

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**ESCRITURA REBELDE Y REESCRITURA
SUBVERSIVA EN OTRA VEZ EL MAR DE
REINALDO ARENAS**

ALUMNA:
DIAMELA DÍAZ GONZÁLEZ
PROFESORA GUÍA: LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ
SANTIAGO, CHILE 2008

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN . . | 4 |
| 1. LA ESCRITURA COMO REBELDÍA . . | 7 |
| 1.1. Lo femenino, género subalterno . . | 10 |
| 1.2. Una escritura desviada . . | 13 |
| 2. La reescritura como subversión . . | 15 |
| 2.1. El mito . . | 15 |
| 2.2. La iconoclastia . . | 18 |
| Conclusiones . . | 22 |
| Bibliografía . . | 24 |

INTRODUCCIÓN

La novela *Otra vez el mar* del autor cubano Reinaldo Arenas podría considerarse quizás una de las más representativas de su obra, no solo en términos de consolidación de una poética autorial, sino también por su contexto de producción y las circunstancias específicas que condicionaron su proceso de escritura y reescritura, lo que le confiere una carga política adicional, como símbolo de denuncia y protesta frente a la situación de represión en Cuba, que afecta a quienes no son partidarios del régimen de Fidel Castro.

No obstante, el análisis que se desarrolla a continuación, surge del interés por una serie de temáticas y características formales presentes en la obra, que la insertan dentro de las principales corrientes discursivas de la literatura latinoamericana contemporánea, como las abordadas por los estudios poscoloniales y los estudios de género; problemáticas que a su vez guardan relación con las estéticas del Barroco y Neobarroco americanos, de cuyas teorías extraemos los conceptos que aplicamos en esta lectura.

Nos proponemos pues, un reconocimiento de los aspectos más relevantes, en la medida que den cuenta de los conflictos y cuestionamientos que han sido identificados como manifestaciones sintomáticas de la crisis que define al sujeto posmoderno, según lo indican las líneas de pensamiento surgidas desde mediados del siglo pasado en adelante; elementos que no solo pasan a ser objeto de la representación, sino que afectan las formas de representación en sí mismas.

Así, rasgos como la indeterminación absoluta, la infinita multiplicidad de la forma en constante mutación, el simulacro y el vaciamiento del significante ante la imposibilidad de fijar un valor referencial, que son conceptualizados por las mencionadas teorías Barroca y Neobarroca, pasan a constituir no solo la expresión de una identidad específica continental, sino que también de la modalidad de percepción propia de nuestro tiempo y sociedad.

La novela trata de una joven pareja que viaja con su pequeño hijo a un balneario fuera de la Habana, con un permiso por seis días para vacacionar. Él, funcionario del sistema castrista, ella, dueña de casa, ambos añoran la salida de la ciudad hacia la costa como descanso y evasión de la rutina cotidiana; el trabajo, las tareas domésticas, los actos oficiales y las labores agrícolas obligatorias, configuran en torno a los personajes una atmósfera de hastío y encierro de la que escapan, por lo menos momentáneamente, durante su estadía junto al mar. No obstante, una vez instalados en la cabaña de playa y en el transcurso de los días, la nostalgia, la angustia y el desconsuelo se tornan cada vez más oprimientes, revelando la fractura irreparable de sus existencias, el desamparo que los consume, la alienación que los separa. Esta situación de crisis se complejiza con la llegada de una madre y su hijo adolescente a la cabaña vecina. Este muchacho se convertirá en figura desafiante que despierta el deseo reprimido en la pareja; por un lado, enfrentando al hombre con la negación de su homosexualidad y por otro, representando para la mujer una forma de sublimación del deseo insatisfecho.

El día de su partida, la pareja despierta alarmada por unos gritos que provienen de la orilla. El cuerpo sin vida del muchacho ha sido encontrado en la playa, con claras señas de haber sido asesinado o golpeado brutalmente antes de ser lanzado al mar. Consternados, emprenden el retorno. Momentos antes de entrar en la ciudad, él, quien conduce, acelera el vehículo para estrellarse a la salida de un túnel.

El relato se estructura en dos partes que representan separadamente el discurso de los esposos, voces simultáneas en el tiempo y el espacio, que se entrecruzan pero no se tocan, representando el estado de incomunicación en que se encuentran. De esta manera, nos enfrentamos a una trama fragmentaria, que como lectores debemos reconstruir a partir de la enunciación de los personajes, que en este sentido, se complementan. No obstante, el grueso del argumento se nos da a conocer en la primera parte, en que la narradora protagonista es la mujer; incluso es a través de ella que conocemos a Héctor, su esposo, el único personaje de la obra que posee un nombre y que se perfila así como figura dominante, en torno a quien gira la existencia de la hablante y quien asume la voz en la segunda parte, mediante un discurso poético que lo instala como conciencia autoral, creadora.

Ahora bien, cabe señalar que existe una imbricación de ambos discursos más allá de las correspondencias de contenido y la reconstrucción de la trama, dado que eventualmente se definen como manifestaciones de una misma conciencia, dos voces que constituyen una sola.

Ambas enunciaciones comparten un fuerte carácter existencial, en la medida que dan cuenta de una condición de orfandad y desamparo, lo que a su vez, presenta directa relación con el contexto sociopolítico en que se desarrolla la acción –que es el mismo en que se inserta la obra en la realidad-, de acuerdo con lo que asumen una dimensión crítica y contestataria. De acuerdo con esto, existen claras coincidencias entre los dos discursos, en cuanto a temas e imágenes recurrentes.

Estos discursos actúan como movimientos encontrados, lo que podría verse representado en la figura del mar como metáfora, ya que es una presencia constante a lo largo de la obra, que conlleva un ritmo y una temporalidad cíclica, marcados por el oleaje y la marea, y demarca, además, el límite entre un adentro y un afuera. Mientras en la primera parte el discurso de ella puede caracterizarse como introspectivo, versado hacia lo interior, en la segunda parte la voz de Héctor es una interpelación de tono desafiante y rebelde. Para ambos el lenguaje cumple una función purgativa, pero el discurso de ella parece no aspirar a trascender el espacio de su enunciación, ni contempla la posibilidad de ser recepcionado, según lo que connota una actitud de resignación; al contrario, él lanza un grito desgarrador que le permita romper los límites que condicionan su existencia y truncan su libertad.

Hay una superposición de dos niveles dentro de la narración. Un primer nivel en que se encuentran los personajes, en el que acontecen el viaje a la playa y el suicidio, que conocemos a través de la narración que los protagonistas enuncian en primera persona.

Luego un segundo nivel, que corresponde al nivel de la escritura, donde se perfila la figura de un autor ficticio al que asociamos con el personaje de Héctor, cuyo discurso se identifica con un lenguaje escrito, en cuanto exhibe una forma intencionada, que devela un proceso de producción. Otro elemento que sitúa a Héctor en un nivel distinto del de la narración, es el carácter anónimo del personaje femenino que prácticamente no se menciona en la segunda parte, y que se va desdibujando de forma paulatina, aunque podría decirse también que se va fundiendo con él, para finalmente (des)aparecer como una visión, un fantasma, o un personaje ficticio, creación del mismo Héctor, como una especie de doble.

Por último podríamos reconocer un tercer nivel, de relato dentro del relato, comprendido por la relación de los sueños de la protagonista en la primera parte y por las narraciones intercaladas en el discurso de Héctor, que en algunos casos cobran tal extensión y autonomía que bien podrían considerarse como apertura de otros relatos; incluso estos fragmentos introducen en el discurso poético otros tipos discursivos, como la narrativa, el ensayo e incluso la parábola, multiplicidad discursiva que podríamos decir, nos remite a

referentes literarios, como la Biblia, que es un intertexto activo en varias partes de la obra, y el Quijote, que no deja de ser un referente para toda la literatura hispanoamericana moderna y que en este caso guarda especial relación también con el tema de la puesta en abismo mediante la que se inserta la ficción dentro de la ficción y se reflexiona sobre la escritura y la relación entre autor y creación.

1. LA ESCRITURA COMO REBELDÍA

La novela presenta discursos en que la acción escritural ha trazado una huella, plasmando una serie de marcas que denotan un proceso de producción, una intencionalidad en el registro, una utilización o apropiación del recurso en función de la necesidad de purgar una interioridad conflictuada; de modo que la escritura se constituye como gesto catártico, casi como una compulsión, que permite sobrellevar el peso de la existencia. Ciertamente hay en la novela un sentido trágico de la vida como un pesaroso devenir hacia la muerte: como condena, y en cuanto tal, prisión, encierro frente al cual la escritura se convierte en estrategia de supervivencia, un intento de superar un estado de incomunicación y marginación, única vía de liberación.

La obra exhibe un importante contenido político, más allá de la denuncia del régimen castrista totalitario. Se trata aquí de la problemática de inserción de las personas dentro de un sistema, que es en definitiva un sistema de producción, y las técnicas que emplea el poder para la sujeción de los individuos, esto es, un constructo de normas y medidas disciplinarias que determinan su pertenencia o exclusión de acuerdo con el grado de apego o distanciamiento de su conducta respecto de los vectores establecidos.

Los personajes de la novela, son seres marginales en cuanto difieren del paradigma heroico militar, ideal de la Revolución; fuera de este patrón, los ciudadanos solo podrán ir disminuyendo en categoría de acuerdo con su aporte a la productividad y funcionamiento del sistema. Todo lo que contravenga las disposiciones y distribuciones del orden establecido, será proscrito como una amenaza de corrupción del mismo; es el caso de aquellos que manifiestan pensamiento disidente y/o una conducta que “atenta contra la moral”, como los homosexuales, considerados literalmente individuos contra-productivos (contra-revolucionarios), en la medida que su sexualidad no responde al principio de productividad básica, que tiene como fin último la reproducción.

Esto, a su vez, implica una sobredeterminación de los roles de género, lo que sin duda relega a la mujer a una condición suplementaria, como esposa y madre, ente para la reproducción y reposición de mano de obra y contingente militar. El personaje femenino de la novela, se encuentra en especial desventaja, no solo por ser mujer, sino además campesina y sin educación, lo que la diferencia de su esposo Héctor, quien, si bien comparte el mismo origen (son primos), se ha formado de manera autodidacta, a través de sus lecturas. No obstante, Héctor, a pesar de ser hombre, no se encuentra mucho mejor posicionado dentro de la sociedad, debido a su condición homosexual, que aunque no sea abiertamente reconocida, ni siquiera por él mismo, lo convierte en un individuo situado bajo permanente sospecha y vigilancia.

Introducimos así el tema de la “cultura-rebelde”, según lo plantea Julia Kristeva, como una modalidad de las estrategias del débil, dentro de un sistema carcelario, de acuerdo con los conceptos de disciplina¹ y panoptismo² desarrollados por Foucault y que se vinculan con la imagen de la isla como prisión abierta en la novela.

¹ “Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica

En Sentido y sinsentido de la rebeldía³, Kristeva emplea la noción de cultura-rebeldía para referirse al rol que desempeña la actividad cultural —como el arte y la literatura—, en cuanto portadora de una conciencia crítica de su contexto político y social, lo que la convierte en fuerza reificadora, desestabilizadora de las bases sobre las que se cimienta el sistema. Tales manifestaciones se verán siempre reprimidas por el orden hegemónico que persigue la desviación castigándola mediante el confinamiento, o bien aislándola para su corrección y normalización. La cultura-rebeldía es pues, el recurso de los marginados para resistir a la tachadura, y para la misma supervivencia.

“Efectivamente, si esa cultura no existiera en nuestra vida, estaríamos dejando que esta vida se transforme en una vida de muerte, es decir, de violencia física y moral, de barbarie.”⁴

En esta medida, la escritura de los personajes en Otra vez el mar, adquiere la connotación de acción política rebelde y transgresora, ya que se pone al servicio no de la reafirmación o apología del régimen, sino de la reactivación de los discursos silenciados por el poder. De hecho, en la novela, no podemos referirnos tanto a un propósito de reivindicación de los personajes, sino más bien a una desestructuración o desarticulación de las estructuras de dominación, en la medida que se exhibe su acción devastadora sobre éstos.

De acuerdo con lo señalado, la actividad intelectual y en este caso la escritura se han asociado con la desviación, no solo como desafío y violación de la norma, sino en términos más literales, como una forma de inmoralidad, irreverencia y profanación de las instituciones. El mismo autor, Reinaldo Arenas, se refiere en base a su experiencia personal, que luego ha inspirado algunos episodios de sus novelas, que la afición por la lectura y la actividad literaria, incluso la sola motivación por ir a la escuela, en el contexto rural cubano, conservador y retrógrado, era considerado como “mariconería” o afeminamiento, por asociarse a lo sensible, en oposición a lo físico, práctico, productivo.

Luego de la Revolución en Cuba, se generó una marcada división en el ámbito intelectual, entre los autores que adoptan una postura partidaria del nuevo régimen y aquellos que se abstienen de abordar el tema político. Por una parte, los que ponen su obra al servicio de la causa, ya sea por legítima militancia o sencillamente por mantenerse vigentes y reconocidos por la nueva institucionalidad, o bien por alcanzar un posicionamiento dentro de la misma; por otra, aquellos que ostentan un pensamiento directamente opositor que no puede expresarse abiertamente, y los que no participan de lo político para avocarse a otras temáticas, siguiendo la línea de su obra anterior o simplemente apelando a un espíritu de preservación. No obstante, a medida que el nuevo orden se consolida y la figura de Fidel Castro cobra fuerza como caudillo que guía los

continúa, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos —todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.” M. Foucault en Vigilar y castigar, Siglo veintiuno editores Argentina, Buenos Aires: 2002 (Pág. 201)

² “Tanto pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible. El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto. En suma, se invierte el principio del calabozo; o más bien de sus tres funciones —encerrar, privar de luz y ocultar—; no se conserva más que la primera y se suprimen las otras dos. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa.” M. Foucault en Vigilar y castigar, Siglo veintiuno editores Argentina, Buenos Aires: 2002 (Pág. 203-204)

³ J. Kristeva, Sentido y Sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis, Editorial Cuarto Propio, Santiago: 1999

⁴ J. Kristeva en Sentido y Sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis, Editorial Cuarto Propio, Santiago: 1999 (Pág. 20)

pasos de la patria, el desinterés y la no participación en el proyecto nación serán igualmente interpretados como corrupción y acción contrarrevolucionaria, faltas gravísimas castigadas con la censura, la prohibición de publicación, persecución, encarcelamiento y toda una serie de medidas vejatorias, siendo una de las más siniestras la retracción pública, cuyo caso más emblemático fue el del poeta Heberto Padilla, quien luego de su arresto, interrogación y tortura, fue obligado a admitir frente a una asamblea (a la que se convocó especialmente a todos aquellos intelectuales listados como disidentes) su mal accionar y a pedir disculpas comprometiéndose en adelante a ser un buen servidor de la Revolución.

Parece pertinente hacer referencia a estos antecedentes propios del correlato histórico de la novela, dado que ilustran de manera bastante clara los planteamientos de Foucault que hemos citado anteriormente, en función del análisis de la obra. Por una parte, se observa la medida disciplinaria como mecanismo no solo de sanción, sino para la “normalización” del individuo; en *Vigilar y castigar*, el autor emplea el término de “ortopedia” para referirse al tratamiento de los cuerpos disfuncionales, que consiste en la aplicación de una prótesis para la corrección de la postura o para suplir la falencia de un miembro, en definitiva, para el enderezamiento o encausamiento de lo torcido. De la misma manera, el confinamiento en la cárcel o el sanatorio, obedece al propósito de re-formar para la eventual re-inserción, y así, la reclusión como amenaza se instituye como condicionante perpetua de la conducta del individuo al interior de la sociedad.

La espectacularización del castigo como acción ejemplificadora frente a la maza, lo convierte en fuerza disuasiva, ya que no solo constata que la represión es real y efectiva, sino que advierte la existencia de un estado de vigilancia permanente. De esta manera se controla la sociedad y la emergencia de elementos anómalos en su interior, induciendo a la ciudadanía a la autorregulación y cautela frente a la posibilidad de denuncia o delación.

“De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción.”⁵

Este es el panorama político en que Arenas sitúa a sus personajes, cuyo discurso da cuenta de una situación de desacomodo y aprisionamiento, y los sitúa al borde del abismo que imposibilita la huida, y ante el cual la única liberación posible resulta ser la muerte. La isla cobra el valor paradójico de ser una prisión abierta, un espacio dentro del cual es posible desplazarse pero en el que nadie puede entrar ni salir sin ser detectado por el centro de poder y sus dispositivos de vigilancia que cercan las barreras naturales que representan mar y cielo.

En función de lo señalado es que se introduce en la novela el tema de la simulación. Por un lado, de acuerdo con los planteamientos de Foucault, el poder en sí mismo se erige como un simulacro en la medida en que proyecta sobre los individuos una imagen artificial, generada a propósito para lograr un efecto de sugestión y ejercer una acción continua. Es como un holograma por medio del cual aparece aquello que en realidad está ausente.

Por otra parte, la simulación se convierte asimismo en el mecanismo o la estrategia del individuo para burlar la vigilancia. En el caso del protagonista masculino, Héctor, el miedo a ser identificado como un ente anómalo dentro del sistema lo lleva a disfrazar su ser verdadero y actuar de un modo impostado al punto de incurrir en la negación absoluta de sí mismo, o casi, ya que como vemos, la escritura acaba siendo un medio para dar curso a esta naturaleza reprimida.

⁵ M. Foucault en *Vigilar y castigar*, Siglo veintiuno editores Argentina, Buenos Aires: 2002 (Pág. 204)

Frente a esto, Baudrillard⁶ se detiene en la diferenciación entre lo simulado y lo disimulado, siendo lo primero aquello que pretende haber lo que carece y lo segundo, aquello que esconde lo que posee. Del mismo modo, en “La precesión de los simulacros”, el autor hace la distinción entre simular y fingir, ya que el fingir no exhibe ningún signo visible o tangible y requiere necesariamente de otro que crea en lo fingido; mientras que simular implica la producción de un síntoma, lo que necesariamente acarrea un cuestionamiento del criterio de verdad.

Teniendo esto en consideración, podemos observar la enorme ambigüedad que se produce en el caso de nuestro personaje, el cual disimula su condición homosexual y simula una vida “normal”, heterosexual, funcional; pero en el proceso de generar esta máscara hay ciertamente una negación y una pérdida de sí mismo que devela un vacío y una sustitución del original por una copia deshumanizada. Sin duda es este extravío el que origina su crisis y lo conduce a un proceso de re-empoderamiento y re-asignación de valor a esta imagen, cuerpo, signo, por medio de la enunciación de un discurso, y de la escritura que es también una re-escritura de sí mismo.

1.1. Lo femenino, género subalterno

Como hemos señalado anteriormente, la novela se configura como un relato a dos voces, las cuales identificamos con personajes que hemos llamado “subalternos”, ya que representan a grupos minoritarios dentro de la sociedad, en términos de las distribuciones del poder, y que por lo tanto, se han visto históricamente relegados a una condición marginal, de sometimiento al sector hegemónico. De acuerdo con esto, entramos en el mundo de la novela a través de un discurso femenino, que se despliega en la primera parte de la obra, a modo de monólogo interior o corriente de la conciencia, lo que nos sitúa desde ya en una dimensión cerrada. Ciertamente esto tiene que ver con el carácter introspectivo de la enunciación, pero podemos considerar que se establece una relación con el “ámbito de lo privado”, espacio al que tradicionalmente se ha visto circunscrita la discursividad femenina en la literatura. No obstante, no cabe duda, que nos encontramos ante una tentativa de ruptura del claustro impuesto por convención, en el caso del personaje de la mujer, el encierro del hogar, al que la restringe primero su rol de hija (niña/ mujer soltera), y luego el de esposa y madre.

En base a lo anterior, podemos decir, que existe plena conciencia por parte de la hablante, de la posición desde la que profiere su discurso, de modo que se hace cargo de los juicios peyorativos sobre su identidad genérica, para revertirlos de manera estratégica. Según esto, opera un mecanismo de apropiación del lenguaje del poder para expresar aquello que éste excluye o que ha fijado mediante una asignación de significantes específicos en torno a los que se cierra un campo semántico limitado. La estrategia está en incurrir en un “mal uso” del recurso, la lengua en este caso, mediante el cual el sujeto subalterno rehúye al cierre, la clausura y la estaticidad o fosilización que ésta impone. Al contrario, se emprende un proceso de re-significación de los signos, mediante lo que Sarduy⁷ ha llamado un fenómeno de proliferación de significantes, que forman una constelación de asociaciones posibles en torno a un mismo significado que adquiere así

⁶ Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros” en *Simulacro y cultura*, Editorial Kairós, Barcelona: 2005

⁷ S. Sarduy en “Barroco y Neobarroco”.

movilidad. De esta manera, se abre un espacio, una grieta en la lengua del poder, a través de la que se filtran las manifestaciones del subalterno y emerge la alteridad.

Esta profusión de significantes en torno a un significado, al que se toca solo de manera tangencial, introduce la elipsis en el texto, la dimensión de lo no dicho pero que se expresa de manera tácita; el silencio en el discurso tiene un valor, al igual que en una partitura musical.

“Mientras que a finales de los ochenta Gayatri Spivak, en su clásico “Can the Subaltern Speak?”, pensaba en un borrado sistemático de la voz del subalterno en el texto imperialista, unos años más tarde Chandra Mohanty afirmará que el sujeto subalterno no está ni condenado al silencio ni acallado, sino que se sitúa precisamente en las fracturas entre varios discursos hegemónicos y minoritarios; de ahí la dificultad de ser oído. Podríamos decir que desde hermenéuticas reparadoras tanto Bhabha, ya mencionado, como Chandra Talpade Mohanty y Jacqui Alexander, contrariamente a Spivak, van a encargarse de mostrar precisamente como el sujeto poscolonial habla y produce lenguajes minoritarios. **Yo creo que en términos políticos lo que ocurre es efectivamente los subalternos, mal que le pese al lenguaje dominante, hablan, y que además esos lenguajes minoritarios no solo producen distorsiones de sentido, sino que también producen nuevas significaciones.** Lejos de una intraducibilidad radical de la condición de subalternidad, lo que estos autores reclaman es el estatuto de todo lenguaje como fronterizo, como en sí mismo producto siempre y en todo caso de traducción, de contaminación, de desplazamiento, negando el carácter originario y puro del lenguaje y por extensión de la identidad nacional, pero también de género y sexual.”⁸

La enunciación en la primera parte de Otra vez el mar, se constituye como acto de resistencia al silenciamiento que le impone el poder hegemónico, para lo que se sirve de sus mismos códigos. Así, podemos observar en esta sección de la novela, una serie de símbolos y figuras que culturalmente se han constituido como representaciones de la mujer, pero que sin embargo se aplican a la configuración de una identidad femenina que se niega a sí misma, o invierte las características por las que convencionalmente ha sido definida. Se trata de un personaje en crisis, que no se adecua a los roles que le han sido deparados, como la maternidad y el rol pasivo que le corresponde frente a su contraparte masculina - específicamente en lo que concierne a la consumación del deseo y el goce del placer- los que solo le permiten vivir para y a través de otros.

“Quizás te estrenes un vestido una vez al año, vayas una vez al año a un restaurán. Pero lo que es sentir un entusiasmo verdadero, una alegría, una recompensa, eso no lo esperes... Envejecerás, y todos los sueños, y todas las aspiraciones, **todas las esperanzas (todos los esfuerzos) de ser algo y no esto que somos** se irán borrando, olvidando, desechando ante la urgencia de conseguir una cajetilla de cigarros, o la tarde libre de un domingo para dormir...”⁹

El conflicto del personaje de la mujer, que se debate entre la disconformidad y la resignación, radica justamente en la imposibilidad de escapar a su situación subordinada que la ha convertido en una especie de sombra, doble de Héctor, parásito que vive a través de él, y experimenta a través de él aquello que le es negado, como por ejemplo, el conocimiento. Por otro lado, la experiencia del placer, en este caso, pasa a realizarse a través del homoerotismo contenido, que resurge con la aparición del muchacho de la

⁸ Beatriz Preciado en J. Carrillo, Entrevista. Beatriz Preciado, 18 de octubre de 2004. Versión .pdf (Pág. 254). El subrayado es nuestro.

⁹ R. Arenas, Otra vez el mar, Editorial Tusquets, Barcelona: 2002 (Pág. 158). El subrayado es nuestro.

cabaña vecina. Se genera así un triángulo amoroso, frente al cual la mujer acabará por sublimar su deseo desplazándolo a la figura del joven, obsesionándose con la consumación del encuentro sexual entre éste y su esposo. En relación a esto, podemos observar la necesidad de la hablante de realizarse como un ente activo, puesto que, así como convierte el deseo de Héctor en su propio deseo, una vez que intuye que éste se ha concretado, siente el ansia de llevar a cabo el acto de posesión en primera persona, lo cual tiene lugar en el ámbito de lo onírico, en uno de sus sueños, en que asesina al muchacho.

Ahora bien, puede considerarse que el personaje del muchacho funciona como doble, por un lado de Héctor y por otro, del hijo. En este sentido, el asesinato es como un acto de destrucción de los objetos amorosos, que son también aquello que la restringe y coarta su libertad. No cabe duda de que ama a Héctor, pero lo resiente porque ha sido él quien ha hecho de ella una esposa y una madre, condenándola a estos roles, sin siquiera ofrecer la recompensa de la pasión.

Por otra parte, considerando que al final de la obra el personaje de la mujer aparece como una creación de Héctor, nos encontramos nuevamente con la subordinación de lo femenino a lo masculino, y en relación a esto, la dimensión de lo onírico en que se comete el asesinato, podría constituir un nivel ulterior en que el personaje cobra independencia y se rebela contra su creador; lo que también plantea una subversión del relato bíblico según el cual Eva es creada a partir de la costilla de Adán, sobre el cual se funda un orden patriarcal (falocéntrico) en la cultura occidental y la categorización de la mujer dentro de un género menor, pasivo, débil.

Otro tema que se desarrolla en esta primera parte es el de la memoria, como lo señala el epígrafe que la antecede: "La memoria es un presente que no termina nunca de pasar."¹⁰

La naturaleza reflexiva, introspectiva de la enunciación se ve reflejada en su presentación como corriente de la conciencia, estructura que se articula a partir de una yuxtaposición de imágenes, episodios y fragmentos discursivos que genera un todo continuo, de acuerdo con la estética del montaje, la que se caracteriza por permitir una disposición intercalada de la trama y una progresión temporal no lineal, con saltos, elipsis y modificaciones en el ritmo y tonalidad, como en una partitura musical. La representación de un desplazamiento o recorrido errante, a la deriva, a través de la conciencia, resulta muy adecuado al desarrollo de la temática amorosa y existencial que motivan la escritura del personaje; la que a su vez funciona, como registro y reconstrucción de una experiencia vital, por medio de una serie de evocaciones.

La memoria individual también tiene relación con la subalternidad, en cuanto se encuentra en oposición a la memoria colectiva, que opera de manera selectiva en base a disposiciones de carácter político que generan un constructo adecuado a los intereses del poder y la configuración de una historia oficial.

En la novela, la recuperación de la memoria constituye un gesto en contra de la oficialidad, ya que además de tratarse aquí de individuos marginales, hay una mirada nostálgica hacia el pasado, no como una edad de oro, pero sí como un tiempo mejor en relación al presente. Del mismo modo, la rememoración funciona como resistencia frente a la disposición del poder de olvidar el pasado para avanzar hacia el futuro con la revolución, mandato que pretende un borramiento de la identidad de los sujetos para su reinención como servidores del proyecto nación, ya no individuos, sino "compañeros revolucionarios".

¹⁰ Epígrafe de Octavio Paz en R. Arenas, *Otra vez el mar*, Editorial Tusquets, Barcelona: 2002 (Pág.12)

1.2. Una escritura desviada

La mayoría de los protagonistas masculinos de Reinaldo Arenas, si no todos, se desempeñan como narradores dentro de las obras del autor, y además incurren en la escritura de manera casi instintiva, como una práctica que signa tempranamente su existencia, dando cuenta de una diferencia que los señala como sujetos atípicos dentro de su entorno, unicidad que tiende a ser censurada.

En Otra vez el mar, el personaje de Héctor responde a esta caracterización -que denota cierta filiación autobiográfica entre Arenas y su creación-, ya que su discurso aparece representado en el soporte de la página como una escritura, la que por un lado funciona como una vía de liberación del contexto represivo que lo coarta como individuo, pero además se constituye como un proceso paulatino por medio del cual el personaje finalmente se acepta a sí mismo, en cuanto no solo se hace cargo de su homosexualidad, sino que incluso experimenta un proceso de feminización en la medida que crea un personaje femenino que actúa como su doble.

“...la mimesis desviada o la parodia de género (...) pueden producir distorsiones en los códigos de significación dominantes. Desde un punto de vista estético este giro, o esta mimesis desviada, va a producir antiestética, estéticas negativas (que invierten el valor entre la copia y el original...”¹¹

De acuerdo con los conceptos de norma y orden que se han desarrollado anteriormente, el discurso por medio del que se representa a Héctor, así como el acto de escritura reflejado en esta enunciación, se instalan como manifestaciones de la desviación del personaje protagonista respecto de los parámetros según los que se define, habitualmente, lo masculino.

El mismo nombre “Héctor”, identificado con un personaje del imaginario oficial instituido como referente paradigmático de una conducta y un rol de género, se le asigna al protagonista mediante un proceso de desplazamiento, que funciona como corrimiento o distorsión, que produce una redistribución en el orden de asociaciones convencional a través del que se producen las significaciones y que tiene como resultado la unión de términos contrarios o la aproximación de campos semánticos distantes.

El tema del desplazamiento constante en el lenguaje, el vaciamiento del significado, la imagen indefinida, en fuga, responde en parte a la imposibilidad de decir, lo que se expresa en el discurso poético de Héctor, pero sobre todo en su representación escrita, en que los signos se ordenan y reordenan en el espacio de la página, se juntan, se separan y desaparecen, dando como resultado una enunciación fragmentaria, discontinua, plagada de vacíos, espacios en blanco. Esta no linealidad de la enunciación como una grafía intermitente sobre la página, se vincula directamente con la no linealidad del tiempo que en el discurso de la mujer, en la primera parte, representa un desplazamiento hacia la memoria o un retorno constante de ésta sobre el presente.

Estos mecanismos que producen un enlentecimiento o demora en la lectura e interpretación del discurso por la retardación del significado, constituyen formas de introducir la desviación en el lenguaje. En la medida que se afecta el proceso de comunicación, la desviación adquiere un valor negativo, como afección (enfermedad) de la lengua; pero no cabe duda que, en el caso de los discursos en la novela, aporta a la

¹¹ Beatriz Preciado en J. Carrillo, Entrevista. Beatriz Preciado, 18 de octubre de 2004. Versión .pdf (Pág. 248)

obtención de un ritmo que representa y a la vez se ve representado en el mar; ritmo que es un aporte positivo en términos de poeticidad.

“Frisos columnas estatuas de mármol árboles palacios y castillos yerba ondeando paseos manteles que se despliegan risas libertad de expresión libertad de movimiento libertad de elección libertad para aborrecer palmeras contra el cielo sueños palabras palabras palabras palabras imágenes que se hacen añicos contra las grandes pancartas instaladas recientemente.”¹²

La elipsis dentro del discurso tiene el efecto de presentizar lo ausente. En “Impudor y luminosidad. Homosexualidad y literatura”¹³, José Quiroga se refiere al empleo de este recurso como una característica del texto homosexual. Esta “economía crítica”, como la llama, genera una lectura bajo sospecha que tiene como efecto la puesta en entredicho incluso lo que se pronuncia de forma “directa” (se relativiza el valor referencial del signo). La diseminación de vacíos en el texto opera, pues, como el ejercicio de una violencia, una mutilación que tiene como resultado un cuerpo des-figurado, abierto a la re-lectura que será siempre una re-escritura.

¹² R. Arenas, *Otra vez el mar*, Editorial Tusquets, Barcelona: 2002 (Pág.166)

¹³ Prólogo a D. Balderston *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario: 2004.

2. La reescritura como subversión

La novela presenta múltiples referencias a varias obras literarias. No obstante, la noción de reescritura no solo se aplica a la utilización de estos referentes textuales y discursivos para establecer una asociación con sus correspondientes tradiciones, estéticas o contenidos, sino que se constituye como un mecanismo de re-significación y producción de un lenguaje propio.

En primera instancia, adquirimos el lenguaje mediante una suerte de imitación, repetición del lenguaje del otro (la madre, la familia, el medio). A medida que el sujeto crece va innovando y formando nuevos códigos para una expresión propia; podríamos decir que en cuanto se empodera de su propia lengua puede rebelarse contra el modelo primigenio, que es asimismo rebelarse en contra de lo sagrado mediante la profanación de un acto ritual que presentiza la forma primordial.

“Para Butler, “el género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen”. En esta lectura el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances. Un proceso de deconstrucción semejante se llevará a cabo en la teoría poscolonial. La noción de “falsa mimesis colonial” o “mimesis desviada” [*flawed colonial mimesis*] desarrollada por Homi Bhabha está próxima a la de “citación subversiva de los códigos preformativos de género” de Butler. Para Bhabha la doble demanda del discurso colonial (demanda de diferencia y demanda de integración) produce una respuesta ambivalente, mezcla de repetición y desobediencia, que tiene lugar en la fractura de la autoridad colonial. Esto es lo que Leela Gandhi llama “la lógica de la apropiación inapropiada” (...) Para Butler lo que se produce a través de esta mimesis desviada, o de esta citación subversiva, es el desvelamiento de los mecanismos de producción performativa de los originales del género, de la raza, de la sexualidad.”¹⁴

En la novela, además de haber una tensión entre lo sagrado y lo profano, hay un acto de rebeldía que es la reescritura que los personajes hacen de ciertas imágenes y elementos culturales, como de sí mismos, rebelándose en contra de los roles y las funciones que se les imponen. Así, la subversión no solo actúa como reformulación del referente anterior, sino además como inserción de un sentido subrepticio, inscrito en un plano inferior, en la dimensión del *sottovoce*, el murmullo.

2.1. El mito

El mito tiene una presencia gravitante a lo largo de toda la novela, lo que puede apreciarse en distintos aspectos, ya sea de contenido o forma.

La pervivencia de una conciencia mítica precolombina, en términos de las concepciones de tiempo, origen y del posicionamiento del hombre frente al cosmos, juega un rol importante dentro de la estética del Barroco americano, en cuanto se constituye como primera forma de racionalidad, a partir de la que se produce la apropiación de la

¹⁴ Beatriz Preciado en J. Carrillo, *Entrevista. Beatriz Preciado*, 18 de octubre de 2004. Versión .pdf (Pág. 247-248)

cultura occidental y el consiguiente desarrollo de un nuevo lenguaje, en la raíz del cual necesariamente operan los arquetipos propios de ambas cosmogonías, lo indígena como antecedente innegable, a pesar de actuar desde lo recóndito, como parte de lo perdido.

De acuerdo con esto, nos encontramos en la novela con la reescritura del mito, como con el retorno de figuras arquetípicas reelaboradas, instalándose la tragedia griega¹⁵ y el poema épico como constantes referencias, especialmente *La Ilíada*, que actúa como intertexto tanto en la primera como en la segunda parte. Pero también reconocemos una filiación en un sentido más amplio, con las sociedades arcaicas, sobre todo en lo que respecta a su concepción de tiempo: la distinción entre tiempo sagrado y profano, y un rechazo de este último frente a la nostalgia por un tiempo mítico, del origen.

Con respecto a la reescritura del mito clásico, en la primera parte se puede decir que estaría presente la reformulación de un coro, representado a través de diversos elementos de la naturaleza, como los pinos y las cigarras, que están constantemente presentes y dialogan con la conciencia del personaje, conduciendo sus pensamientos y evocaciones. Esta presencia de lo natural es más significativa en la primera parte, como elemento vinculado de manera especial a lo femenino, de acuerdo con la asociación en las culturas arcaicas de la tierra con la fecundidad y un orden matriarcal. El personaje de la mujer tiene, efectivamente, una sensibilidad especial que le permite percibir una serie de señales de la naturaleza que configuran una especie de lenguaje; en ocasiones se hace cargo de esta comprensión, pero también reniega de ella como elemento que la ata a una condición que intenta rehusar. En oposición a la tierra, el mar aparece pues, como espacio de emancipación para el personaje, representativo del territorio del inconciente.

De acuerdo con esto, en la primera parte se abre la dimensión de lo onírico como un espacio de libertad en que no solo es posible transgredir las normas de la realidad, sino además dar curso a la expresión de aquello que es objeto de censura o represión, como por ejemplo el deseo. Durante los seis días de estadía en la playa, cada noche está marcada por un sueño de la protagonista, en los que aparecen distintas figuras representativas de aquellos temas que se encuentran presentes de manera tácita en la enunciación diurna (consciente), esto es, se abre un espacio para la pronunciación de lo “no dicho”.

Resulta especialmente interesante un sueño en que la protagonista, siempre anónima, narra en primera persona su encuentro con Helena de Troya en una playa desierta. Esta mujer, vituperada por la historia, la “puta de argos”, estigmatizada por su belleza, condenada simplemente por ser mujer, tratada como objeto, es un personaje por el que la hablante siente admiración y una suerte de fascinación.

Luego de encontrarse con Helena, nuestro personaje pasa a una función de espectadora, que observa la entrada de los ejércitos de aqueos y teucros a la playa. Cautivados por la belleza de Helena, figura danzante y fugitiva, la persiguen e intentan poseerla, hasta trenzarse en una disputa que se convierte en una gran orgía homosexual, en

¹⁵ Es recurrente en la narrativa de Arenas el tema del destino como sino inexorable, y la impotencia del individuo ante una existencia predeterminada y carente de sentido, lo que le confiere un carácter existencial a su obra, marcada por un sentido trágico de la vida como un devenir hacia la muerte. *Otra vez el mar* es la tercera de cinco novelas que integran la llamada “pentagonía” (penta - *agonía*); cada una de las cuales, sería representativa de una etapa dentro de la vida del autor, desde la infancia en el mundo rural isleño, previo a la Revolución (dictadura de Batista), pasando por la emigración a La Habana, la formación intelectual y la posterior persecución durante el régimen castrista, hasta llegar finalmente a la vivencia del exilio. El sintagma “agonía” que en su primera acepción denota el estado que precede a la muerte, comúnmente asociado a un pesaroso padecer, significa también “contienda” o “desafío”, de acuerdo con el término “agón”, proveniente del griego clásico, que además corresponde en la tragedia, a un primer acto en que se enfrentan dos personajes, usualmente con el coro como juez.

que los hombres emplean sus falos como armas con las que penetran a sus rivales en un acto de dominación, muerte y placer que finalmente relega a la mujer a un plano totalmente secundario. En medio de la contienda aparece en un navío la figura de un joven hermoso, Paris, al cual se desplaza toda la atención y el deseo que antes despertara Helena. Ahora los soldados se dirigen hacia él, y lo siguen mar adentro hasta perecer ahogados.

En este sueño vemos como el objeto del deseo se desplaza de la figura femenina a la masculina, produciéndose una inversión en el arquetipo heroico militar en cuanto arquetipo de masculinidad. A lo largo de la obra, los personajes son caracterizados como seres ambiguos, lo que sucede también en este caso, al producirse la subversión del rol masculino por excelencia, desplazando el deseo o impulso libidinal de la mujer al joven; pero por otra parte se mantiene la realización del placer mediante un rol activo de dominación, como subyugación del otro por medio de la penetración. El muchacho se convierte también en causa de muerte, ya que los militares perecen al seguirlo mar adentro. Esto lo podemos interpretar como la negación del deseo homosexual, que se hace posible mientras el hombre se mantenga como un ser activo dentro de la relación (homo)sexual. En este sentido, la figura de Paris se superpone a la de Helena en el sueño, homologándose así a la figura del joven vecino respecto del personaje de la mujer. Por una parte la imposibilidad de consumación del deseo conduce a la muerte, por otra, se instala de la imagen de Paris como lo prohibido; finalmente los héroes se abalanzan tras el joven y se pierden en el mar, el mar como dimensión sondable e insondable a la vez.

Siguiendo con el intertexto del poema épico, en la segunda parte la voz enunciante corresponde a la de un hablante lírico que estructura su discurso en seis cantos (así como en la primera parte transcurren seis días). Cada canto está escrito en verso libre, con un claro énfasis en la distribución del metro en la página. Así pues, el primer canto comienza con una *invocatio*:

“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. Mar Resplandeciente, escucha ahora el precipitado recuento de las infamias más memorables, déjame, enumerar las que me pertenecen pues no podré demorarme en tan fatigante recuento.”¹⁶

Así como la *invocatio* abre el discurso como una interpelación a otro, comúnmente asociado a la divinidad, en este caso, también introduce el tipo discursivo de la confesión, como última enunciación previa al momento de la muerte. Esto se corresponde con el tema del suicidio, que aparece como elemento central que motiva el discurso, y que, cabe señalar, constituye tradicionalmente, el máximo desafío a la ley divina, lo que relaciona al personaje con otros personajes de la mitología griega.

Otra figura mítica que se puede reconocer en la novela, es la del hombre pájaro u hombre emplumado que, cabe señalar de paso, es una apropiación del insulto “pájaro” que en Cuba se utiliza para llamar despectivamente a los homosexuales. Esta imagen tiene dos referentes mitológicos que se encuentran relacionados: Prometeo, quien emprende el vuelo para robar el fuego del conocimiento a los dioses, siendo castigado mediante las cadenas y la sujeción a una montaña. Pero, sobre todo Ícaro, el cual huye con su padre Dédalo del laberinto de Minos; a su modo, una prisión abierta igual que la isla, de la que intentan escapar emprendiendo el vuelo con unas alas hechas de plumas y cera. Dédalo advierte a su hijo que no vuele muy cerca del sol ante el peligro de caer; pero obnubilado por la experiencia del vuelo y fascinado por el sol, las alas de Ícaro se derriten y este se precipita

¹⁶ R. Arenas, *Otra vez el mar*, Editorial Tusquets, Barcelona: 2002 (Pág.163)

al mar. En este caso, el hombre experimenta la caída, el castigo divino, por la soberbia, por la osadía de desafiar el destino y por la desobediencia a la voz del padre -por la osadía de la huida, por la osadía de volar, por la osadía de acercarse al sol, por la osadía de sentirse poderoso-. Aquí la restricción de la libertad, la imposibilidad de la huida, y el sol como ese ojo panóptico que tiene a todos los individuos bajo su mirada (relación entre el sol y el poder opresor que se puede asociar también a la experiencia de los trabajos agrícolas, la siega de la caña en medio del calor infernal).

En su discurso, Héctor, el personaje de *Otra vez el mar*, se inscribe a sí mismo como antihéroe o héroe invertido. El nombre que se le asigna (que quizás se asigna a sí mismo) es el de uno de los héroes del poema de Homero, la contraparte de Aquiles, el semidios, con la salvedad de que Héctor era solo humano. Es también la figura del héroe que peca de soberbia, desafiando al destino y a la divinidad, al romper los ritos fúnebres del campo de batalla, arrastrando el cadáver de Patroclo con su carro.

El intertexto de *La Ilíada* funciona en la obra, sobre todo en función del correlato histórico de la revolución cubana planteada como gran gesta popular cuyos caudillos se erigen como figuras heroicas, intachable modelo de virtud masculina al que se debe aspirar; la militarización y eventual cosificación del mundo civil. Se propone pues la inversión del paradigma genérico instalado en la tradición, a raíz del conflicto principal del protagonista que se encuentra obligado a vivir una doble vida a no poder asumir abiertamente su condición de homosexual.

También hay, en la primera parte, una reescritura del mito bíblico, según lo que cada uno de los seis días en que transcurre la narración corresponde a un día de la creación, lo cual se ve señalado por las imágenes que percibe la protagonista al despertar: la luz, el horizonte (mar y cielo), la vegetación, las aves, el hombre...

El acto de la creación se asocia al ordenamiento de un espacio de caos; en este sentido, el hecho de que se asocien los distintos puntos del relato genésico al momento del despertar puede tener que ver con el paso de lo inconsciente (lo onírico) a lo consciente. Aunque también implica un nivel de subversión al otorgar a la mujer el rol de una figura adánica.

2.2. La iconoclastia

El término "iconoclasta" corresponde al concepto griego de "rompedor de imágenes", y ha sido empleado tradicionalmente para denominar a aquel que niega el valor o el poder de las divinidades e instituciones, al no reconocer los símbolos que las representan. La Iglesia asoció este concepto a los de herejía y profanación, para referirse a toda manifestación que pudiera atribuirse a un culto distinto al dogma católico.

Uno de los mecanismos de apropiación de la cultura occidental, en términos del imaginario que se impuso a los pueblos originarios del continente americano, consiste en la asimilación de la nueva estética plástica y lingüística-escritural a las formas de representación propias de su cosmovisión indígena. El Barroco americano, en cuanto expresión de la identidad mestiza, producto del sincretismo durante la colonia, opera mediante la apertura de los signos, en contra de la fijación de un significado absoluto, para pasar a contemplar multiplicidad de significaciones posibles.

Esta adopción de los signos y del lenguaje para ponerlos al servicio de una expresión otra, implica, sin duda, una derogación de su valor unívoco primero, una desviación del

significado, lo que se condice con la lectura que se ha hecho del Barroco y Neobarroco Latinoamericano como procedimientos de vaciamiento del significado o pérdida del referente; de aquí el carácter subversivo que se les atribuye, a raíz de la desarticulación de las imágenes para su reconstitución híbrida (contaminada) y desdibujada (difuminada, borroneada).

“Los imaginarios coloniales, como los de hoy practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la deestructuración y la reestructuración de los lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de nuestros imaginarios neobarrocos o posmodernos, así como el cuerpo barroco en sus nexos físicos con la imagen religiosa anunciaba el cuerpo electrónico unido a sus máquinas, *walkmans*, videocaseteras, computadoras...”¹⁷

Uno de los aspectos de *Otra vez el mar* que cobra mayor relevancia en nuestro análisis, es la reescritura de una serie de imágenes y referentes culturales, sobre todo literarios, que en el contexto del discurso de los personajes, funcionan de forma alegórica o metafórica para expresar de manera indirecta un contenido transgresor y prohibido, que si bien forma parte de lo indecible, lo tácito, representado por una serie de vacíos diseminados en el texto, aparece de cierta manera reflejado en la polémica re-formulación de estas imágenes que se vuelven abiertamente provocativas.

La elección de imágenes que forman parte, dentro del imaginario común, de una tradición hegemónica, convierte la reescritura en intento de desestabilización del orden y sus instituciones, y por tanto desafío de la estructura del poder. De esta manera la reinención de la imagen se convierte en acto de profanación o perversión, en cuanto se altera el proceso de asociación a un referente predeterminado e invariable que obedece a un código unificador, cuya ruptura amenaza al principio mismo por el que se fija la norma.

Comúnmente la iconoclastia se asocia con los cultos religiosos y el desconocimiento del poder de las imágenes sagradas. En lo que respecta al choque entre la concepción de divinidad indígena y el credo católico en América Latina, se puede decir que se produce una fuerte ambigüedad dado que la evangelización emprendida por la Iglesia en el Nuevo Mundo erradica el culto a los ídolos y la poligamia, solo para instituir su propia dotación de imágenes pictóricas y escultóricas, igualmente variada por lo demás, entre imágenes de Cristo, la Virgen y la nada despreciable amplitud del santoral, por no contar ángeles y figuraciones demoníacas. Frente a esto, resulta lógico que los pueblos originarios, tal como hicieron con el lenguaje, acabaran por simplemente sustituir sus imágenes de culto por las que les fueron inculcadas por el adoctrinamiento religioso occidental, es decir, desplazar el poder de sus divinidades a la figura del dios cristiano y otras imágenes que se prestaran para concentrar las fuerzas de la naturaleza. Según esto, se produce una especie de desacralización de la imagen religiosa que pasa a ser interpretada como herejía, pero que, sin embargo, no se trata más que de una manifestación del sincretismo y la aculturación. No obstante, es preciso observar que estos subterfugios o estrategias del débil son indudablemente mecanismos para enfrentar, en este caso, la pérdida de la divinidad, y en definitiva, recursos para la supervivencia.

También en la novela, de un modo, se derriban ciertas imágenes, ya sean directamente figuraciones de la divinidad, o representativas de la relación del hombre con el o los dioses. Como se ha observado anteriormente, la reescritura del mito bíblico como del mito

¹⁷ S. Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, F.C.E., México D.F.: 2006 (Pág. 214)

clásico, en cuanto inversión de los modelos arquetípicos que éstos instituyen, adquiere una connotación polémica, y conlleva ciertamente una crítica aguda del contexto político y social en que se inserta la obra. No obstante es preciso señalar que más que una actitud abiertamente contestataria e irreverente, se trata aquí de un sentimiento de nostalgia y desolación por la pérdida de estos referentes.

“Yo, sólo cuerpo, sola, en medio de este resplandor que a medida que avanzo se hace más implacable. De entre esa claridad, percibo ahora como el estruendo de un canto coral que sube hasta borrar el estruendo de las olas. Por un costado del mar, entre el aire que reverbera, se acerca una extraña comitiva. Levanto más la cabeza sobre el agua y puedo ver perfectamente quiénes son. La Virgen, Dios y un numeroso coro de ángeles caminan sobre el mar. La Virgen pierde por momentos el equilibrio –parece como si tropezara- y se sumerge. Entonces los ángeles acuden en su ayuda, tirándole de los brazos. La Virgen se pone de pie y echa a andar, el vestido mojado pegándosele a la piel. Los ángeles a su alrededor, le desprenden del cuerpo algas, caracoles, cangrejos, esponjas y hasta pequeños pulpos que se le habían adherido al cuello y al pelo. Dios va unos pasos más adelante y no parece advertir nada; ni siquiera ahora que la virgen se vuelve a hundir (esta vez desapareciendo bajo el agua) mira hacia atrás. Da la impresión de un viejo solitario y aburrido. De vez en cuando se pasa, con calma y fastidio, una mano por la cara, como si espantara a un mosquito (...) Viene vestido con unos pantalones de mecánico algo desteñidos, y, para su edad, demasiado estrechos; trae también una vieja chaqueta sport, de cuero. Pienso que debe estar asfixiándose de calor, y quizás sea por eso que se pasa la mano por la cara, pero, ¿por qué los ángeles no le echan un poco de fresco? Tal parece que lo ignoran. Vienen detrás y acaban de sacar (otra vez) del agua a la Virgen que respira a todo pulmón; mientras chorrea por el pelo algunos erizos se le introducen en el escote del vestido (...) Los ángeles, por lo demás, le echan fresco mientras hablan entre ellos una extraña jerigonza que es como una especie de corto cacareo; pero pienso que como a cada instante ella se está zambullendo no puede tener mucho calor. La piel de Dios y de la Virgen es bastante oscura, tostada por el sol, quizás. Vistos a distancia cualquiera podría confundirlos con una familia que hace equilibrios sobre algún tronco en medio del mar. Pero sé bien que son ellos; no por ese gran canto coral que ahora vuelve a resonar, no por ese resplandor que a veces los rodea como una aureola gigantesca, no por ese gesto duro, de sufrimiento interminable que, por momentos, ensombrece el rostro de la Virgen, ni por el andar como a tientas de Dios, ni siquiera el coro de ángeles que los rodea es para mí la prueba más convincente de que son ellos. Es por esa sensación de soledad y renuncia, que está más allá de lo que mis sufrimientos podrían concebir, que sé que esos dos viejos que parecen dos pescadores son Dios y la Virgen.”¹⁸

En este fragmento aparecen varias formas de degradación y desacralización de la imagen divina que se vinculan con el llamado “doble movimiento” barroco de encarnación de lo divino y divinización de la carne. En primer lugar, la hablante en este caso, se define como un ente meramente corpóreo, sin alma ni sentido de lo espiritual, y por tanto, ser condenado a la muerte y sin aspiración ni posibilidad de trascendencia. Por otra, la representación de lo divino por medio de una corporalidad marcada por el paso del tiempo, lo que implica la corruptibilidad de lo divino como de su imagen, que a su vez acerca lo sagrado a lo profano.

Tanto en la primera como en la segunda parte, la enunciación surge como interpelación o diálogo con una instancia superior que podría identificarse con una figuración de la divinidad; no obstante, el silencio, la no respuesta, conduce a la pérdida de la creencia

¹⁸ R. Arenas, *Otra vez el mar*, Editorial Tusquets, Barcelona: 2002 (Pág. 79 – 80). El subrayado es nuestro.

que asignaba valor a la imagen o al signo sagrado. Esto es un aspecto importante sobre todo en la primera parte, como lo demuestra la cita, donde no se trata de una pérdida en términos de una negación, sino más bien de un extravío y una nostalgia de la fe, la cual se ha perdido no por irreverencia o descreimiento, sino ante la evidencia de su imposibilidad, que se hace manifiesta en la inclemencia e implacabilidad de la abyección que se cierne sobre los personajes. En la segunda parte, en contraste, se puede ver quizás un espíritu de rebeldía de acuerdo con el cual el discurso surge como un desafío o una provocación.

“La iconoclastia es considerada por el grupo como una agresión colectiva porque expresa más que el rechazo temporal o definitivo de una representación. La iconoclastia es el “desenganche”, el corto circuito, la brutal puesta en entredicho de un imaginario mediante el abandono de una espera inútil y la denuncia de una impotencia. Lo cual no implica –lejos de ello– la negación de la divinidad: en el peor de los casos, el iconoclasta ataca el culto de las imágenes, pero de ordinario incrimina una falta de reciprocidad, la ruptura de un pacto más o menos implícito incluido entre el santo y él mismo. Cualquiera sea su alcance real, la agresión contra la figura divina va acompañada por un borramiento no menos súbito de todos los relevos sociales e institucionales de la imagen: Iglesia, tradición local, familia o comunidad. Por esa razón, la iconoclastia tiene un aire subversivo y puede prestarse a toda clase de manipulaciones.”¹⁹

¹⁹ S. Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, F.C.E., México D.F.: 2006 (Pág. 166)

Conclusiones

Al concluir este informe, resulta evidente que hay muchos temas que quedan sin abarcar, de acuerdo con la descripción que hemos hecho de la obra analizada, como un discurso que se abre en múltiples direcciones y puede leerse en distintos niveles y desde diversas líneas de pensamiento.

Resulta difícil desvincular la lectura del contexto de producción de la obra ya que sin duda éste actúa como una importante condicionante de la escritura y de su contenido político; no obstante, si bien este es un antecedente que es preferible dejar de lado al momento de la interpretación y atribución de un sentido a la obra, no se puede desconocer como correlato de los fenómenos y problemáticas que conducen a la generación de los mecanismos de representación que se detectan en la novela. En este sentido la obra refleja en qué medida la percepción que el individuo tiene de su realidad se traduce en la manifestación sintomática de una época, y como el síntoma en cuanto signo se traspasa, en este caso, a la escritura.

En la novela, el mar como *leit motiv* que cruza la totalidad de la obra, se convierte en metáfora que representa el carácter contradictorio y paradójico de la existencia de los personajes, constituyéndose como espacio en el que confluyen los contrarios, en concordancia con la estructura binaria que configuran los discursos de los personajes. En cuanto espacio representativo de la totalidad, es donde se unen lo masculino y lo femenino, simboliza el origen y la muerte y significa tanto la posibilidad de libertad como la imposibilidad de la misma. Así pues, el mar es imagen fundamental, que actúa como una presencia constante, que define tanto el cronotopo de la enunciación como el de la existencia de los personajes, esto es, la isla.

Este carácter dual que predomina en el texto, se condice con la escisión y el desgarramiento propios del individuo postmoderno con el cual es posible identificar a los personajes protagonistas, ya sea por separado o como manifestaciones de un solo sujeto. Cabe pues señalar que temas como el doble y la identidad indefinida son propios del Barroco desde sus más tempranas expresiones en el arte y la literatura del siglo de oro español, y los encontramos en obras clásicas que ciertamente actúan como intertextos en Otra vez el mar. Por esto reconocemos una indiscutible filiación con esta estética, que no corresponde a un movimiento o escuela sino más bien a una sensibilidad y modo de percepción que han tenido una continuidad y una progresión en el tiempo y especialmente en su paso hacia América. Teniendo esto en consideración, cabe destacar la notable correspondencia que existe -en el Barroco y en el Neobarroco como su descendiente directo- entre la literatura y la plástica y consiguientemente la adopción en la escritura de una serie de modalidades de representación que en función de la construcción de una imagen poderosa tanto literaria como visualmente.

Es nuestro parecer que esta estrecha ligazón entre el arte barroco y la literatura del mismo período, que denota la emergencia de un nuevo punto de vista y un quiebre respecto del canon anterior, constituye además una de las primeras manifestaciones de la racionalidad moderna, por medio de las que expresa sus críticas y cuestionamientos. Este carácter rupturista, en su vertiente más subversiva es uno de los principales elementos que componen el Barroco y Neobarroco americanos, siendo los procesos de apropiación

y reasignación de sentidos y significados de sus mecanismos básicos. De acuerdo con esto la novela que ha sido objeto de nuestro análisis es un claro exponente de cómo se constituyen estrategias por medio del lenguaje, a través de las cuales encauzar discursividades que se encuentran relegadas a posiciones marginales respecto de la cultura y la tradición hegemónicas.

Si consideramos a la novela de Reinaldo Arenas como un buen exponente de la novela contemporánea, que así como hace empleo de los recursos e innovaciones literarias que la caracterizan, por otra parte pone en función elementos propios del Neobarroco, podemos de la misma manera pensar en el Barroco como algo vivo, una sensibilidad que resulta de determinados períodos o situaciones de crisis o ruptura en que se suscita el cuestionamiento y refutación de los paradigmas y modelos imperantes, y se hace necesario externalizar o dar curso a la libre manifestación de estos conflictos. En este sentido es posible decir que el Barroco americano como en Neobarroco más actual son siempre revolucionarios o subversivos en cuanto se aprovechan de las estructuras canónicas para entregar un mensaje disidente, para canalizar identidades marginadas o silenciadas. De modo que podemos asociar la novela Otra vez el mar a un vastísimo corpus dentro de la literatura latinoamericana que constata la vigencia de esta forma de representación y de este lenguaje.

Al trabajar con la novela Otra vez el mar de Reinaldo Arenas, nos hemos enfrentado a la amplitud de la obra literaria en todas sus dimensiones. Ciertamente se trata en este caso particular de un gran despliegue de la técnica narrativa por parte del autor, pero así mismo nos ha sido posible reconocer una gran variedad de figuras y referentes literarios que actúan de manera simultánea e imbricada otorgando gran riqueza y profundidad al sentido de la obra; de este modo constatamos lo que es realmente una obra abierta, en movimiento, que trasciende la categoría de texto para instituirse como discurso, flujo continuo en constante desarrollo y transformación. Se aprecia la tentativa del autor de configurar un relato multivocal, en que confluyen dos voces pero por medio de estas se entrecruza un sinnúmero de discursos.

Hemos intentado trabajar por medio de los dos ejes que configuran este ensayo, las temáticas que nos han parecido centrales, pero no cabe duda que esto significa una acción inicial en una labor crítica que abarca mucho más.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. Otra vez el mar, Editorial Tusquets, Barcelona:2002
- Antes de que anochezca, Editorial Tusquets, Barcelona: 2005
- Baudrillard, Jean. Cultura y Simulacro, Editorial Kairós, Barcelona: 2005. “La presesión de los simulacros”
- Carrillo, Jesús. Entrevista. Beatriz Preciado, 18 de octubre de 2004. (Versión .pdf)
- Déotte, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo, Editorial Cuarto Propio, Santiago: 1998. “Introducción”
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno, Alianza Editorial, Madrid: 2002
- Ette, Ottmar. La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación, Editorial Iberoamericana, Madrid: 1996. “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida, Nueva Orleans, 1983”; “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”
- Foucault, Michelle. Vigilar y castigar, Siglo Veintiuno Editores Argentina, Buenos Aires: 2002
- Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, Fondo de Cultura Económica, México D.F.: 2006
- Kristeva, Julia. Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis, Editorial Cuarto Propio, Santiago 2002
- Machover, Jacobo. La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Universitat de Valencia, 2001. Impreso en Zaragoza.
- Quiroga, José. “Impudor y luminosidad. Homosexualidad y literatura” en Daniel Balderston, El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas, Beatriz Viterbo Editora, Rosario: 2004
- Sarduy, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires: 1987