

Los espacios en *Otra vez el mar* de Reinaldo Arenas

Mariela Escobar

Otra vez el mar es la tercera novela de la Pentagonía de Reinaldo Arenas, una serie de cinco novelas que relatan de un modo inusual la vida de un personaje y las circunstancias históricas que lo rodean. El protagonista muere en cada novela y reaparece en la próxima con otro nombre, sin embargo distintos procedimientos hacen evidente que se trata cada vez del mismo personaje en otra etapa de su vida. La serie está compuesta por: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991).

Otra vez el mar, centra el relato en una pareja con un hijo; han pasado más de diez años de gobierno revolucionario y Fortunato, el protagonista de la novela anterior, ha devenido en Héctor quien se desdobra en su esposa.¹ Ambos tienen puestos burocráticos y se encuentran en una posición económica y social acomodada: han recibido un departamento frente al mar en La Habana y pueden tomarse una semana de vacaciones en la playa de Guanabo. El texto cuenta, desde el viaje de regreso a La Habana en auto, los seis días de vacaciones que pasa la familia. Se divide en dos partes: la primera está, a su vez, dividida en seis días; la segunda, en seis cantos. Esta estructuración doble acompaña la duplicidad del narrador y del personaje ya que la primera parte será narrada por la voz femenina, la esposa de Héctor y los cantos de la segunda parte presentan los pensamientos y sentimientos de Héctor, es decir, de la voz masculina. Ambos han celebrado el triunfo de la Revolución y colaborado con el régimen pero se han desilusionado ante el carácter de los cambios que se fueron produciendo y, fundamentalmente, ante las medidas que coartaron las libertades individuales. Uno de los recursos para expresar esa decepción en el proceso revolucionario es el tratamiento de los espacios. Las descripciones suelen responder a una

¹ Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquest, 2002. Todas las citas pertenecen a esta edición, se señalan los números de páginas entre paréntesis.

estética realista aunque en la construcción de la novela se crucen fragmentos de la historia de los personajes en diversos tiempos y espacios que resultan transfigurados hasta convertirse en símbolos de la ideología o de las reflexiones de Héctor y su mujer tanto por el recuerdo como por las ensoñaciones. El tiempo histórico también se señala con claridad en relación con los procesos políticos aunque en algunas anécdotas recordadas se pierde la cronología.

Respecto de los lugares que recorren los personajes, se pueden establecer diferencias entre la narradora y Héctor, pese a que comparten los espacios, los puntos de vista varían. En el monólogo de ella se intercalan varias anécdotas que se desarrollan en diferentes momentos y lugares. El relato se inicia en un área que representa un borde, un “lugar entre” que es la ruta que une la playa de Guanabo con La Habana, pero que también divide la vida de la muerte ya que el suicidio de Héctor y, por consiguiente, de su doble se produce en esa ruta y en el umbral de la ciudad de La Habana, luego de cruzar el puente que separa la ciudad propiamente dicha del Municipio Habana del Este (un sector más turístico donde se encuentra Guanabo). La ruta, el camino, muestra dos paisajes diferentes: de un lado, el mar que se interrumpe apenas por la aparición de pinares o almendros; del otro lado, diferentes paisajes de bosques, edificios o escenas en las que las personas se entremezclan con un elemento simbólico de la Revolución: los carteles de propaganda. Perla Rosencvaig interpreta la aparición de estos carteles como un procedimiento que denuncia el adoctrinamiento a partir de lo que ella denomina el “terrorismo lingüístico” ya que, explica, a la descripción de la narradora se opone el discurso de Héctor: “En el canto segundo, por ejemplo, se perfora el valor propagandístico de los letreros que resumían en la primera parte las pautas inviolables del sistema”.² Teniendo en cuenta esta reflexión, puede pensarse el signo ideológico que representa la descripción del “lugar entre”. De un lado el mar, del otro el interior, el desgano y fundamentalmente el discurso autoritario y triunfal del régimen castrista:

A un costado de la carretera se ve el mar; al otro, un grupo de vacas casi inmóviles que pastan desgadamente. A un costado de la carretera se ve el mar; al otro, una casa de ladrillos sin repellar, sin árboles, con cuatro ventanas y una torre (o algo parecido) que no sé qué sentido pueda tener; la veo, de lejos, mientras pasamos, parece entristecida en medio de la sabana, soportando el aire y el sol (32).

² Perla Rosencvaig, “*Otra vez el mar: discurso político o terrorismo lingüístico*”, op. cit. p. 102.

Se contrasta un paisaje casi rural, triste y desolado con el mar que en la novela será omnipresente y tendrá un fuerte poder simbólico: para Ottmar Ette “[e]l mar puede considerarse, tal vez, como el personaje fundamental de la novela” (106) y Roberto Valero lo incluye en el sexto lugar de su lista de personajes de *Otra vez el mar* (150). La narradora continúa:

A un costado de la carretera se ve el mar; del otro, un gran cartel con letras inmensas. ESTÁ USTED ENTRANDO EN EL PLAN MONUMENTAL DEL CORDÓN DE LA HABANA. A un costado de la carretera, el mar; al otro, una valla gigantesca. ¡OCHENTA MIL HABANERAS AL COGOLLO! A un costado de la carretera, el mar; del otro, un cartel. ¡YA LLEGAMOS A LAS CIEN MIL POSTURAS DE CAFÉ!

Los paisajes son luego reemplazados por los carteles que proclaman los logros, los planes y las consignas de la revolución relativas a aspectos económicos agrícolas. El discurso, tal como aparece en las dos citas anteriores, elabora el contraste a través de una estructura sintáctica paralela que implica la mirada hacia uno y otro lado. Cuando el discurso continúa, el paralelismo sintáctico comienza a desequilibrarse de modo tal que desaparece la mirada hacia el mar y solo quedan los carteles o pancartas con consignas que agregan el tema de la lucha contra los traidores, en defensa de la Revolución:

Otro mural con una imagen gigantesca. ¡ORDENE! Otra tarima ilustrada. ¡TODOS A LA RECOGIDA DE CUJES DE TABACO EN PINAR DEL RÍO! Palmas con los tronos acorazados de fotografías: ¡ORDENE PARA LO QUE SEA! Fotos, fotos, más fotos. Otro letrero emergiendo. ¡A LA CARGA FINAL! Otro: ¡AL QUE SAQUE LA CABEZA SE LA CORTAMOS! Otro: ¡ACUDE AL LLAMADO DE LA PATRIA! Otro: ¡QUE NO QUEDE UN GRANO EN EL SUELO!...

El pasaje muestra una transformación del paisaje que se deforma por el recurso de la exageración que se incrementa a su vez por las deformaciones de la sintaxis que aceleran el discurso. Los puntos suspensivos marcan que ese espectáculo continúa. Por otro lado, las proclamas tematizan las cuestiones que provocaron en parte la desilusión de los protagonistas: el trabajo agrícola obligatorio y la violencia que no permite ninguna distinción o diferencia personal, es decir, la pérdida de la identidad individual. La narradora retoma la calma y vira la mirada hacia la contraparte: “Pero oye, pero oye, pero mira, pero atiéndeme. A un costado de la carretera se sigue viendo el mar”. Las proclamas reaparecerán con la misma forma, el mismo tipo de letra, la misma iconicidad en el Canto II de Héctor, en un fragmento en el que describe un mundo irreal y futuro que satiriza al régimen desde los elementos que lo componen, por ejemplo, un arenal ha reemplazado al

mar, los pájaros son réplicas porque los reales han sido extinguidos por los soldados, pero, también desde la construcción discursiva que abusa de la aliteración y de las mayúsculas y crea juegos de palabras constantemente. En ese mundo hay “electropancartas” que dicen: “PARA AUMENTAR LAS POSIBILIDADES DEL CONSUMO DISMINUIR EL NÚMERO DE CONSUMIDORES” (197) jugando con la ironía a través de la antítesis aumentar-disminuir. O la expresión de fe que permuta la agricultura por la experimentación científica que produjo variaciones en el paisaje para proveer alimento y eliminar el hambre, lo cual implica la despersonalización y la masificación llevada a cabo por la propaganda y la represión:

LAS ALGAS CÓSMICAS NOS ALIMENTARÁN. EL ÉXITO DE LOS EXPERIMENTOS ES ROTUNDO. NADIE MORIRÁ DE HAMBRE. EL PUEBLO BIEN ALIMENTADO ADOCTRINADO Y ORGANIZADO, CONCIENCIADO Y DISCIPLINADO, MILITARIZADO SALUDA AL PRESENTE Y DETESTA EL PASADO (198).

Finalmente, la denuncia al traidor que pretende diferenciarse es tomada también irónicamente como una cuestión de honor: “¡AL CLAMOR, AL CLAMOR DEL HONOR. A DARME CAZA AL TRAIOR. A LAVAR ESTE DESHONOR Y CUMPLIR EL LLAMADO DE NUESTRA GRAN MADRE METÁLICO-AMOR!” (199). Las proclamas de Héctor retoman las temáticas que aparecen en las proclamas que lee su esposa: economía, agricultura, obediencia y lucha contra el traidor, pero transmutadas de acuerdo al mundo satírico en el que se convertiría la Isla: consumo, comida experimental, disciplina y honor.

La ruta, entonces, sintetiza los espacios que recorrerán o recorrieron los protagonistas: espacio rural, espacio político y el mar como la huida, al mismo tiempo se constituye en borde entre la vida y la muerte. El personaje femenino, en su relato, menciona una y otra vez la ruta ya que comienza su monólogo desde ese lugar, luego se retrotrae a los días en la playa, vuelve a la ruta, se remonta a su pasado de niña o cuando se enamoró de Héctor y regresa a la ruta hasta llegar al túnel que la introduce en La Habana. El final de su relato anticipa el final del relato de Héctor quien solamente se ubica en la ruta para contar el fin. En ambas narraciones se confunden las voces dado que se repiten las situaciones y los mismos textos:

Por un tiempo, enero, febrero, marzo quizá, los soles no serán tan brutales; podremos salir de vez en cuando al balcón; podremos, tal vez, algunas veces, por las tardes, si

alguien se queda con el niño, ir a un cine, ver una película mil veces vista ya. Pero, oye, pero, oye: Será solo una breve tregua. Volverán las jornadas interminables, el trabajo obligatorio en el campo [...] (158 y 374).

Ambos mencionan la pancarta que anuncia la entrada al túnel: “¡HASTA LA VICTORIA SIEMPRE!” Pero, a veces, el lenguaje de Héctor es más reflexivo y también más metafórico. En su monólogo final realiza una cantidad de preguntas retóricas que junto con la repetición de la exclamación “¡Rápido! ¡Rápido!” aceleran el ritmo del discurso que logra como efecto tematizar la velocidad que le permite hacer estrellar el auto contra un muro. Las últimas oraciones se reiteran con sutiles variaciones: lo que era en el discurso de la narradora: “Héctor, Héctor, grito abrazándolo. Aún entre el aire y el muro que se nos abalanza puedo ver, otra vez, el mar” (158), pasa a ser en el discurso del narrador masculino: “Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar” (374). El cambio de persona gramatical termina de exponer la inexistencia del personaje doble y en la comparación con el mar se sintetiza el estado del personaje masculino.

La Habana es la ciudad en la que viven ambos pero sus miradas son diferentes. Ambos reconocen el departamento propio como el símbolo de su acatamiento al régimen: “Vendida el alma, aquí está la casa” (68), señalará la narradora, sin embargo ella rescata la vista al mar; el malecón y el mar que se ven desde el balcón se constituyen en recursos para eludir esa adaptación mirando hacia fuera, mirada que incrementa la angustia por la imposibilidad de rebelarse. El departamento es además el símbolo de su conflicto personal, que se liga con el social, ya que muestra la rutina de un matrimonio sin amor. No hay en el monólogo de ella ninguna descripción de la ciudad ya que no se relatan recorridos, salvo un paseo por el Río Almendares en el cual siente la mirada de los otros que, ajenos al conflicto, envidian una felicidad que no existe. Una visión muy particular de la ciudad aparece en un sueño en el que ambos hacen cola para esperar el pan: una serie de situaciones dan lugar a un enfrentamiento entre el pueblo y las fuerzas de seguridad. El sueño culmina con la destrucción de la ciudad y de todos los lugares destacados: el Capitolio, el Palacio de la Revolución, el Hotel Nacional, la Prisión del Morro, el Malecón. Esta mirada sobre la ciudad se detiene en el problema de la carestía, la descripción de la interminable cola para esperar el pan y en el problema del autoritarismo: la actitud represiva e impune de las fuerzas de seguridad; de algún modo, anticipa la concepción del

espacio de *El asalto*, en la que, después de la destrucción, solo queda un mundo apocalíptico conformado por los restos de una sociedad sometida y oprimida. Esta visión coincide parcialmente con la de Héctor, la ciudad es el símbolo de lo que el régimen hace con las personas; en el final de su discurso expresa: “La boca oscura abriéndose. Entramos ya en el crematorio. Vamos pasando el túnel que comunica con el unánime crematorio” (374). La metáfora expresa su imagen de La Habana que incinera a sus habitantes y la escena sugiere el escamoteo de su propio cuerpo a la ciudad-crematorio ya que no terminará de cruzar el túnel antes de calcinarse por el accidente. De alguna manera, esta metáfora sintetiza el valor simbólico de La Habana como centro del régimen. La otra mirada significativa de Héctor aparece en el Canto VII cuando se narra un paseo de Tedeoro; en el recorrido aparecen los lugares típicos por los que circularán los personajes marginales de *El color del verano*: Quinta Avenida, Rampa, la heladería Coppelia, el cine Yara, las playas de Marianao (320-341). Esta mirada se encuentra en sintonía con la próxima novela en la que se tematiza la evasión a la censura y la experiencia de una vida marginal aunque más auténtica en torno a la aceptación de la sexualidad y del pensamiento disidente. En *Otra vez el mar*, ambos personajes, entonces, coinciden en sus imágenes de la ciudad en cuanto símbolo político, sin embargo, ella solo puede describirla a través del discurso onírico y es testigo de la destrucción de edificios y gente así como también de su propia desintegración. Él, en cambio la representa líricamente como espacio de opresión o la recorre desde la mirada de quien se guarece en la marginalidad y lucha desde ese lugar.

Otra vez el mar se conecta con *El palacio de las blanquísimas mofetas* desde el recuerdo del pueblo. Ambos narradores hacen referencias a Holguín donde compartieron casa y donde vivieron el triunfo de la Revolución. El espacio pueblerino es evocado por el personaje femenino al recordar cómo se enamoró de Héctor y cómo terminaron conformando una pareja; el recuerdo complementa la novela anterior, se anula la muerte de Fortunato y Héctor regresa triunfante. El parque Calixto García, los barrios “La Frontera” y “La Loma Colorada” se refieren a Holguín de donde partirán ambos hacia La Habana. Los pueblos del interior, incluso Holguín, no están idealizados por el paso del tiempo sino que son recordados como lugares chatos, sin esperanzas. Además de Holguín, aparece otro pueblo al que ella se escapó desde su departamento, cuando estaba embarazada, para dejarle a Héctor su libertad; al evocar la anécdota no recuerda siquiera el nombre de la

población, solo los ruidos ensordecedores que producían unas máquinas. Ese pueblo es como todos los otros evocados:

Cuantas veces, en nuestras salidas al trabajo agrícola, en cualquier sitio, desde la cama de un camión, desde la ventanilla de un tren, desde una guagua escandalosa habré visto estos pueblos que nada dejan en la memoria, ni siquiera el testimonio, el contraste, de una fealdad diferente. Casas bajas, achaparradas, cerradas, hechas para que no entre el aguacero, el sol, los ladrones [...] (115).

Las descripciones recuerdan las de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la mirada hacia el interior produce angustia y exhibe el desgano de la gente, sin embargo, al culminar el fragmento descriptivo sugiere que en ellos reside el poder del sistema: “Pueblos que ni siquiera dan al mar, que ni siquiera ven el mar, gente que detesta el mar ¡Oh Dios! -¡pero basta ya de mencionar a Dios!-, y estamos en sus manos, estamos en sus manos...” (116). La mirada hacia el interior es la mirada hacia el poder económico de la agricultura que rige la vida de las personas: La Habana funciona como símbolo, los pueblos rurales son su sustento económico. Héctor reflexiona acerca de ese interior en otros términos. Luego de una serie de preguntas retóricas que interpelan la posibilidad de soportar todo lo que el régimen impone, dice: “Nuestra ineludible, clara, condición de esclavo; el hecho de haber nacido en el cacareo cerrado de una isla, el pavoroso desamparo de una isla, la prisión-prisión-prisión que es una isla...” (342). Resuenan las ideas de Virgilio en esta concepción de la isla como cárcel de la que no se puede escapar y a la que rechaza porque la tierra se ha convertido en un bien comunal económico que exige el trabajo interminable y obligatorio. En las evocaciones de los pueblos no se encuentran vestigios de la naturaleza cubana, nada específico que imponga lazos de identidad.

Así como en las novelas anteriores, el interior era el único espacio; en esta, la mirada está puesta en el mar y si bien, la Isla es una cárcel, el mar se presenta como la posibilidad de la vida, el escape de la rutina y de la chatura de la tierra. La naturaleza que la voz del niño reconstruía en *Celestino antes del alba* aparece aquí de cara al mar. Árboles, pájaros e insectos rodean el mar y son personificados por la voz femenina para constituirse en cómplices o en polemistas pero siempre en una interacción. “Y el mar sigue fluyendo [...] Y los pinos ahora parecen clamar: *¡Decídete, decídete, decídete, elige tu infierno antes de que sea demasiado tarde!...*” (85. Cursiva en el original) Se refiere a un encuentro con la madre del muchacho que la obliga a pensar en el paso del tiempo. Más adelante se repite el recurso: “*Ya te veré con los ojos hundidos, los senos caídos, el pelo ralo.* Levanto la

cabeza. Son las cigarras las que están diciendo esas sandeces” (86. Cursiva en el original). El bosque de pinos, los almendros y las adelfas aparecen constantemente en el recorrido desde la cabaña veraniega hasta la arena y el mar. El mar, ante lo permanente de la tierra es absolutamente cambiante ya sea por el movimiento como por los colores: azul, blanco, gris, amarillo. La felicidad de la narradora así como su calma se fundan en el mar: “El mar es ahora una llanura por la cual parece que uno pudiera hasta perderse” (83). La relación entre el mar y la llanura pareciera establecer un puente que rompería con el cinturón de agua que convierte a la isla en una prisión. Otras veces se destaca el movimiento a partir de la comparación con otros elementos: “Y la música ondea, desciende, flota y fluye, como el mar” (96-97). Del mismo modo, Héctor, al morir, se compara con el mar que es la representación de sus deseos: fuerza, libertad, movimiento, belleza. En sus Cantos, Héctor elogia el mar, lo define y lo redefine:

porque el mar es la memoria
de algo sagrado
y nos golpea
[...]
porque el mar es anhelo y congregación de deseos
que no podré realizar.
Hoy
no iremos al mar porque ver esas aguas abiertas
(hacia el cielo fluyendo, hacia el cielo fluyendo)
despertaría de nuevo nuestro ancestral instinto
de cruzarlas
y eso no puede ser (279).

El mar es la posibilidad del mundo otro pero aún no se puede cruzar. No es el mar de los desterrados del que habla Rafael Rojas pero es el único lugar respirable. Es el lugar de la posible esperanza.

Con respecto al tiempo histórico, en el discurso del personaje femenino aparecen indicios que se transmiten por la radio. En varias ocasiones uno u otro de los protagonistas encienden la radio y escuchan noticias siempre relacionadas con la necesidad de superar los niveles de producción. En uno de esos momentos, una locutora explica cómo construir sombreros de yarey: “*Estamos en la Unidad ‘Mártires de Girón’ donde las compañeras se afanan en superar las metas de producción de sombreros de yarey para suplir las necesidades de nuestro pueblo trabajador en el campo*” (30. Cursiva en el original). La cita sitúa un momento posterior al desembarco de cubanos disidentes apoyados por los Estados

Unidos en Bahía de Cochinos en 1961. En otro momento, un locutor proclama: “*¡Aplicando los métodos y las orientaciones de nuestro Comandante en Jefe, llegaremos a los diez millones de toneladas de azúcar en el próximo 1970...!*” (55. Cursiva en el original). La zafra de los 10 millones se inició el año anterior, por lo tanto se pueden fechar los hechos en 1969³. La radio, además de determinar el tiempo, muestra el dominio del Estado de los medios de comunicación y la excesiva propaganda del régimen que exige el compromiso de los ciudadanos en el proyecto revolucionario. Esta es una de las cuestiones que los protagonistas analizan como limitación de las libertades individuales dado que la exigencia de trabajar en el campo no solo restringe el trabajo intelectual de Héctor sino que va seguido de la censura de todo aquello que no sea a favor del régimen. En el discurso de Héctor el tiempo se vuelve a fijar a partir del paralelismo que establece entre el momento del triunfo de la Revolución que coincide con el comienzo de la relación con su pareja y su presente:

Estás
en el cuarto de siempre
(música de órgano),
[...]
oyes como ella se agita en la otra habitación
(afuera los típicos andariveles de la época: bombas, tiros, discursos, gritos, amenazas,
torturas, humillaciones, miedo, hambre)
[...]
Estás en el portal de la cabaña 10 años después
(música militar)
sientes la respiración típica, nerviosa, anhelante,
de ella, allá dentro (afuera los típicos andariveles
de la época: discursos, gritos, amenazas, torturas,
humillaciones, miedo, hambre) (189-190).

Reafirma los indicios anteriores con respecto al año y presenta las coincidencias entre la dictadura de Batista y el régimen de Castro después de diez años de gobierno. En otro momento se asegura la fecha a partir de la emblemática radio revolucionaria: “*Radio Reloj Nacional, martes 25 de septiembre de 1969. Exactamente: 1 y 47 minutos ante meridiano. Hora de verano*” (308. En cursiva en el original).

Franco García y Flores señalan que:

Otra vez el mar alude a un espacio donde la realidad está oscurecida para que lo imaginario pueda ocupar su lugar, lo cual tiene mucho que ver con la simulación

³ Reinaldo Arenas manifiesta su experiencia en el central azucarero “Manuel Sanguily” de Pinar del Río durante ese período, en el poema *El central*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

inherente a la vida que se desea clandestinamente y con los lugares donde es preciso hacer desaparecer lo real tras su simulacro para poder sobrevivir y actuar eficazmente (101).

En estos planteos se establecen relaciones entre los procedimientos que modifican y deforman los espacios y las historias de los protagonistas: desarrollan una vida simulada en un espacio disimulado. Pero, puede afirmarse, además, que hay muchas referencias al tiempo y al espacio referencial, los que marcarían la relación con “lo real” que liga *Otra vez el mar* con las novelas anteriores y con las siguientes, además de hacer posible cualquier referencia autobiográfica. Sin embargo, la construcción compleja de la novela, la mezcla de historias, la aparición de discursos oníricos o de evocación y, fundamentalmente, la tensión lírica que presenta todo el discurso deforman y oscurecen los espacios y los convierten en símbolos ideológicos y poéticos.

Bibliografía

- Ette, Ottmar, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.
- Franco García, Jovita y Flores, Beatriz, “Desdoblamiento y dualidad en *Otra vez el mar*”, en: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid, Vervuert, 2008.
- Piñera, Virgilio, “La isla en peso”, en *La isla en peso*, Barcelona Tusquets, 2000.
- Rozencvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, México, Oasis, 1986.
- Rojas, Rafael, “El mar de los desterrados”, en línea:
http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html, consultado el 12/01/13.
- Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Universidad de Miami, 1991.