

1990

## Una alucinante fábula "moderna"

Francisco Soto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Soto, Francisco (Otoño 1990) "Una alucinante fábula "moderna"," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/11>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **EL PORTERO: UNA ALUCINANTE FABULA MODERNA**

**Francisco Soto**  
University of Michigan - Dearborn

*La fable est une ample comédie à cent actes diverses,  
et dont la scène est l'Univers.*

**Jean de la Fontaine (1621-1695)**

*El portero*, última novela de Reinaldo Arenas, es una fábula moderna que cuenta del fracaso humano y de la deplorable y espantosa “civilización” humana.<sup>1</sup> En este trabajo me propongo analizar cómo esta novela asimila, subvierte y dilata los elementos principales de la fábula tradicional para articular una historia que provoca la reflexión sobre los supuestos avances y progreso de la sociedad contemporánea. Antes de iniciar el análisis, sin embargo, será necesario hacer un breve resumen de la historia literaria de la fábula.

En occidente la fábula nace con Esopo, el llamado padre y la fuente primera y más importante de su desarrollo en las literaturas occidentales. No obstante, no es hasta el Siglo XVIII que la fábula logra su madurez y mayor popularidad. En Francia, por ejemplo, más de cien fabulistas llegan a escribir durante ese siglo. En su estudio *The Fable as Literature* H. J. Blackham afirma:

[It] was in the eighteenth century, the Age of Reason, that the fable achieved classical maturity... At this time, the fable came of age and displayed the resources available to its purpose... (págs. xx-xxi).

La estimación de la fábula por la sociedad francesa dieciochesca se puede atribuir a la popularidad, a finales del siglo anterior, de la obra del fabulista más célebre de tiempos modernos, Jean de la Fontaine (1621-1695). La Fontaine, basándose en el modelo clásico de Esopo, renueva la fábula por medio de su habilidad poética, su leve ironía y su disquisición filosófica. En España y en Hispanoamérica el siglo XVIII también corresponde al período más fecundo en

cuanto al cultivo en la literatura de la fábula. En su detallado y excelente estudio, *La fábula en Hispanoamérica*, Mireya Camurati considera que la fecundidad de la fábula en España e Hispanoamérica en el siglo XVIII fue el resultado de una notable influencia francesa en todos los aspectos de la vida hispánica:

El advenimiento de Felipe V y la dinastía borbónica impuso modas, costumbres, instituciones y normas que provenían de Francia. Llega así, con cierto retraso, el clasicismo del siglo XVII, en el que críticos sagaces... destacan dos cualidades fundamentales: la de atribuir al arte un fin utilitario moral, y la de erigir al racionalismo como base del sistema... De la unión de estos rasgos surge la confianza en modificar la sociedad por medio de la razón, lo que conduce en literatura al cultivo de las formas didácticas como la oratoria, la investigación filológica y normativa y, ya en el terreno de la poesía, la fábula (págs. 26-27).

En la Península los cultivadores que más sobrealen de este género son: el riojano Félix María Samaniego (1745-1801: *Fábulas morales y Fábulas en verso castellano*) y el canario Tomás de Iriarte (1750-1791: *Fábulas literarias*). En Hispanoamérica las fábulas de extranjeros y criollos aparecen traducidas y publicadas en los periódicos del siglo XVIII y, a caso del consabido retardo, se continúan publicando hasta principios del siglo siguiente cuando se utilizan en el terreno político.<sup>2</sup> Entre los más conocidos fabulistas hispanoamericanos están: José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827): *Fábulas del pensador mexicano*) y Andrés Bello (1781-1865): "La cometa", "La ardilla, el dogo y el zorro", "El hombre, el caballo y el toro").

A pesar de la inmensa popularidad de la fábula en el siglo dieciocho, al terminar este siglo, la fábula pronto empieza a perder su dominio. Ya en el siglo XIX la novela, género antropófago y proteico, incorpora y asimila las ideas de la fábula y "le conte philosophique". Afirma H. J. Blackham:

What is certain is that [the nineteenth century] was the period in which the novel established its dominion and became the dominant literary form... Since then... experimental freedom has left the fable as a device where it was at the end of the eighteenth century with the conte philosophique, outmoded because unnecessary (pág. xxi).

En nuestro siglo, reemplazada por la novela, la fábula ha perdido su prestigio y función de ser fuente exclusiva de ideas y de enseñanzas útiles. Hoy día, muchos no consideran la fábula como un género serio — más bien la ven como un subgénero de la literatura infantil, o sea, un género menor. Sin embargo, la crítica versada propone que el género de la fábula no ha muerto y aún se sigue cultivando en tiempos modernos.<sup>3</sup>

Mientras muchos críticos han intentado formular una definición precisa en cuanto a lo que es la fábula, considero este esfuerzo inútil para el propósito de este trabajo que no pretende limitar *El portero* a una fórmula rígida. En cambio,

sí estimo útil para este trabajo, extraer de la historia literaria algunos rasgos fundamentales que caracterizan la fábula, con el propósito de después ver como éstos se asimilan, se extienden y se carnavalizan en el texto de Arenas.<sup>4</sup>

En su notable estudio *La fábula en Hispanoamérica*, Mireya Camurati propone que para que la fábula exista, tienen que manifestarse tres rasgos fundamentales, los cuales ella denomina: intención, tipificación y acción.

Camurati propone que la fábula — la cual Aristóteles mismo había situado en el campo de la *Retórica* y no en el de la *Poética* — debe explicar, mostrar, revelar, hacer saber algo a sus lectores. Sin embargo, en épocas dominadas por el didactismo, como el iluminismo dieciochesco, la intención de la fábula llegó a ser la de enseñar a través de una moraleja. Esta idea pedagógica fue algo que la fábula esópica, según señala Camurati, nunca se propuso:

Revisando la obra esópica se verá que la casi totalidad de la fábulas concluyen con la frase *Ho logos deloi*, que significa: La fábula muestra (o explica, revela, etcétera). Una cadena de errores se inició cuando en épocas dominadas por un afán didáctico se tradujo: la fábula enseña... El verbo *deloo* significa hacer visible o manifiesto, mostrar, exhibir, hacer saber, revelar, probar, explicar, pero nunca “enseñar” (págs. 16).

Camurati expone la tipificación como el segundo elemento esencial de la fábula; los personajes deben ser “tipos” que sostienen una relación característica a lo largo de la acción. En el modelo clásico, por ejemplo, estos “tipos” son representados por animales con conocidas características particulares: así tenemos el zorro conocido por la astucia, el león por el poder, el burro por la necedad, etcétera.

Por último, según Camurati, el fabulista debe contar una acción, o sea, una sucesión de eventos. Por lo tanto, la trama — el vehículo de la acción — será más importante que la propia historia que siempre quedará subordinada a ella. H. J. Blackham apoya esta idea al escribir: “In the fable a plot is more basic than the story, for it is the action that counts” (pág. 195).

En *El portero* Arenas carnavaliza la tradición literaria de la fábula, especialmente la de carácter didáctico que fue la que estableció el modelo español e hispanoamericano en el siglo XVIII, y le insufla nueva vida. En términos generales cuando se habla hoy día de “fábula”, se habla del modelo dieciochesco. Es decir, una historia didáctica, escrita en verso o en prosa, la cual personifica a los animales para representar las flaquezas humanas; el propósito, el de dar una enseñanza útil o moral. Mientras *El portero* asimila esta conocida estructura general de la fábula, a la vez, la deshace a través de un acto subversivo que juega con los elementos principales del género (intención, tipificación y acción).

Mientras *El portero* se vale de la personificación de los animales para articular — en una prosa sencilla y tersa — una anécdota quimérica, la novela,

simultáneamente, deconstruye la valorización jerárquica hombre/animal y, más importante, socava todo propósito didáctico o moral. *El portero*, en oposición a la fábula dieciochesca, no supone ni revela ningún tipo de explicación fácil a los problemas que aquejan la vida contemporánea: la deshumanización, el desarraigo, la incomunicación y el materialismo. Esta no es una novela edificante, de carácter didáctico. Al contrario, *El portero* articula la búsqueda inútil por la salvación en un mundo moderno que condena al hombre a la disconformidad y donde los animales se comportan con más sensatez que los propios hombres.

Dividida en dos partes la novela de Arenas presenta la historia de Juan, un joven exiliado cubano del Mariel que toma un trabajo como portero en un elegante edificio de apartamentos en Manhattan. El sujeto de focalización de la novela es “un millón de personas” anónimas (identificadas simplemente como cubanos exiliados) que exponen la historia de Juan basándose en los escritos del portero y en los informes recibidos de otros que han observado los “extraños” acontecimientos. Este narrador colectivo admite que no es especialista en la escritura, sin embargo, ha decidido relatar la extraordinaria historia de Juan como ejemplo:

Somos ciudadanos prácticos, respetables, muchos enriquecidos, y miembros de la nación hoy por hoy más poderosa del mundo. Pero este testimonio tiene como objeto un caso excepcional. Es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico; al contrario, exploró caminos absurdos y desesperados y, lo que es peor, quiso llevar por esos caminos a cuanta persona conoció (pág. 18).

Con esta declaración se asienta el primer rasgo fundamental de la fábula: la intención. El intento de contar un caso “excepcional” de un miembro de la comunidad exiliada que no pudo (o no quiso) asimilarse al exilio, y por lo tanto cayó en desgracia, funciona a nivel irónico, ya que el lector pronto se percata de los errores de juicio, el materialismo excesivo y la vanidad desmesurada de este exilio cubano que, aunque se presenta a sí mismo en la novela como infalible y competente, se contradice y se equivoca a través del texto. En *El portero*, como en otras de sus novelas, Arenas critica y se burla del sistema castrista; sin embargo, en esta obra, por primera vez, la insensatez y el egoísmo del exilio cubano entra en juego — no dejando así que la crítica o burla se dirija exclusivamente hacia un grupo.

En las novelas de Arenas “la verdad” nunca se presenta como propiedad exclusiva de un grupo o de un individuo. En *El portero*, igualmente, se niega la existencia de una autoridad verídica. Esto se ve en la subversión de la idoneidad y soberanía del autor, la fuente principal de la creación y del conocimiento en la literatura tradicional. En un momento transgresivo de la novela, típico del discurso areniano, el “nosotros” colectivo se tiene que

defender ante los reproches de los que preguntan por qué el texto no lo ha escrito un autor con más experiencia; un Cabrera Infante, por ejemplo, o un Heberto Padilla, o un Severo Sarduy, o inclusive, un Reinaldo Arenas. El nosotros colectivo se defiende con estas palabras:

Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico, cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que, en vez de ofrecernos las visicitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde él mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría de brillar ni al más insignificante insecto, y aquí hasta los insectos tienen un papel, como ya veremos adelante. En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable, contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, omnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser, ni es, un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría dios que pudiese entender (págs. 107-108).

El trozo citado entabla un diálogo subversivo y burlesco entre los grandes escritores cubanos contemporáneos (igualmente disidentes como Arenas) que deconstruye la relación tradicional entre autor/lector. Sólo el lector que conoce bien las obras de Cabrera Infante, Padilla y Sarduy puede apreciar la burla que se encuentra en las diversas razones que da la comunidad exiliada por no confiar en estos escritores. Es significativo que Arenas se incluya a sí mismo en este grupo. Al incluirse, el autor destrona su posición privilegiada de autoridad y eleva el papel del lector a una posición más respetada. En *El portero* el autor tradicional, figura omnipotente y hegemónica que lo controla y lo explica todo en la narración, desaparece. En su lugar emerge el lector, el responsable por organizar y actualizar el texto, el que tiene que llegar a sus propias conclusiones sobre el posible significado de esta fábula moderna.<sup>5</sup>

La primera parte de *El portero* da a conocer a los inquilinos excéntricos del lujoso edificio neoyorkino donde Juan trabaja. De nuevo, el autor utiliza la doble voz de la ironía, produciendo efectos cómicos y burlescos, para presentar las peculiaridades de estos individuos, cada uno obsesionado por/y prisionero de su propio fanatismo. Entre este grupo de portadores de la “verdad” tenemos a Casandra Levinson, profesora de Ciencias Políticas en la Universidad de Columbia. Esta fanática defensora del marxismo leninismo, habiendo leído una vez que los osos era explotados por los hombres en los circos, adquiere un oso blanco, que luego tinte de negro, para demostrar su posición antidiscriminatoria. Otro inquilino, John Lockpez, Pastor Máximo de la Iglesia del Amor Cristo Mediante el Contacto Amistoso e Incesante, encarna el fanatismo religioso. La teoría de su iglesia de estimular la felicidad en los otros seres humanos mediante

las fricciones y los roces espontáneos y afectuosos lleva a John Lockpez a pegar y a atar en pares los diferentes animales que viven en su casa, así, obligándolos a cumplir con la filosofía del roce fraternal. Otro inquilino Walter Skirius, genio de la electrotécnica y verdadero creyente en el progreso mecánico, en su fanatismo se amputa diferentes órganos de su cuerpo y los substituye por réplicas mecánicas. Una noche al intentar cantar un pasaje difícil de la ópera *Il Trovatore* con su nueva lengua mecánica, este apasionado inventor provoca un fatal cortocircuito que lo aniquila totalmente. La superficialidad de la sociedad norteamericana se representa a través de dos viejos homosexuales idénticos, devotos a los premios Oscars de Hollywood e insaciable lectores de *The New York Times*, que en su idolatría a estos símbolos supremos del mundo norteamericano cambian sus nombres a Oscar Times I y Oscar Times II. Estos son sólo unos ejemplos de la galería de fanáticos, cada uno con sus propios propósitos proselitistas, que el texto presenta.

Los inquilinos, los cuales son más bien caricaturas, viven con animales (“pets” como dicen los narradores — la interferencia del inglés en el texto, según comenta el “nosotros” colectivo, es inevitable, dado el hecho que éste es un texto escrito en el exilio). Entre los animales que se presentan hay perros, gatos y peces, pero también hay algunos animales muy exóticos: una serpiente de cascabel, un orangután, un oso blanco y una perra egipcia (la cual se llama “Cleopatra”).<sup>6</sup>

Es interesante señalar que la tipificación, segundo rasgo fundamental de la fábula, la logra Arenas en *El portero*, no en cuanto a los animales, los cuales en la tradición de la fábula son los que desarrollan esta función, sino en cuanto a los seres humanos, es decir, los inquilinos. Por otro lado, en la segunda parte de la novela los animales proporcionan un papel más complejo, más ambiguo, adquiriendo la estatura de verdaderos personajes. Aunque los animales se han visto en otras novelas de Arenas (recordemos: “el coro de bestias” en *El palacio de las blanquísimas mofetas* o el dinosaurio y las cigarras en *Otra vez el mar*), en *El portero* adquieren, por primera vez, un papel principal.

La segunda parte de la novela es un verdadero carnaval bakhtiniano donde la jerarquía hombre/animal se invierte y se pone en escena.<sup>7</sup> Los animales empiezan a hablar y a comunicarse con el portero. A cada animal se le da la oportunidad de desarrollar un discurso propio, singular y filosófico en el cual expone sus ideas sobre la vida. Reunidos en el sótano del edificio con Juan, se desarrollan grandes debates en los cuales los animales consideran los pros y los contras de ser libre. Esta orquestación de voces, contradictorias y dinámicas, produce un verdadero dialoguismo que socava todo tipo de autoridad absoluta.<sup>8</sup> Al final de la novela, viendo ya que no pueden seguir viviendo bajo el yugo de sus amos, los animales eligen al portero Juan como el señalado para dirigirlos hacia la “puerta” de la verdadera felicidad.

Aparte de la puerta física que el portero, como su trabajo exige, les abre a los inquilinos, Juan siente que tiene una sagrada misión de conducir a todo el

mundo hacia “la verdadera puerta”: “... él no sólo les abriría la puerta del edificio, sino que... los conduciría hacia dimensiones nunca antes sospechadas, hacia regiones sin tiempo ni límites materiales” (pág. 20). Sin embargo, ningún inquilino le presta atención a Juan. Todos se encuentran demasiado ensimismados para escucharlo.<sup>9</sup>

En *El portero*, la acción, el tercer rasgo fundamental de la fábula, se cumple a través de la búsqueda por la puerta. Según la terminología narrativa de Roland Barthes, la acción se define como una serie de funciones proyectadas a lo largo de un relato por un mismo actante.<sup>10</sup> De tal forma, las funciones que promueven el movimiento de un sujeto hacia un objeto, o fin determinado, constituiría la acción que llamamos “búsqueda”.<sup>11</sup> La búsqueda por “la puerta de la felicidad” en esta novela no significa que otros aspectos de la historia no se desarrollen o realicen. Al contrario, en *El portero* la narración acomoda los vuelos imaginativos y delirantes de los personajes (tanto los de los hombres como los de los animales) y la elaboración de imágenes, ideas y asociaciones relativas. Estas aperturas en el texto, aunque no promueven la acción, es decir, la búsqueda por la puerta, sí contribuyen a la riqueza narrativa de la obra.<sup>12</sup> Es necesario indicar que ésta es la primera vez en una novela de Arenas que se presenta la posibilidad de encontrar una meta tan concreta/tan tangible como “la puerta”. Aunque en las novelas anteriores del autor los personajes desean encontrar una vía escapatoria que los libere de la hostilidad del medio ambiente asfixiante que les ha tocado vivir, nunca se concretiza esta búsqueda como se hace aquí en *El portero*.<sup>13</sup>

El discurso de la locura juega un papel clave en *El portero*. La novela se estructura a base de una oscilación entre el delirio (la búsqueda por la puerta, símbolo de la esperanza y una añoranza por la verdadera libertad) y la razón (la desesperación de todo hombre al enfrentarse a las incertidumbres de la vida). Este vaivén subversivo produce una festividad atroz que le da a la novela su singularidad y resonancia. Frente a la agresividad proselitista de los inquilinos, Arenas presenta la súbitas revelaciones del “loco” Juan, el joven que rehusa adaptarse a un exilio plagado por la enajenación y la hostilidad. Juan es el loco que alberga su propio sueño de libertad, el loco que cree en su visión y la defiende contra los que insisten en la eficiencia de la razón.<sup>14</sup> La clave de la visión novelística areniana reside precisamente en ofrecer y defender a la vez vehementemente el desenfrenado poder imaginativo del hombre, su único refugio en un mundo conminado por la brutalidad, la persecución y la ignorancia.<sup>15</sup>

Al final de *El portero* los animales rescatan al pobre Juan de un manicomio donde lo encierran después que se descubre que él habla con animales. Juan, como un Moisés contemporáneo — Arenas parodia muchas imágenes cristianas en la novela —, dirige el éxodo de animales hacia las tierras cálidas del sur. En un capítulo final, que lleva simplemente por título “La puerta”, Juan se imagina a los animales pasando por la puerta liberadora. Por primera vez la voz colectiva



cede su autoridad a la voz del pobre portero que dice: "Todos menos yo, el portero, que desde afuera los veré alejarse definitivamente" (pág. 173). Juan, o sea el hombre, se queda fuera sólo añorando o imaginando como sería vivir en un mundo sin miedo, sin enfermedades, sin sufrimientos ni frustraciones. Aunque Juan no logra pasar por la puerta de la felicidad, su visión quijotesca justifica y ennoblece su existencia.

*El portero* se narra en el pasado, elemento esencial de toda fábula: "To start with, the fable is a narrative fiction in the past tense" (*The Fable as Literature*, pág. xii). Este uso del tiempo pasado es nuevo en la novelística de Arenas, la cual demuestra una marcada preferencia por el tiempo presente. Sin embargo, a pesar de que *El portero* se relata en pasado, el nosotros colectivo narra su testimonio en el año 1992, o sea un futuro para el lector contemporáneo. La intención paródica de socavar el quinto centenario del "descubrimiento" de América es evidente. ¿Qué salvación puede esperar Latinoamérica, la cual se encuentra plagada cada vez más por la desigualdad, dictadores de derecha e izquierda, incesantes intervenciones extranjeras, etcétera, después de quinientos años de supuesta "civilización" europea y norteamericana?

En oposición a la fábula tradicional que ofrecía información práctica de cómo vivir, *El portero* no ofrece soluciones a los problemas que aquejan al hombre contemporáneo. Cada personaje en la novela busca desesperadamente algo que le dé sentido a su existencia: los inquilinos se aferran a sus creencias e ideas fanáticas pensando que en ellas encontrarán la "verdad", Juan, en búsqueda de su "puerta de la felicidad", intenta escaparse de la hostilidad de su medio ambiente a través de la fantasía. Sin embargo, todas estas son estrategias transitorias y precarias ya que, en resumidas cuentas, no saciarán los deseos insaciables de los hombres. Lo curioso de *El portero* es que esta visión inquietante y desoladora de la condición humana se articula a través de una narración humorística que entretiene y divierte a los lectores. Este es un texto agónico y festivo, un texto lúdico y desesperado. Es precisamente esta dualidad, como ha señalado Roberto Valero en su reseña de la obra, que "unifica y garantiza la clave de la novela".<sup>16</sup>

## NOTAS

1 *El portero* (1989) fue la última novela que Arenas publicó antes de su muerte. Esta, la séptima novela del autor, tiene la curiosidad de ser la primera novela escrita y ambientada completamente en los Estados Unidos. Sin embargo, esto no quiere decir que Arenas haya abandonado temas y asuntos cubanos; al contrario, las penas del exilio, sus tragedias y contradicciones, ocupan un lugar central en esta última obra. *El portero* se publicó primero en francés en 1988 (*Le portier*, Paris: Presses de la Renaissance), siendo así la tercera vez que un texto del autor se imprime en lengua extranjera antes que en español. En 1975 *Le palais des très blanches mouffettes* se publicó antes de la versión original, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Asimismo ocurrió en 1987 con

*Graveyard of the Angels (La loma del Angel).*

2 Según Camurati, desde el momento en que se califica a la fábula como medio retórico, su uso en el terreno político es obvio: “La casi totalidad de los fabulistas hispanoamericanos ejercitaron la actividad política...[A] lo largo de todo el trabajoso proceso de emancipación... la fábula [dio] testimonio de inquietudes y sentimientos populares, sin pretensiones de alta doctrina pero con toda la autenticidad y eficacia de la crítica espontánea” (págs. 61-62).

3 Entre los ejemplos en lengua inglesa más conocidos de este siglo H.J. Blackham incluye: *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932), *Animal Farm* (George Orwell, 1945), *Lord of the Flies* (William Golding, 1958) y *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962).

4 Las formulaciones teóricas del crítico ruso Mikhail Bakhtin elaboran un cuerpo de precisiones sobre el concepto del carnaval y de lo carnalesco en la literatura. Según Bakhtin, “La carnavalización” es el efecto (negación/inversión/ambivalencia/transformación) que los ritos y las festividades propias del carnaval tuvieron sobre las formas literarias (los géneros serio-cómicos y la sátira menipea). Sobre el concepto del carnaval y de lo carnalesco en los géneros serio-cómicos y la sátira menipea ver Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, págs. 122-137.

5 En 1987, poco después de terminar de escribir *El portero*, Arenas me comentó lo siguiente en una entrevista: “El autor [de *El Portero*] ya no es dueño ni de la vida ni del destino de sus personajes: ni tampoco es dueño de su destino ni de nada. El autor en realidad ya no existe.” Ver *Conversación con Reinaldo Arenas*, pág. 51.

6 Al hablar de las peculiaridades de la tradición de la fábula hispanoamericana Camurati hace la observación que los fabulistas hispanoamericanos a menudo reemplazaban los animales tradicionales por los propios de la fauna autóctona. Así, por ejemplo, el lobo fue substituido por el coyote. Dice Camurati: “Los fabulistas americanos... [utilizaban] como personajes a los seres y las cosas peculiares del Nuevo Mundo, asignándoles una función característica o estereotipada. El procedimiento era simple y eficaz. Y en nada se alternan las bases de la fábula porque, como hemos dicho, lo que importa es que la tipificación esté lograda” (pág. 33). Es obvio que los animales que escoge Arenas para su obra no son los propios de la realidad americana. Esta subversión de la tradición pone de relieve el desarraigo que siente el exiliado al encontrarse en un mundo completamente ajeno.

7 En su estudio sobre Rabelais (*Rabelais and His World*), Bakhtin explora el concepto de *munus inversus*: “All the symbols of the carnival idiom are filled with a pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the “inside out” (à l'envers), of the “turnabout”, of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings” (pág. 11).

8 El “dialoguismo”, según Bakhtin, es la interacción continua entre los signifi-

cados de un discurso. Cuando el dialoguismo se hace presente como fenómeno, el lenguaje se relativiza y pierde su fuerza autoritaria y absoluta. Ver Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imaginations*, págs. 426-427.

9 Cada vez que se menciona la “puerta” en la novela, se describe por medio del tiempo condicional. Por ejemplo: “¿Pero cómo sería la puerta? Porque aunque lo importante no era la puerta en sí misma, sino la determinación de cruzarla y lo que más allá nos aguardara, su forma, la forma de esa puerta, influiría en las decisiones que tomarían los que a ella se acercaran... Una puerta ante la cual reaparecería súbitamente el señor Skirius y — fascinado ante aquel invento, la puerta — se decidiría a entrar. Una puerta bajo la que la misma Casandra Levinson reconocería los fallos de su deshumanizada filosofía y avanzaría decidida a recomenzar...” (pág. 103).

10 En su estudio “Introducción al análisis estructural de los relatos” Barthes distingue tres niveles de descripción en la obra narrativa: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración (lo que Todorov denomina el “discurso”: “Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código” (pág. 15).

11 Según Barthes, el personaje, “el agente de secuencias de acciones que le son propias”, no se puede definir en términos de esencia psicológica, sino se tiene que definir como un “participante”. Dice Barthes: “A. J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida que participan de tres grandes ejes semánticos... que son la comunicación, el deseo (la búsqueda) y la prueba” (pág. 30).

12 Barthes propone que existen dos grandes clases de unidades funcionales: las unas distribucionales (que él denomina “funciones” y las otras integradoras (que él denomina “indicios”). Las “funciones” remiten a una operación, o sea, a un acto complementario y consecuente; los “indicios”, de naturaleza integradora, son unidades semánticas que remiten a un significado (“a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente”). Propone Barthes: “La sanción de los Indicios es “más alta”, a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito..., es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las “funciones” siempre está “más allá”, es una sanción sintagmática. Funciones e Indicios abarcan, pues otra distinción clásica: las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer [la secuencia de acciones] y las otras a una funcionalidad del ser. Estas dos grandes clases de unidades: Funciones e Indicios, deberían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente “indiciales” (como las novelas “psicológicas”); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias...” (págs. 18-20). El discurso narrativo de *El portero* oscila entre una función-“nudo” (o función cardinal/núcleo) principal, es decir, la de encontrar “la puerta”, y una serie de indicios y de funciones catálisis (según Barthes, unas subclases

de las Funciones que abren el discurso y despiertan, sin cesar, su tensión semántica).

13 En todas las novelas del autor se repite, de una forma u otra, el leitmotivo “no hay escapatorias”. Por ejemplo: “Ya no tienes escapatorias” (*Celestino antes del alba/Cantando en el pozo*, pág. 90); “No hay escapatorias”, dijo, muy despacio y tan bajo que solamente él lo oyó” (*El mundo alucinante*, pág. 278); “Ay: que no hay escapatorias” (*El palacio de las blanquísimas mofetas*, pág. 231); “Realmente no tengo escapatorias” (*Otra vez el mar*, pág. 407); “De pronto, reconoció espantado que no había escapatorias” (*Arturo, la estrella más brillante*, pág. 61). En su estudio, *La textualidad de Reinaldo Arenas*, Eduardo C. Béjar dice: “Como enunciación afirmativa que reta y desconfía de su huella enunciada, [“no hay escapatoria”] se adelanta como efectivo exponente retórico de la lógica indecible, paradójal y nebulizante del discurso narrativo de Reinaldo Arenas” (pág. 248).

14 “La lucidez” o “absoluta locura” de Juan se parece a los arrebatos de otro alienado que igualmente se atreve a imaginarse la posibilidad de un mundo donde el hombre pueda recuperar su autenticidad, me refiero al propio escritor, Reinaldo Arenas. Al hablar de *El portero* Arenas ha comentado: “Nunca he estado de acuerdo con los sistemas en los que me ha tocado vivir. Quizás por eso reinvento mi mundo con la pluma.” Ver, Entrevista al autor, *El Mundo*, España: 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

15 En la obra del autor sirven como ejemplos de esta idea: el niño-narrador de *Celestino antes del alba/Cantando en el pozo*, un ser acosado por la hostilidad del campo cubano pre-batistiano que sueña e idealiza a un primo imaginario (Celestino) para poder sobrevivir la brutalidad de su medio ambiente; Fortunato de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, un adolescente que recurre a la fantasía y a la creación poética para escaparse de la atmósfera asfixiante de la familia, los códigos sociales y los conflictos político-militares; Héctor de *Otra vez el mar*, cuyos cantos subvierten el aparato hegemónico revolucionario que lo oprime; Arturo de *Arturo, la estrella más brillante*, un ser que enclaustrado en un campo de “reeducación” para homosexuales se libera a través de su fantasía.

16 La reseña de Roberto Valero aparece en *Vuelta*, Año XIV, marzo de 1990, Número 160, págs. 28-29.

## OBRAS CITADAS

Arenas, Reinaldo. *El portero*. Málaga: Ediciones Dador, 1989.

———. Entrevista al autor. *El Mundo*, España: 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

———. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

———. *Cantando en el pozo*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

———. *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.

———. *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

———. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1982.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traducción de Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

———. *Rabelais and His World*. Traducción de Helen Iswolsky. Cambridge: The MIT Press, 1968.

———. *The Dialogic Imagination*. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Dorriots. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

Bejar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Playor, 1987.

Blackham, H. J. *The Fable as Literature*. London: The Athlone Press, 1985.

Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Betania, 1991.

Valero, Roberto. Reseña de *El portero* en *Vuelta*, Año XIV, marzo de 1990, Número 160, págs. 28-29.