

OTRA VEZ EL MAR DE ARENAS:
DOS TEXTOS (DES)ENMASCARADOS*

Otra vez el mar, novela de Reinaldo Arenas, trae a primer plano las ineludibles tensiones entre expresión y represión que surgen al encontrarse el artista en circunstancias opresivas¹. Contenido ideológico y dinámica narrativa se entrelazan al reflejarse el rechazo de una ideología autoritaria en la anarquía textual que caracteriza el relato. Por su impulso subversivo, *Otra vez el mar* es una muestra de carnavalización literaria; las transgresiones de la novela, tanto en el plano textual como en el temático, obedecen a un código carnavalesco, código que me propongo rescatar parcialmente al desenmascarar un discurso que a su vez insiste en desenmascarar un régimen totalitario y un sistema narrativo².

Quisiéra comenzar el análisis de *Otra vez el mar* con el índice, que reproduzco a continuación:

PRIMERA PARTE	7
Primer día: <i>Pero ya está aquí la claridad</i>	42
Segundo día: <i>El cielo es lo que veo cuando abro los ojos</i>	75

* Este artículo es el resultado de un seminario sobre la literatura auto-consciente patrocinado por el National Endowment for the Humanities el verano de 1983 en Cornell University. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento por su apoyo al NEH, a mis compañeros de Risley Hall y a John Kronik, director del seminario.

¹ REINALDO ARENAS, *Otra vez el mar*, Argos-Vergara, Barcelona, 1982. Todas las citas se tomarán de esta edición y sólo consignaré la página correspondiente en el mismo texto del artículo.

² Sobre la carnavalización literaria he consultado: MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and His World*, tr. H. Iswolsky, MIT Press, Cambridge, MA, 1968; *Problems of Dostoevsky's Poetics*, tr. R. W. Rotsel, Ardis, Ann Arbor, MI, 1973, pp. 83-149; JULIA KRISTEVA, *El texto de la novela*, tr. J. Llovet, Lumen, Barcelona, 1974, pp. 227-248; "Word, Dialogue, and Novel", *Desire in Language*, ed. Leon S. Roudiez, tr. T. Gora, A. Jardine y L. S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, pp. 64-91; BARBARA BABCOCK-ABRAHAMS, "The Novel and the Carnival World: An Essay in Memory of Joe Doherty", *MLN*, 89 (1974), 911-937; LAURENT JENNY, "Le Discours du carnaval", *LittP*, 1974, núm. 16, 19-36; EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, "Carnaval/antropofagia/parodia", *RevIb*, 45 (1979), 401-412.

Tercer día: <i>Y ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana</i>	97
Cuarto día: <i>Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada</i>	128
Quinto día: <i>Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas</i>	169
Sexto día: <i>Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo</i> ..	191
 SEGUNDA PARTE.....	 195
Canto Primero.....	197
Canto Segundo.....	213
Canto Tercero.....	254
Canto Cuarto.....	283
Canto Quinto.....	325
Canto Sexto.....	358
 NOTAS.....	 419

Si a primera vista parece ser un índice tradicional que consta de dos partes, cada una de ellas subdivididas en seis secciones, la manera en que se objetivan estos doce apartados rompe la aparente simetría: en la primera parte se emplean “días” y en la segunda “cantos”. Esto parece sugerir, si asociamos los dos términos con modalidades narrativas, que la primera mitad de *Otra vez el mar* recrea la “realidad” (un texto mimético), mientras que la segunda, al emplearse el vocablo “cantos”, vocablo que se asocia con la tradición épica, se inscribe en el ámbito literario (un texto auto-consciente)³. Se efectúa, además, una

³ La asociación es más compleja de lo que sugiero aquí. Es verdad que el vocablo “canto” nos remite a la épica, conexión que se justifica aún más por considerarse un Homero (256, 261, 262) el cantor de estos cantos. Pero, a la vez, por encontrarse diseminado en la segunda parte un estribillo, “Ae, Ae” (235, 252, 253, 281), puede que el vocablo aluda a un género popular, a una canción de comparsa en particular que todo cubano conoce (“Ae, ae, ae la chambelona, yo no quiero la rumbita ni tampoco la rumbona”) y cuya letra sufre una curiosa adaptación burlesca en la época post-revolucionaria para denigrar a Castro. Interesante, además, es que la épica griega —*La Iliada*— se halla presente en *Otra vez el mar*, pero en la primera parte. La narradora sueña con Helena de Troya, personaje sobre el cual siempre está buscando información, y nos cita uno de los textos que ha leído (“La existencia de los jóvenes esposos era muy feliz, cuando llegó a Lacedemonia un joven extranjero muy hermoso” [p. 37]), texto que resume también la vida matrimonial de la narradora. Ambas historias se reflejan, pero con variaciones significativas. En *La Iliada*, el triángulo lo constituyen Menelao, Helena y Paris, el joven extranjero que causa la discordia al raptar a Helena; en *Otra vez el mar*, Menelao queda transformado en Héctor, la narradora se identifica con Helena, y el chico es una versión de Paris. Como en el texto homérico, el chico/Paris es el “miembro” transgresor, pero aquí no seduce a una mujer sino a un hombre, acto homosexual y simbólicamente incestuoso a la vez por llamarse su “víctima” Héctor (el nombre del hermano de Paris). De la misma manera que el relato de *La Iliada* se subvierte o invierte, el vocablo “canto” parece pasar por un proceso análogo —ambos se asimilan al *topos* carnavalesco del *mundus inversus*. Esto se confirma al darnos cuenta

inversión en los sintagmas de ambas partes, ya que los adjetivos ordinales se encuentran antepuestos y pospuestos a los sustantivos respectivamente —como si cada parte fuera el reflejo (inverso) de la otra. Por último, al final del índice se anuncian “Notas”, una presencia aparentemente anómala en un relato ficticio. De ahí que, en vez de satisfacer la curiosidad de los lectores, este índice resulte enigmático y nos invite a comenzar la lectura de la narración para intentar resolver los interrogantes que ha suscitado.

En efecto, una primera lectura de la primera parte revela un texto transparente que se rige por normas literarias a las que acude normalmente el escritor tradicional para aprehender la “realidad”. En su regreso a casa, una mujer, cuyo nombre desconocemos, evoca en un ininterrumpido fluir de la conciencia unas vacaciones con su esposo (un frustrado artista homosexual) y su hijo en una playa habanera. Con un accidente automovilístico en las cercanías de la capital el sexto día, la historia de esta familia se cierra con un desenlace plausible. Por consiguiente, aquí podría concluir *Otra vez el mar*, manifestándose —si así ocurriera— como un texto mimético tradicional que relata las desavenencias conyugales de una pareja en la Cuba revolucionaria.

No es tan fácil penetrar la textura narrativa de la segunda parte. En lo que puede considerarse el exordio del Canto Primero, emerge un hablante que, apostrofando al mar, le implora: “Mar de la Furia,/ escucha ahora mi grito/ de hijo desesperado,/ pues seguro estoy de que ellos/ no me van a dar tiempo/ para que lo repita” (199). Y, aunque antes le habían salido “lombrices” (200) cuando se había propuesto “decir cosas hermosas” (200), este hablante insiste en entonar su nuevo canto, explicándose a sí mismo el programa a seguir:

Pero tú cantarás,
 óyelo bien,
 tú les retorcerás el cuello a los pavorreales
 y te cagarás sobre los castos árboles
 tú te meterás en el culo el campanilleo dominical
 de los heladeros,
 tú alimentarás con arsénico a los últimos parientes de
 la “Antigua Esperanza”,
 tú lanzarás “los zapatos de Rosa” al zarzal en
 llamas.
 Tú denunciarás ante los guardacostas a la
 que pesca en el mar [...]
 tú te masturbarás sobre el “torrente prodigioso” [...]
 Tú revolverás la mierda que se esconde siempre
 tras la divina retórica.

de que el “Homero” de la segunda parte es el autor de la primera parte: su *Iliada* invertida, textual y sexualmente. Dejaré para otro estudio la interesante conexión que se establece en *Otra vez el mar* entre sexo y texto, entre homosexualidad y homotextualidad (auto-referencialidad).

Tú enseñarás a desconfiar de las grandes palabras,
de las grandes promesas,
de las grandes pantomimas heroicas.
Tú atosigarás con blasfemias la ciudad que te asfixia (202-203).

De este fragmento se desprende que un hombre ha resuelto (como explica el epígrafe de Lezama que encabeza esta parte de la novela) “en-tona[r] su propia miseria” (195). Al hacerlo, su canto —un “grito” (199) doliente y burlón— se ciñe al programa poético iconoclasta que acabo de citar. Este *ars poetica* (en el cual se oyen ecos del *ars poetica* antimodernista del mexicano Enrique González Martínez) articula un deseo de “retorcer” —subvertir/destronar— la tradición lírica cubana (Eliseo Diego, José Lezama Lima, José Martí, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia) para fustigar también en un discurso agresivo a todo aquel que trata de silenciar su canto. Así que el cantor, valiéndose de un lenguaje escatológico (cagar, meter en el culo, masturbarse, revolver la mierda)⁴, nos hace presenciar un proceso creador subversivo: carnaval y auto-referencialidad convergen en el juego serio que es *Otra vez el mar*⁵.

Repleta de modalidades carnalescas, la segunda parte (texto amorfo, multifacético y auto-consciente) manifiesta su espíritu festivo y transgresor en sus malabarismos lingüísticos (retruécanos, fonetismo, grupos de aliteraciones), en sus estrategias narrativas (supresiones nominales, notas al calce y al final de la novela, yuxtaposición de incidentes temporal y espacialmente inconexos para sugerir simultaneidad) y en su naturaleza multigenérica (la co-presencia típica de textos poéticos, narrativos y ensayísticos). Pasando por alto una serie de textos que integran esta sección de *Otra vez el mar*, me limitaré a considerar brevemente la medida en que la segunda parte participa en un juego especular con la primera parte, especularidad que hace resaltar el substrato ideológico de esta novela carnalescamente auto-referencial.

Si recordamos el índice, es fácil ver cómo su organización nos invi-

⁴ Sobre el lenguaje escatológico del carnaval, véase BAKHTIN, *Rabelais and His World*, pp. 145-195.

⁵ “As a primary means of involving the novel in play and dialogism, carnivalization is central to the development of recent self-conscious games of writing and reading. Whether it is used as a primary mode of signification as in Sterne or Rabelais or as counterpoint as in Flaubert or Hardy, the presence of a carnivalesque semiotic introduces the motive of play in its most de-constructive aspects. The *jeu sérieux* of carnival allows the novelist to remind us of novel possibilities, of what might be if the world were re-arranged and, thus, to comment on the way things are. Like all forms of play, the carnivalesque novel is playful precisely because it focusses away from the content features of the procession of events and toward the form itself. Play is play precisely because it is self-centered and calls attention to itself. Thus, it is through such novels that we come to recognize most fully the meta-dimension of all fictions —that the novel from its very beginning (if not quite so overtly as the modern novel) had as its primary subject the processes of signification, the act of creation itself”, BABCOCK-ABRAHAMS, *op. cit.*, p. 935.

ta a una lectura especular del texto. También, una vez leído el relato sobre Héctor y su familia (en la primera parte), el lector se pregunta qué seguirá a una historia que ha llegado a su fin, pero que forma parte de un texto que se prolonga y cuyas primeras palabras (de la segunda parte) son una repetición de aquéllas con que se abre la novela: "El mar". De ahí el título, *Otra vez el mar*, título que con el sintagma adverbial "otra vez" y con el sustantivo "mar" (un espejo líquido) insiste en sugerir duplicación/reflexividad. Ahora bien, la segunda parte no será una reproducción exacta de la primera. Sí existe una duplicación pero con variación, ya que la mimesis del producto (primera parte) le cede el paso a la mimesis del proceso (segunda parte)⁶: se ofrece ahora en un texto auto-consciente la génesis del relato sobre la pareja, poniéndose al descubierto por medio de un complejo truco narrativo su calidad de escritura y el hecho de que lo que se relata en la primera parte es una fantasía y no un relato (auto)biográfico, como se le hace suponer al lector hasta llegar a las últimas líneas de *Otra vez el mar*. De seriedad literaria o mimetismo tradicional pasamos, a través del filtro del carnaval, a los juegos retóricos de la novela auto-consciente.

Sin revelarnos su identidad, el hablante de la segunda parte, a medida que genera otros textos, parece desdoblarse en un "él", en una persona que está atravesando situaciones difíciles por ser un escritor homosexual en un país que prohíbe todo tipo de expresión individual, tanto artística como sexual, que sea incompatible con las normas imperantes. Al reconocer en este "él" al joven esposo de la primera parte, el lector tiene que continuar su lectura intratextualmente, ya que para llenar las elipsis de la primera parte tiene que acudir a la segunda y viceversa, efectuando una lectura especular que el propio texto le impone. En otras palabras, desaparece el texto lineal y en su lugar emerge un texto reflexivo que obliga al lector a considerar cada parte en el contexto de la otra para aprehender la novela en su totalidad.

Parte central del relato es la atracción homosexual que siente Héctor por un chico que conoce en la playa. Aunque en la segunda parte se describe la unión carnal de ambos, en la primera parte se escamotea la consumación del acto, prefiriéndose destacar las solitarias masturbaciones de cada uno. Esta omisión se explica por ser la esposa la narradora de la primera parte, quien los ve masturbándose pero no fornicando. ¿Por qué se adopta esta perspectiva limitada y también por qué reprime Héctor sus preferencias sexuales y se entrega a su mujer al final de la primera parte? Con lo que parece ser una reflexión sobre su propia situación personal, que está en proceso de convertirse en escritura, el hablante de la segunda parte nos proporciona la respuesta. Así medita al elaborar el desenlace del relato:

⁶ Sobre "mimesis del producto" y "mimesis del proceso", véase LINDA HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Canadá), 1980.

Entramos.

—*Querida, ¿estás ahí?*

Es la hora de la síntesis. El momento de empuñarla con la tradición. La hora de tomar el cuerpo que desesperado se nos ofrece. De aceptar el cuerpo que obediente nos acepta. La hora de ejecutar las inutilidades ruidosas, el antiguo crimen gracias al cual estamos aquí, cometiéndolo.

—¿Querida? ¿Estás ahí?

(La atraigo hacia mí)

Es la hora que nos protege y compromete. La esperada hora del pago y las reconciliaciones. Respiraciones entrelazadas, gritos (a discreción, por favor).

—Querida, ¿estás ahí? ¿Eres tú eso que blando (qué blando) cede? ¿Eres tú eso que blanco (qué blanco) se repliega, extiende, aprieta, extrae? ¿Querida? ¿Eres tú eso?

Pero la mujer parece asustada de las interrogaciones y me abraza. Mi pobre loco, mi pobre niño, dice. No sabe que mi mal consiste en ser excesivamente un hombre. Y cedo, cedo y penetro.

Ella abre el abismo que nos une y me abraza.

Ella me otorga el terror y nos revolcamos.

Abre su insondable desconsuelo dedicado a mí (qué odio, qué furia, qué inevitable amor).

Abrazados nos diluimos. Lejanos, qué lejanos, sollozando.

Ah henos por fin aquí todos reunidos, tan prudentes, haciendo lo que nuestros padres hubiesen aprobado, henos aquí, al fin todos, circunspectos, cantando en coro, como niños buenos a los que una persona mayor vigila mientras forman la ronda gentilmente dándose una manita triste y húmeda (409-410).

Cabe preguntarse, para comenzar, por qué se injertan aquí textos de José Manuel Poveda y Nathalie Sarraute (notas al pie de la página y cursivas identifican las citas), textos que no forman parte de la “versión final” del relato, es decir, de la (auto)biografía disfrazada de “novela” que constituye la primera parte de *Otra vez el mar*. “Crepúsculos deformes” es un breve relato de Poveda en el cual el narrador acude con regularidad a los encantos de una mujer para “evitar la grosería del suicidio”⁷. En *Tropisme XXIII*, de Sarraute, el personaje femenino, aunque reconoce que las personas con que se asocia diariamente son detestables, se une a ellas “dans la ronde. [...] comme une bonne petite fille docile, elle leur donnait la main et tournait avec eux”⁸. Llevada por un “tropismo” (un estímulo exterior), esta mujer pierde su individualidad y se la ve “chantant en chœur comme de braves enfants qu’une grande personne invisible surveille pendant qu’ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et moite”⁹. En los dos textos que se insertan, la supervivencia de los personajes se asegura por medio de entregas (a una mujer y a un grupo) —una entrega voluntaria en

⁷ JOSÉ MANUEL POVEDA, “Crepúsculos deformes”, en *Proemios de cenáculo*, Publs, del Ministerio de Educación, La Habana, 1948, p. 61.

⁸ NATHALIE SARRAUTE, *Tropismes*, Minuit, Paris, 1957, p. 135.

⁹ *Id.*

el relato de Poveda, e instintiva en el de Sarraute. Así que se escuchan ecos de “Crepúsculos deformes” y *Tropisme XXIII* en *Otra vez el mar*: la historia de Héctor parece duplicar estos textos porque el joven se entrega a una mujer y, al hacerlo, se incorpora a una sociedad que él detesta (por exigir la heterosexualidad). De manera análoga a la mujer de *Tropisme XXIII*, entonces, Héctor se deja llevar por los prejuicios del grupo, traicionando sus verdaderas inclinaciones sexuales; pero el coito conduce al joven de *Otra vez el mar* al suicidio, precisamente lo contrario de lo que ocurre en “Crepúsculos deformes”. Por medio de este juego intertextual, el hablante enmascarado de autor de la segunda parte sitúa al lector en una situación privilegiada; lo hace testigo del proceso irónico que rige el plan de la conclusión del relato (primera parte). “Es la hora de la síntesis” —nos dice— y se ve obligado a “empuñarla con la tradición”, lo cual implica continuar el fraude del matrimonio. Su texto tendrá un desenlace distorsionado; será, por así decirlo, un “crepúsculo deforme”, pues Héctor, como la mujer de *Tropisme XXIII*, abraza la inautenticidad y participa “dans la ronde” —en un juego de vigilancias, de oprimidos y opresores¹⁰.

La tensión entre homosexualidad y heterosexualidad que caracteriza a Héctor (tensión que se soslaya en la primera parte al no abordarse el tema abiertamente y al hacerse que Héctor acepte el matrimonio) se intensifica al establecerse los nexos entre las dos partes de la novela. Tanto temática como estructuralmente, *Otra vez el mar* sigue, como lo revela el pasaje que nos ha servido de muestra textual, un patrón de restricciones y libertades, silencios y delaciones, abstención y expresión. Es significativo, por lo tanto, que la primera parte se ubica dentro de la “tradición” (los valores sancionados por la sociedad) en una escritura igualmente tradicional (un texto mimético con las limitaciones cognoscitivas de un narrador homodiegético que no tiene alcance a las interioridades de Héctor, el personaje problemático); y que la segunda parte, al rechazar la tal “tradición”, hace explícito lo que se escamotea en la primera, empleando una escritura subversiva (un texto auto-consciente). *Otra vez el mar* nos invita a formular una relación entre sexo y texto¹¹ porque, como se ha visto, a las restricciones (sexuales y narrativas) de la primera parte se contraponen las libertades de la segunda (se rechazan las convenciones genéricas, tanto literarias como sexuales). Además, esto se reafirma a través de la especularidad de las dos partes, especularidad que nos incita a realizar un cotejo de dos diatribas de Héctor que se duplican casi textualmente, con la curiosa variante de que en la primera parte (177-181) Héctor se ocupa de la situación del artis-

¹⁰ “Tropisms constitute the elements of a complex but instinctual *politics of survival* rather than the revelation of individual characters” (el subrayado es mío). VALERIE MINOGUE, *Nathalie Sarraute and the War of the Words*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1981, p. 8.

¹¹ Dejo para otro estudio más detallado, como explico al final de la nota 3, la relación sexo/texto.

ta en Cuba, y que su eco en la segunda parte (353-355) trata sobre la situación del homosexual¹². Así, en *Otra vez el mar*, la homosexualidad llega a convertirse en instrumento metafórico; ser homosexual y ser artista conllevan las mismas dificultades dado que en Cuba se reprimen de igual manera la expresión sexual y la artística. Para existir hay que someterse al sistema o al menos silenciar toda manifestación desautorizada. Esto queda compendiado en la figura de Héctor, escritor homosexual que se auto-censura (acción análoga al suicidio final) al serle vedada su propia interpretación del placer del texto/sexo.

Novela auto-consciente, *Otra vez el mar* despliega gradualmente sus estrategias narrativas. Pero al compartir sus "secretos" con el lector, hace de él cómplice y víctima simultáneamente. Si hasta la última escena de ambas partes (el regreso en auto a La Habana) se nos ha hecho creer que la primera parte —narrada por la esposa— es la (auto)biografía novelada del hablante/autor de la segunda parte (en particular los días que pasa con su familia en una playa habanera), hemos caído en una trampa. Ello ocurre porque un texto que insiste en exhibir su dinámica textual resulta ser irónicamente un texto enmascarado que espera hasta el final de la celebración carnavalesca (las tres últimas oraciones de la novela) para desenmascarse: "Aún tengo tiempo de volverme para mirar hacia el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo —como siempre— en el auto. Hasta última hora la fantasía y el ritmo ... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Desatado, furioso y estallando, como el mar" (418). Esta inesperada conclusión nos obliga a reorganizar nuestra percepción del sistema narrativo de *Otra vez el mar*. En el momento en que el auto se precipita contra la barrera que lo separa del mar, Héctor toma conciencia de que nadie lo acompaña, de que todo ha sido una fantasía; sólo él existe y los demás seres son una invención suya imaginada durante un recorrido automovilístico. *Otra vez el mar* es, en teoría, un texto inexistente —una ausencia. Esta paradoja textual se lleva a sus límites cuando nos damos cuenta de que el Héctor personaje de la primera parte, aunque ha resuelto dejar de escribir, parece estar componiendo mentalmente lo que resulta ser la segunda parte. Por lo tanto, se convierte en el autor o creador del hablante de los cantos, quien al desdoblarse en un personaje que proyecta relatar su supuesta (auto)biografía se revela como el autor de la versión narrada por la esposa, cuyo esposo a su vez compone mentalmente...¹³

¹² Si la especularidad de la novela sugiere la asociación artista/homosexual, la esposa la sugiere algo más explícitamente cuando ella, mientras escucha las quejas de su marido sobre las dificultades del artista, se dice: "Y yo me digo, todo eso no es más que un rodeo para conversar la verdadera conversación, la confesión" (p. 180).

¹³ *Otra vez el mar* es un texto que al parecer se auto-genera, donde no se establecen jerarquías autoriales, como la pintura "Drawing Hands" de Escher. Ambas obras son ejemplos de lo que DOUGLAS R. HOFSTADTER llama "recursive structures" con un autor en un "inviolable space", véase su *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Vintage Books, New York, 1980. Una lectura cuidadosa revela que el Héctor de la primera parte es el "autor" (sin escribirla) de la segunda porque algunas palabras y frases ais-

De este modo, la “ficción” de la posible existencia de un texto inexistente (un texto ausente) tematiza la situación del escritor en Cuba. En otras palabras, la naturaleza paradójica de *Otra vez el mar* (si existe o no existe) emblematiza la precaria e igualmente contradictoria existencia del artista cubano, cuyo dilema articula Héctor en términos igualmente paradójicos: “Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor” (177-178); y en otro lugar dice: “Nada más que para sobrevivir tendrás que traicionar y negar precisamente lo que te justifica y eres” (353)¹⁴.

Si la función del artista, tal como la concibe Héctor, es “dar un testimonio” (179), esta misión desaparece cuando se establecen límites que prescriben la funcionalidad de la palabra escrita. El escritor marginado, después de refugiarse provisionalmente en la creación masturbatoria de fantasías, necesita hallar otra manera de expresar su “furia muda” (416). Héctor escoge el suicidio. Por negársele a su “grito” (199) una existencia como escritura, Héctor opta por grabarlo en las murallas contra las cuales estrella su auto. Aunque a Héctor le preocupa si “¿[...] prevalecerá el testimonio de [su] muerte?” si “¿Será legible?” (416, el subrayado es mío), el suicidio le proporciona la única oportunidad de componer —y convertirse a la vez en— su último y más trascendente texto¹⁵. De hecho, el silencio elocuente de este “texto corporal” nos remite a otro silencio igualmente elocuente, el “cuerpo textual” que es *Otra vez el mar*, un texto imaginado que se queda supuestamente en la inmaterialidad del silencio. Héctor y su muerte se convierten en emblemas del escritor y de la labor creadora en Cuba, preocupación que organiza la novela de Arenas. Si en un acto de rebeldía vital Héctor se

ladas que su mujer le oye decir, sin comprenderlas, reaparecen en la segunda parte. También, el narrador de la segunda parte, en lo que parece ser un acertijo textual, resume el sistema narrativo de *Otra vez el mar*: “Supone él que él supone que supone lo que ella sobre él suponiendo está que supone” (p. 322).

¹⁴ Aquí se refiere al homosexual, pero como ya hemos dejado consignado el texto de *Otra vez el mar* establece una sinonimia entre ser artista y ser homosexual.

¹⁵ Es significativo que al final de la primera parte ya se había establecido una relación entre suicidio y texto. Allí, cuando se llevan al chico ahogado, el salvavidas “con los pies borra las marcas que había dejado el cuerpo del muchacho en la arena” (p. 192, el subrayado es mío) y todas las personas se dispersan para seguir en la rutina diaria como si nada hubiera ocurrido. Héctor espera que su suicidio (su texto) no corra la misma suerte que el del muchacho y que, a diferencia de los “lectores” del incidente en la playa, los suyos reconozcan y no ignoren su mensaje. Esta relación entre suicidio y escritura se sugiere también con una referencia oblicua al famoso soliloquio de Hamlet: “¿Seguir? ¿No seguir? He aquí el dilema... ¿Qué, pues, sino el estímulo de esa airada, divina, persistente sed de venganza, de desquite, de cuentas a rendir, de no partir sin antes decir, dejar, estampar en la eternidad, o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos, nos hace resistir, soportar, fingir, y no mandar a la mierda de una patada descomunal tanta fatiga, envilecimiento y locura?... Morir —¿jamás soñar?—. Morir —¿tal vez quedar?—. Tal vez, antes de partir, estampar definitivamente eso que no nos permiten jamás decir y somos: Nuestro unánime, intransferible grito. Morir... ¿Tal vez quedar?” (pp. 386-387).

suicida, el autor implícito de *Otra vez el mar*, en un acto de rebeldía textual, comete un suicidio análogo¹⁶. Escribir un texto auto-consciente, un texto subversivo, en una sociedad que impone ciertos límites a la creación literaria equivale a una auto-aniquilación.

De manera análoga a Héctor, que espera poder comunicar su denuncia oblicuamente con un gesto sin palabras, el autor implícito de *Otra vez el mar*, a través de una modalidad literaria que se caracteriza por su aparente espíritu lúdico, aspira, paradójicamente también, a expresar un mensaje trascendente. Elaborando aún más esta analogía entre el suicidio de Héctor y *Otra vez el mar*, podríamos preguntarnos: ¿es posible que al autor implícito de *Otra vez el mar* le preocupe también si su texto “será legible”? O formulando la pregunta en términos más generales, ¿pueden o deben co-existir la auto-referencialidad y la preocupación política en un mismo espacio textual? Al menos en *Otra vez el mar*, lo que podría ser un fracaso se convierte en un verdadero logro; no sólo no queda la denuncia encubierta por las estrategias narrativas sino que éstas hacen que aquélla resalte. No existe por consiguiente una competencia o tensión entre la función estética y la función comunicativa; por el contrario, ambas se funden en una novela cuya dinámica textual realiza una misión doblemente reveladora. En *Otra vez el mar* se censura un sistema opresivo por medio de un arte subversivo. Desnudándose, poniendo al descubierto la retórica de su sistema narrativo, este texto auto-consciente desnuda también la retórica de un sistema totalitario: se desenmascaran simultáneamente las manipulaciones y los mecanismos textuales (*Otra vez el mar*) y políticos (Cuba). Al parecer este lector ha escuchado la “furia muda” expresada por el suicidio de Héctor de la cual la escritura de *Otra vez el mar* es un resonante eco.

JORGE OLIVARES

Colby College

¹⁶ Sobre el proceso de redacción y publicación de *Otra vez el mar*, véase p. 418.