

UN DESASTRE COMÚN

Escrita tres veces, *Otra vez el mar* ha sido una novela de vida accidentada: el primer original, en el que Reinaldo Arenas trabajó entre los años 1966 y 1970, fue destruido por su amigo Aurelio Cortés, a quien Arenas había confiado el manuscrito, y al que irritó el homenaje en clave caricaturesca que en el libro se hace de él como Santa Marica, virgen benefactora de las locas. Considerando irrenunciable la novela para el conjunto de su obra, Reinaldo Arenas emprendió su reelaboración en 1970, para acabarla dos años después y ocultarla bajo el tejado de la casa de su tía, Orfelina Fuentes. Las precauciones del escritor cubano para evitar que el segundo original cayera en manos de la policía castrista no dieron resultado, y cuando Arenas decidió recuperarlo en 1976, tras salir de la Prisión del Morro, el manuscrito había desaparecido de su escondite.

Ya en el exilio, en el año 1982, Reinaldo Arenas terminó la revisión de la que concebía como novela central de su *pentagonía*, ciclo narrativo del que forman parte *El color del verano*, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *El asalto*. Esa es la versión que publica Tusquets, y que hace llegar hasta el lector las voces de un joven matrimonio cubano durante su regreso en coche a La Habana, después de seis días de vacaciones en la playa. Marcados por el fracaso vital que supone haber ahogado sus deseos a cambio de la supervivencia, y conscientes de que legan a la siguiente generación una existencia encadenada, ambos se hallan prisioneros de su relación, auténtica "asfixia de dos": él oculta tras el matrimonio una soterrada homosexualidad, ella busca ansiosamente en los resquicios más pequeños y en los silencios más opacos el fondo siempre oculto de él; ambos se consumen en el amor, tan poderoso como destructivo, que nace de compartir una íntima y común catástrofe.

Aisladas por una soledad insuperable, pero elevadas a tensión dialéctica gracias a la experiencia lectora que las contrasta, las voces de Héctor y su mujer (cuyo nombre no aparece) desarrollan cada una su propio monólogo, estructurando la novela en dos partes. En la primera, una marea verbal despliega el pensamiento de ella, sucesión sin tregua del presente, la memoria y el sueño en el momento único del regreso a La Habana. Un ritmo interno anima el avance incansable —que ni siquiera se detiene durante las noches, sino que se desarrolla a través del lenguaje oblicuo del sueño— de las voces que en ella buscan una salida a la frustración vital: los antecedentes de su relación con Héctor, el paisaje a los lados de la carretera a punto de entrar en la capital (de un lado, el mar; del otro, la muralla propagandística del régimen), los días transcurridos en la playa, las tortuosas claves de su mundo onírico, el discurso de la derrota en constante discusión con el del deseo, las imágenes que ante ella aparecen como una presencia tumoral de su conflicto (así, el enorme dinosaurio que de vez en cuando obstaculiza la carretera, las adelfas que inocentemente llevan en sí su capacidad destructora o el silbido de las cigarras cantando la proximidad de la muerte).

Invariablemente el monólogo interior va de la actualidad en que se desarrolla al transcurso de los días anteriores —cuyo paso se indica brevemente al margen del libro—, instalando esas seis jornadas y sus vicisitudes materiales y morales en una suerte de presente verbal que nivela todos los tiempos en uno solo: "ya no hay tiempo, sino mar", piensa la protagonista mientras se abandona a la fluidez de las aguas en la

playa; del mismo modo, la novela diluye las coordenadas temporales en el oleaje del pensamiento que fluye bajo la superficie de sus personajes. Esa lengua magmática cobra aun mayor heterogeneidad en la segunda parte, que acoge la voz de Héctor, escritor que ha dejado su vocación y que, sin embargo, no puede detener el nacimiento ininterrumpido de la escritura en sí mismo. Significativamente estructurada en cantos en los que alternan verso y prosa, esta segunda parte pone de manifiesto hasta qué punto la palabra literaria constituye la auténtica e inevitable naturaleza del escritor: "pero ellas brotaban", reitera un estribillo que en el "Canto segundo" alude a las flores hasta que, en el cierre, una de ellas nace materialmente en las palabras de un caligrama.

Las intertextualidades literarias y el *collage* con textos aliterarios aparecen ahora mucho más frecuentemente, definiendo la lengua del escritor como construcción histórica y colectiva, en la que múltiples voces y discursos afloran en constante tensión dialéctica, refutándose, contradiciéndose, corroborándose, mostrando su incoherencia mediante el contraste o sentando su incontestable peso. Así se dan cita José Martí con las alusiones a *Don Quijote*, los carteles propagandísticos, los cuentos sostenidos por un tono que va de lo apocalíptico a la ciencia-ficción delirante, las hojas de control de operarios cubanos, los personajes de cómic, el panfleto político, o la parodia en clave homosexual de la épica griega. Todo es absorbido por una lengua literaria poseída sin remedio por las voces y los acentos que pugnan por manifestarse en ella.

La novela no oculta, sin embargo, que pese a su torrencialidad, estos dos soliloquios forman parte del "cobarde monólogo" que mantiene toda la sociedad cubana. Moralmente desolada, borrados los instintos de una rebeldía efectiva, a la generación de los protagonistas no le queda sino un discurso crítico que lo arrasa todo —incluso a ella misma— sin poder romper no obstante el cerco de la inacción. Esa impotencia de un discurso por lo demás irrenunciable, es la que pesa sobre los protagonistas, a través de los cuales se convierte en una visión totalizadora del lenguaje humano: hechas para la confusión, las palabras son del todo inútiles para llegar al centro de la realidad, que elude siempre cualquier intento de apresarla verbalmente. Del mismo modo, no hay palabra alguna que pueda superar una mera función pragmática para conseguir tocar el centro solitario donde habitan los demás, lo que condena al ser humano a un perpetuo aislamiento.

Esta imposibilidad de llegar al otro rige el monólogo de ella: sus frustraciones, sus lagunas (que el lector también padecerá), sus tanteos a través de las palabras, el modo en que aplica sobre los silencios de Héctor una hipertrofia interpretativa, los deslizamientos en que el lugar del pleno sentido es ocupado por un simulacro de respuesta. Espoleada por el deseo de descubrir el rostro de su marido y por ser para él una presencia efectivamente aliviadora, la mujer de Héctor se pregunta recurrentemente por la posibilidad de una comunicación, que permita a la pareja un verdadero encuentro en el dolor: "Qué palabras, qué palabras, Dios mío, pudieran por primera vez reconocernos, vernos de frente".

A ese primer y abarcador fracaso del lenguaje se une el de la relación amorosa, ámbito privado hasta el que han conseguido llegar los tentáculos ideológicos del poder. Legalmente penada la homosexualidad y siendo la sociedad cubana predio natural de un machismo neurótico, las identidades sexuales quedan enfermizamente pervertidas: todo hombre debe demostrar su adecuación al modelo correcto de masculinidad; toda mujer se transforma en índice visible de esa adecuación. De ahí el modo conflictivo en que se

manifiesta la feminidad de ella. Definida como coartada para la virilidad de él ("soy sólo una justificación [...], una regla hipócrita que no se puede infringir..."), sin posibilidad de colmar el deseo de su marido, su cuerpo queda reducido a sucedáneo de la plenitud, lo que la convierte en frustrada y a la vez culpable de frustración — sentimiento que se canaliza en ocasiones a través de los sueños, alguno de ellos de evidente estirpe lezamiana. Del mismo modo, la masculinidad se ejerce como extensión del envaramiento a todos los gestos vitales, alejados de cualquier concesión a la sensualidad explícita, al relajamiento o a la delicadeza, todo ello sospechosamente femenino. El peso de lo ideológico envenena, pues, los ámbitos supuestamente más alejados de lo público, y consigue plagar de convenciones la relación humana que más desprendida debería estar de motivaciones ajenas a ella misma.

Existe, no obstante, un ambiguo y mal asentado amor surgido, no de una celebración común, sino precisamente del modo en que Héctor y su mujer se comprenden como víctimas que purgan la desastrosa realidad cubana: una generación culpable de no haber sabido reconocer la barbarie bajo las consignas de libertad; la felicidad dictada, los ciudadanos convertidos en vigilantes de los ciudadanos; las aspiraciones reducidas a una pastilla de jabón; la demagogia de un régimen sembrado de contradicciones y capaz de absorber cualquier discurso que lo justifique ("la legislación feudal, la producción esclavista, el comercio/ capitalista, y la retórica comunista"); una patria que en su ciclo histórico de dominación ha expulsado a sus mejores hombres; la vida, en suma, como una gran carnavalada absurda en que todo es arrastrado por un ritmo infernal y uniformador que anula la reflexión y el ejercicio de la propia individualidad.

A todo ello se añade la conciencia de que la vida deriva hacia un progresivo rebajamiento del deseo, una obligada conformidad con lo que el mundo acaba concediendo al hombre. Los protagonistas de *Otra vez el mar* se saben moralmente muertos, "dos coches fúnebres" movidos por la inercia, apesadumbrados por una vida que les obliga a buscar motivos para sostener los actos más pequeños. Pues es en la cotidianidad donde de un modo más hiriente se refleja, vulgarizada, la desesperación: el pequeño cúmulo de accidentes diarios —los pañales, la ducha, un bombillo roto— transmite la imagen degradada de un fracaso total. En medio de esas nimias solicitudes del presente, los personajes esperan un momento fulminante que lo arrase todo —pues ya ni siquiera queda autoengaño suficiente para desear vivir la vida del otro lado—; pero acaban por descubrir que "la catástrofe inminente nunca llega de golpe porque está transcurriendo siempre": cada día es necesario soportar la infamia de que, tras la muerte moral, se alce aun otra mañana más y de que, a lo largo del día, una conjura de trivialidades disuelva la inicial lucidez.

La novela, sin embargo, no se limita a una maniquea visión sombría del mundo, y se abre también a momentos en que la realidad revela otra dimensión distinta a las del dolor y el desgaste: en el caso de la protagonista, los crepúsculos en la playa ofrecen una belleza inusitada, desbordante, que es suficiente disfrutar desde una experiencia puramente hedonista y sensorial del mundo. Durante los anocheceres, cuando la caída de una sombra violeta sobre todos los seres les descubre otro rostro —frente al aturdimiento que provoca la agresiva luz diurna—, la mujer se abandona al ritmo de las ceremonias naturales, integrándose en una danza de vegetación, agua y color que cancela toda temporalidad racional. Desde un instintivo sentimiento panteísta de la Naturaleza, la joven logra ingresar en un tiempo expandido, en el que la intensidad del presente anula las habituales coordenadas cronológicas. Lo mismo sucede en las

ocasiones en que se deja flotar sobre el mar, lugar en que desaparece la sensación agónica del tiempo y que instala a la protagonista en una eterna fluidez de la calma.

Para Héctor, en cambio, el mar aparece como un signo doble y problemático. "Memoria/ de algo sagrado/ que no podemos descifrar/ y nos golpea", cuando se proyecta en él el ansia de horizonte libre y de satisfacción vital, el mar devuelve la imagen de la pequeñez y la imposible realización del ser humano: "ver el mar es reconocernos", contemplar en su encrespamiento la cólera que invade al hombre por su desastrosa condición. Si para su mujer el mar es una madre natural en cuyo seno encontrar sosiego, para Héctor es furiosa "indignación sin tiempo". E igualmente sucede con la belleza natural y los instantes de plenitud: la primera es por completo ajena al ser humano, para quien representa un hiriente contraste respecto al propio sufrimiento; los segundos son irremisiblemente fugaces, y dejan el resabio de la pregunta por su autenticidad. Tras la plenitud llegan siempre la caída y el restablecimiento de la realidad como una carga.

Esa poquedad de la vida tras todas las renunciadas, junto a la incurable soledad y a la opresión de la existencia bajo una dictadura, cobran su mayor dimensión cuando se descubren como única herencia legada a la generación siguiente: "¡Vengan nuevas generaciones a beber en este manantial!" *Otra vez el mar* pone de relieve certeramente cómo el ser humano, no solo es víctima del sufrimiento, sino que reproduce el dolor. Así los protagonistas se interrogan culpablemente sobre su hijo de meses, considerando la paternidad como una multiplicación arbitraria del sinsentido: hacer nacer implica imponer una condena y obligarse a educar a una generación armándola contra la vida. No obstante, quien va a recibir ese legado para ser destruido por él es el muchacho que, junto a su madre, pasa las vacaciones en la cabaña contigua a la que ocupan Héctor y su mujer. Taciturno y reconcentrado, apenas habla: frente a su madre o a los protagonistas, que se debaten en la abundancia verbal, él es el único que parece no tener que suplir la falta de vida con un exceso de palabras. Por el contrario, el muchacho avanza con aplomo silencioso hacia lo que busca, conducido por la serena terquedad del que solo conoce su deseo inexcusable.

Siempre enfocada desde los demás personajes, esta es la figura que irrumpe de modo decisivo en las vidas de Héctor y su mujer: inmediatamente atraído el primero, avivada la inseguridad en la segunda, ambos experimentan una profunda crisis de identidad. Pero sobre todo, el muchacho es en el libro la materialización de un descubrimiento hasta entonces solo formulado verbalmente: el de que toda inocencia es monstruosa porque será destruida y porque uno mismo no podrá evitar ser el agente de esa destrucción. Es precisamente Héctor, quien más imperiosamente demanda una imagen de pureza y entrevé en el muchacho una posibilidad de salvación, el que acaba cancelando la oportunidad de encuentro entre ambos: durante sus paseos juntos, una severa autocensura, inscrita en la imagen vigilante de las solteronas depravadas que lo persigue, impide cualquier apertura del propio mundo solitario. De igual forma, durante la noche en que acude a la cita con el muchacho, Héctor no solo camina bajo el impulso de un deseo de definitiva plenitud, sino también bajo la mirada de una luna reprendedora, metáfora de la vigilancia moral que el personaje ejerce sobre sí mismo. El encuentro sexual con el muchacho, único personaje que intenta una unión gratuita y libre, regida por el deseo y no por la necesidad, sufre entonces la interferencia de esa autocensura. A la vista súbita de la luna, Héctor rechaza el cuerpo del otro, y lo conmina a descubrir la crudeza de su condición: "Serás siempre la válvula de escape de cualquier

época *de todas*". Interiorizados los mecanismos de la resignación represiva, Héctor los reproduce sobre el muchacho, condenándolo a la misma muerte moral que él ha padecido.

Ante el desastre que todos los personajes comparten, una clave ambiguamente liberadora cruza toda la novela, y es depositada por Héctor en manos del muchacho: "Valdría más [...] destruirse uno mismo sin darles tiempo a que ellos tengan el placer de hacerlo". La del suicida, capaz de sustraerse sin concesiones a una negociación indigna con la vida, aparece como única integridad posible. "Única fiera que por orgullo burla al/ cazador sin huir", es cierto que quizá el suicida se ve empujado tan solo por su condición de tal, o que el suicidio es la condición que el poder pone a la libertad; pero al mismo tiempo la radical negación del hombre a la continua catástrofe diaria habla de un resto esperanzador: todavía queda en el ser humano un instinto insobornable y libre, aunque inconcebiblemente solo pueda ejercerse a través de la muerte.

En el trance de esa elección coloca la novela entera a sus personajes, dotándose así de un cierre coherente, ya que la arbitrariedad del punto final queda sustituida aquí por un silencio real: el discurso solo puede detenerse cuando desaparece la conciencia. Pues efectivamente, es solo la consistencia de los personajes y su destino la que sostiene el curso de la palabra durante la novela, concebida como lugar al que afloran las voces siempre a la espera de asaltar la prosa del autor, de desquiciarla con la disonancia dolorosa de su vida. Es por eso que la escritura de *Otra vez el mar* no narra tan solo historias quebradas; sino que asume el acento discordante de estas poblándose de aliteraciones y rípios insoportables, de onomatopeyas y gruñidos, de una ironía distanciadora que cuenta los hechos más dramáticos mediante el disparate y la *boutade* de estirpe surrealista. Esta "horrible forma de narrar", lenguaje que no quiere otorgarse remansos estilísticos y que prueba a contrastarse con la poesía celebratoria de Walt Whitman o con la armónica visión de una Naturaleza fértil en José Martí, toma así los tonos de la blasfemia: no son posibles los formalismos apolíneos cuando el lenguaje se alimenta de una santa ira, de una *terribilitá* que lo convierte en ejercicio del resarcimiento (pobre y sutil revancha contra el poder y la resignación, como la de las locazas cubanas colgándose cartelitos *I AM HOT* hechos con las tapas de los manuales de marxismo-leninismo).

Y sin embargo, el ejercicio de esa liberación es irresolublemente contradictorio. Pues la escritura es contemplada en *Otra vez el mar* desde una crítica corrosiva que arrastra a su paso toda complacencia con la literatura, absolutamente desmitificada, descrita en todos sus contraluces: comentario superfluo al pie de la doliente condición humana, es a la vez el único modo de confiar al lector la permanencia del grito en el tiempo; testimonio de que una vez el hombre poseyó alguna suerte de autenticidad, es al mismo tiempo vestigio de que autenticidad y vida fueron traicionadas; sacrificio de la existencia para revelarla, siempre corre el riesgo de que su reducción a objeto de ocio desvirtúe su significado. Lo único que no se pone en duda acerca de la experiencia literaria es su carácter inevitable, su autonomía frente a las del autor y el lector. El de la escritura aparece entonces como un lenguaje vivo por sí mismo, dominio de figuras que se alzan con una íntegra voluntad de voz y un entero destino irreparable. Ante el conflicto de sus personajes, la impotencia del autor se iguala a la de aquellos y a la del lector. Pues ninguno de ellos conoce cuál es la palabra que pudiera salvarlos. Autor, lector y personaje comulgan así en un mismo estupor: "*Coro de personajes (saliendo del papel)*: Mira cómo se nos acerca ronroneando, mira cómo cree dispersarnos, reunirnos,

hacernos correr o llorar a un movimiento de sus dedos (por cierto, como mecanógrafo es pésimo), mira con qué confianza, con qué pasión se nos acerca. Piensa: *Los tengo aquí, en un puño, conozco sus anhelos secretos, sus debilidades, sus escasos momentos de consuelo; sus terrores. De ellos todo lo sé, pues soy yo quien los ha inventado y les doy vida describiéndolos...* Mira cómo nos toca, nos sitúa, goloso, se aproxima, mira cómo, confiado, entra en la jaula. [...] Mira cómo nos toca, nos sitúa; míralo adjudicarnos el futuro, míralo, condenándonos... Infeliz. No sabe que somos nosotros quienes los llamamos, quienes, inevitablemente, lo atraemos... Infeliz. Él no sabe (¿será posible?) que somos nosotros quienes le imponemos nuestras pasiones, nuestras desgracias, lo obligamos a cantar nuestra miseria [...]. Pobre diablo. Él perecerá y nosotros continuaremos. Dentro de muy poco habrá desaparecido y nosotros seguiremos. Con el tiempo ni siquiera se sabrá qué tuvo que ver con nosotros, quién fue... Ah, y lo que es más ridículo y patético, piensa que nos tiene en sus manos. Óyelo hablar. Verdaderamente nos ha tomado en serio. Cree que le obedecemos. Óyelo hablar en lo oscuro. Se acerca manoteando, se ha sentado ya frente a nosotros. Shissst. Ya pone sus dedos sobre el teclado".

www.literateworld.com, (1 julio-15 julio 2002)