búsqueda. El primero se mide antinaturalmente y se relaciona con lo cíclico ya que siempre se repite lo mismo, pero el segundo conlleva la subjetividad del viaje que avanza según la lógica del espacio a recorrer.

En esta última novela, todas las acciones se dirigen a la búsqueda del final: en un mundo post-apocalíptico, la temporalidad se ordena hacia otro Apocalipsis que, esta vez, traiciona la lógica de los finales anteriores: la muerte es la de la madre a la que se encuentra escondida bajo la figura del Reprimero, pero el protagonista, habiendo producido un nuevo Apocalipsis

¹ La expresión “exiliado total” fue acuñada por un compañero de generación al que menciona en su autobiografía, Guillermo Rosales, en su novela, *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*).

se retira y llega a la arena. Este final no significa la génesis de nada ni la posibilidad de una renovación, acordamos con Jesús Barquet que la revolución que se produce a partir de esta muerte no es liberadora sino “una situación apocalíptica que de nuevo permite que los seres humanos vuelvan a desatar sus instintos más destructores y animales” (126). Podría afirmarse que no existe *kairos* en *El asalto* dado el nivel de deshumanización de los personajes, sin embargo, en esta distopía donde la maldad anida en el protagonista, existe el momento en que la decisión y el aprovechamiento de la situación crean una temporalidad diferente y es en el momento en el que reconoce y mata a la madre-dictador. Ese hecho libera al personaje quien, sin tener razón para vivir, no elige, como los personajes anteriores que querían la vida, el suicidio sino el descanso: “Camino hasta la arena. Y me tiendo” (Arenas 2003: 191).

En conclusión, hay un desarrollo cronológico en la continuidad de la serie y una conexión con los procesos históricos cubanos en que transcurrió la propia vida de Arenas, pero esta linealidad se entremezcla con temporalidades complejas que plantean diferentes concepciones de tiempos y estructuras narrativas. Este juego con diferentes concepciones de la temporalidad expone una vinculación particular entre ficción y realismo que reafirma el carácter autobiográfico de la *Pentagonía* y se convierte en uno de los factores que permiten establecer la continuidad entre los relatos para conformar una sola narración.

* **Mariela Alejandra Escobar** es Magister en Literaturas Española y Latinoamericana por la UBA, con la tesis “La *Pentagonía* de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico” dirigida por la Dra. Celina Manzoni. Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Dictó clases de literatura y teoría literaria en Institutos de Formación Docente de la Provincia de Buenos Aires. Da talleres de lectura y escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche de Florencio Varela. Forma parte del Programa para el Fortalecimiento de la Escritura Académica (UNAJ). Es profesora evaluadora para el ingreso al Traductorado (Facultad de Derecho, UBA). Dictó seminarios en la Maestría en Traducción de la misma universidad. Es miembro del Grupo de Estudios Caribeños (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA) y forma parte de proyectos de investigación dirigidos por la doctora Manzoni en el mismo instituto. Es autora de artículos sobre literatura cubana, en especial acerca de Reinaldo Arenas. Participó como expositora en congresos nacionales e internacionales con ponencias acerca de su especialidad.

Bibliografía

Novelas que componen la Pentagonía:

- Arenas, R. (1999) [1991]. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets
- Arenas, R. (2001) [1975]. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (2002) [1982]. *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (2003) [1991]. *El asalto*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (2009) [1967]. *Celestino antes del alba*. Barcelona. Tusquets.

Bibliografía teórico-crítica:

- Agamben, G. (2004). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barquet, J. (2009). “El socialismo en cuestión”. *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de opinión*. número 6. Disponible en: www.06.otrolunes.com/index.html (Consulta: 03/02/14)
- Ette, Ottmar (1996). “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”. En *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Madrid: Vervuert. 95-138.
- Kermode, F. (2000). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Panichelli Teyssen, S. (2005). *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. (tesis doctoral) Universidad de Granada. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15829984.pdf>. (Consulta: 12/10/18)
- Rosales, G. (2003). *La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Madrid: Siruela.
- Valero, R. (1991). *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: Universidad de Miami.