



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

UNA CASA EROSIONADA:
TEOLOGÍAS DE LO SENSIBLE EN
EL PORTERO DE REINALDO ARENAS

T E S I S

Que para obtener el título de:

Licenciada en
Estudios Latinoamericanos

Presenta:
Montserrat Sánchez Romero

Director:
Dr. Sergio Ugalde Quintana



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



MONTSERRAT SÁNCHEZ ROMERO

UNA CASA EROSIONADA:

TEOLOGÍAS DE LO SENSIBLE EN
EL PORTERO DE REINALDO ARENAS



A mi mejor amiga, Aline Daniela García Chávez.

*Tu amor y tus palabras tan acertadas
me acompañan siempre, pues han sido
imprescindibles desde que te conocí.*

A mi abuelo, Raúl Romero Castro.

Por tu cariño y tu generosidad.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. LITERATURA Y POLÍTICA EN REINALDO ARENAS	21
1.1. Las editoriales de la obra de Reinaldo Arenas	21
1.2. La literatura como herramienta política	33
1.3. El Mariel y la propaganda castrista dentro y fuera de Cuba	40
1.4. El portero: una novela diaspórica	47
CAPÍTULO 2. EL ORIGEN DE <i>EL PORTERO</i>. INTERTEXTUALIDAD E INTERPRETACIÓN FIGURAL DEL TEXTO BÍBLICO Y DE LA HISTORIA JUDÍA	53
2.1. Exégesis alegórica: Reinaldo Arenas como lector y creador	58
2.2. La diacronía en dos diásporas: la judía y la cubana	65
2.3. La tierra, la lengua y el profeta	84
CAPÍTULO 3. EL PORTERO: UNA ALEGORÍA DE LA DIÁSPORA CUBANA EN ESTADOS UNIDOS	99
3.1. La diáspora cubana como experiencia histórica	99
3.1.1. La migración cubana en Estados Unidos	100
3.1.2. Nueva York: un espacio de diáspora, un espacio caótico de exilios	111
3.2. Dos sensibilidades en el devenir de la diáspora	122
3.2.1. El fetiche y el sueño de la historia	124
3.2.2. La emancipación y la sensibilidad alegórica	133
CONCLUSIONES O EL DESPERTAR DEL SUEÑO CAPITALISTA	141
ANEXOS	151
FUENTES CONSULTADAS	157

AGRADECIMIENTOS

A mis abuelos, Raúl Romero, Magdalena López, Miguel Sánchez y Concepción Quezada; a mis padres, Miguel Sánchez y Alejandra Romero, y a mi hermano Rodrigo. Son la familia más generosa del mundo. Ustedes fueron mis primeros maestros, ejemplos de vida.

A Agustín Fouque, Alexandra Palomino, Brenda Medina, David Bernal, Francisco Vélez, Gabriela Andrade, Gerardo Luis, Jefsi Torres, Jennifer Piña, Mario Muñoz, Montserrat Salgado, Tonatiuh Teutli y Ximena García. Por su amor tan sincero, apoyo incondicional y haber hecho de la UNAM un espacio para compartir saberes y construir sentires.

A José Luis Massey. Por hallarnos en la literatura —ese país de las maravillas que esperamos terminar de conocer algún día—. Gracias por tus consejos y corazonadas.

A Socorro Damián. Por ser uno de mis mayores ejemplos de dignidad en esta Facultad.

A mis profesores, especialmente a Rafael Mondragón, Jezreel Salazar, Alejandra Amatto, Gustavo Ogarrio y Miguel Orduña. Por su cuidadosa y cariñosa práctica docente que se extendió más allá de las aulas.

A Sergio Ugalde. Por acompañarme en este proceso formativo, por haber sido el director de esta tesis y, sobre todo, por tu inmensa generosidad.

A Antonio Villarruel. Por el intercambio de ideas, los cuidados y el afecto que me has brindado. Mi gratitud contigo es infinita.

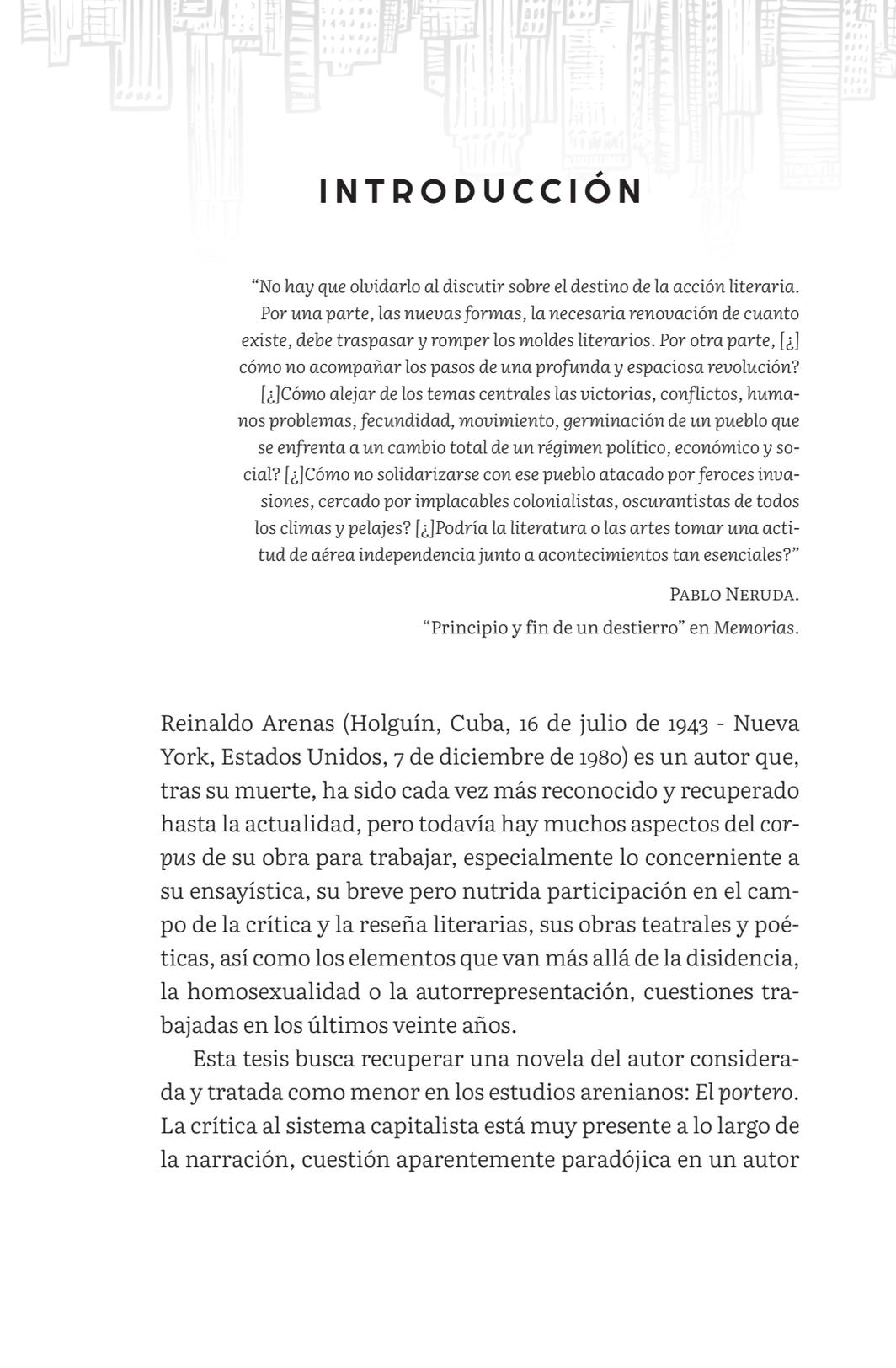
Al seminario de tesistas (¡queridísima pandilla!): Abril Fernández, Daniel Juárez, Diana Rodríguez, Edinson Aladino

Felipe Castillo, Ignacio Azcueta, Mario Mendicuti, Thalía Jiménez y Valentina Quaresma. Sus observaciones y amistad fueron indispensables en el proceso de esta investigación.

Finalmente, y no menos importante, a Ute Seydel. Por todo el apoyo que me brindaste junto con Sergio Ugalde Quintana y, en particular, por darme la oportunidad de colaborar en el proyecto de investigación del cual

eres la responsable: PAPIIT IN 405619 “Articulaciones estéticas del exilio: redes literarias, artísticas e intelectuales transnacionales en México (años treinta y cuarenta del siglo XX)” desde el semestre 2019-2, en el adquirí parte de las herramientas teóricas presentes en esta tesis. Asimismo, agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM el haberme concedido una beca por medio del PAPIIT mencionado.

Sin ustedes, este trabajo no habría sido posible.



INTRODUCCIÓN

“No hay que olvidarlo al discutir sobre el destino de la acción literaria.

Por una parte, las nuevas formas, la necesaria renovación de cuanto existe, debe traspasar y romper los moldes literarios. Por otra parte, [¿] cómo no acompañar los pasos de una profunda y espaciosa revolución?

[¿]Cómo alejar de los temas centrales las victorias, conflictos, humanos problemas, fecundidad, movimiento, germinación de un pueblo que se enfrenta a un cambio total de un régimen político, económico y social? [¿]Cómo no solidarizarse con ese pueblo atacado por feroces invasiones, cercado por implacables colonialistas, oscurantistas de todos los climas y pelajes? [¿]Podría la literatura o las artes tomar una actitud de aérea independencia junto a acontecimientos tan esenciales?”

PABLO NERUDA.

“Principio y fin de un destierro” en *Memorias*.

Reinaldo Arenas (Holguín, Cuba, 16 de julio de 1943 - Nueva York, Estados Unidos, 7 de diciembre de 1980) es un autor que, tras su muerte, ha sido cada vez más reconocido y recuperado hasta la actualidad, pero todavía hay muchos aspectos del corpus de su obra para trabajar, especialmente lo concerniente a su ensayística, su breve pero nutrida participación en el campo de la crítica y la reseña literarias, sus obras teatrales y poéticas, así como los elementos que van más allá de la disidencia, la homosexualidad o la autorrepresentación, cuestiones trabajadas en los últimos veinte años.

Esta tesis busca recuperar una novela del autor considerada y tratada como menor en los estudios arenianos: *El portero*. La crítica al sistema capitalista está muy presente a lo largo de la narración, cuestión aparentemente paradójica en un autor

considerado y adscrito como disidente del régimen revolucionario cubano y que se refugió en Estados Unidos para criticarlo. Sin embargo, esta es una novela que alberga una dimensión emancipatoria y redentora frente al modo de vida marcado por el consumo y la enajenación, a la vez que denuncia al régimen castrista.

Ahora bien, sólo he encontrado una investigación amplia sobre la novela, la tesis de licenciatura en Letras de Ángela Margarita Fonseca Porres, titulada *Características de la narrativa latinoamericana del Posboom en la novela El portero de Reinaldo Arenas*, por la Universidad San Carlos de Guatemala. Como el título indica, el proyecto de licenciatura de Fonseca Porres se enfoca en las características narrativas, así como la estilística del llamado “postboom” y algunos elementos psicológicos y psicoanalíticos presentes en la novela.¹ Además, Fonseca Parres encuentra ciertos elementos cristianos y mitos bíblicos como parte de una estructura narrativa, entre ellos asocia a Juan, el personaje principal, con una suerte de Mesías.² Si bien en *El portero* hay elementos bíblicos del Nuevo Testamento, me parece que en Juan no están vinculados propiamente a una figura mesiánica, sino a la de uno de los discípulos de Jesús (Juan) y a la figura de profeta del Antiguo Testamento, propiamente a los Padres de la Iglesia.

Las investigaciones más breves son de algunos autores que han reseñado y analizado esta obra como una novela anticastri-
trista, de denuncia al régimen cubano. Los primeros en anali-

¹ Ángela Margarita Fonseca Porres, *Características de la narrativa latinoamericana del Posboom en la novela El portero de Reinaldo Arenas* (tesis de licenciatura). Guatemala, Universidad San Carlos de Guatemala, 2006.

² *Ibid.*, p. 83.

zar la novela fueron parte del círculo intelectual cubano al que Arenas pertenecía. Por ejemplo, Roberto Valero, con quien Arenas participó en el comité editorial de la revista *Mariel*. Valero reseña *El portero* como un texto humorístico, irreverente, con guiños políticos en contra de algunas prácticas castristas y halla algunos ecos de la construcción de la voz narrativa en otras novelas del autor. Aunque Valero también relaciona a Juan con el Jesús bíblico al ser un guía de los animales, Valero no profundiza en ello.³

Francisco Soto habla de la inversión de las jerarquías hombre-animal, animal-hombre para consolidar una fabulación en la novela; menciona la importancia de la palabra para la acción en Juan a partir de criterios de Roland Barthes y que ésta se ve rota por la locura; la predominancia del uso de verbos en pasado en la novela la considera algo nuevo en Arenas. Soto menciona algunas metáforas y guiños entre el pasado y el presente: 1992 y los quinientos años del llamado “descubrimiento de América”, el cambio de los tiempos al hablar de “la puerta” (condicional) y, aunque su aproximación me parece más acertada respecto a la caracterización del profeta Moisés en el personaje de Juan cuando el personaje guía el éxodo animal, tampoco hay mayor desarrollo en su análisis, pues con esta asociación y jerarquización (hombre-animal) construye su teoría sobre la fabulación en la novela.⁴

Jacobo Machover, otra amistad de Arenas, le realizó una entrevista al autor cubano cuando *El portero* estaba a pun-

³ Roberto Valero, “El portero de Reinaldo Arenas” en *Vuelta*. México, año XIV, núm. 160 (marzo de 1990), pp. 28-29.

⁴ Francisco Soto, “*El portero*: una alucinante fábula ‘moderna’” en *Inti: Revista de literatura hispánica* núm. 32, Vol. 1 (Otoño de 1990), pp. 106-117.

to de publicarse. La entrevista está más enfocada en el ciclo de la “Pentagonía” y la visión de su autor sobre el mar, pero Arenas deja algunas pistas sobre la novela: el papel de Juan en el exilio, su sentido de desolación, “la puerta” como el conocimiento adquirido por la experiencia en la que incluye el horror, elementos que según el autor forman parte de todo su *corpus* narrativo.⁵

Guadalupe Silva, por su parte, concibe *El portero* como una fábula alegórica de la búsqueda de la libertad; una novela profética y vindicativa. Esta novela alberga a Juan como un personaje que se fuga (de su país, del hospital psiquiátrico, del mundo) y, al fugarse, violenta y transgrede su entorno, pero que está siendo vigilado pasivamente por una comunidad que al mismo tiempo lo sitúa. Además, al final del texto, Silva engloba a los personajes como personas de fe y menciona un par de elementos bíblicos (la elección de Juan de Patmos como el discípulo más amado de Jesús y el epígrafe de la novela), aunque no ahonda en estos elementos.⁶

Si bien algunos de estos autores logran identificar la relación de *El portero* con *La Biblia*, mi investigación busca profundizar en la intertextualidad del texto religioso en la novela, pero, además, trato de explorar una dimensión redentora que, acompañada de una sensibilidad teológica, tiene una profun-

⁵ Jacobo Machover, “El mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación” (entrevista a Reinaldo Arenas) en *Pasajes*, núm. 5/6 (enero-agosto de 2001). Valencia, Universitat de Valencia, pp. 116-135.

⁶ Guadalupe Silva, “Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas” en José Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. [VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (La Plata, 18, 19 y 20 de mayo de 2009). UNLP, FAHCE, 2009 [Ponencia]. [En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf] [Consulta: 8 de septiembre de 2020].

da crítica alegórica a la modernidad capitalista expuesta por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* y que en la novela se presenta bajo la forma de un capitalismo financiero consolidado y condensado en la ciudad de Nueva York.

Esta perspectiva tiene como fundamentos principales el posicionamiento político del autor dentro y fuera de Cuba, la construcción de su crítica al exilio y al poder, y el compromiso para su pueblo, cuestiones concernientes al primer capítulo. Con ello, trato de vincular el carácter estético y político de una interpretación figural de la historia judía y la historia cubana, aunado a una exégesis alegórica de *La Biblia* hechas por Arenas, quien hace confluir características entre los dos pueblos en diversos momentos de la novela y en algunos textos periféricos que escribe en el exilio (cartas, ensayos y algunas ficciones). Dicho análisis lo desarrollo a lo largo del segundo capítulo con los conceptos de “figura” de Erich Auerbach y “origen” de Walter Benjamin, a partir de la intertextualidad bíblica. En este sentido, encuentro una correlación interpretativa de la historia del pueblo judío y de la comunidad cubana en Estados Unidos, así como una sensibilidad teológica emancipatoria del judaísmo y que Arenas le adscribe a la comunidad cubana en *El portero*. Estos elementos que relacionan al pueblo judío y al cubano en la escritura del autor cubano no los he encontrado en ningún estudio sobre ésta u otras obras, pero encuentro, además, que se hacen presentes una vez que él llega a Nueva York (1981).

Dicho lo anterior, creo que brindo un aporte al estudio de la obra areniana en general y *El portero* en particular al encontrar una exégesis judía por parte del autor que radica, sobre todo, en la construcción de la voz narrativa, la actualización

y resignificación de ciertas tradiciones hebraicas y una visión autoral teológica —aunque profana y esotérica— sobre la comunidad cubana representada en *El portero*. Aún así, la intertextualidad bíblica del Nuevo Testamento y por tanto la exégesis cristiana tampoco las paso por alto, pues ambas tradiciones exegéticas de la Biblia, la judía y la cristiana, tienen un alcance significativo a lo largo de toda la narración de la novela analizada. En cuanto a esta última interpretación religiosa, destaco la construcción de los personajes, especialmente el principal, Juan, y el tono apocalíptico que se encuentra en la segunda parte de la novela, desde la asamblea de los animales y hasta uno de los posibles cierres de la novela.

En cuanto al contenido de la obra, considero que existen un par de elementos de análisis importantes: la manera de interpretar el exilio y los paralelos históricos entre el judaísmo y la comunidad cubana, así como en la intertextualidad bíblica, en la que la exégesis está vinculada a una interpretación alegórica de la Biblia. Para este segundo capítulo, me basaré en las relaciones intertextuales y transtextuales propuestas por Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (principalmente intertextualidad, paratexto, alusión, cita, parodia, hiper e hipotexto, architexto).⁷ Este interés para estudiar *El portero* desde esta perspectiva surgió por la constante referencialidad al texto religioso por las siguientes razones:

1. En el paratexto aparece un epígrafe que refiere a un versículo de los evangelios según Juan: “Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venía a este mundo” (Juan, 1,9);

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus, 1989.

2. hay alusiones a los números cabalísticos, como los doce personajes humanos, los doce animales que participan de la asamblea, doce enfermos psiquiátricos (una de ellas, la “loca materna”, quien tiene doce hijos);
3. algunos nombres y animales aluden a los personajes o animales bíblicos;
4. los discursos de Juan y de los animales apelan al texto religioso, haciendo de la Biblia el hipotexto de *El portero*;
5. los enfermos psiquiátricos y algunos inquilinos recrean paródicamente o aluden a ciertas escenas bíblicas;
6. los dos capítulos titulados “La puerta” refieren al capítulo 10 del Evangelio según Juan;
7. hacia el final de la novela se hace referencia a una tradición judía sobre la remembranza del éxodo judío, el Shefirat Haomer o Sefirá.

En cuanto a la reinterpretación de la historia judía y su traslación interpretativa en la diáspora cubana, cabe destacar que el primer texto para conocer los antecedentes históricos del judaísmo es, al mismo tiempo, su texto religioso: la Biblia. Entonces esta interpretación alegórica del mundo judío en la que se desenvuelve Arenas a lo largo de *El portero* está enarbolada en un imaginario en el que confluyen diversos elementos extratextuales diversos (históricos) e intertextuales (teológicos, que refieren de manera “desordenada” a la tradición judía y cristiana). También quisiera advertir, por tanto, que el estudio de esta novela parte de una lectura sobre la exégesis alegórica que Reinaldo Arenas hace de la Biblia y de su interpretación y reinterpretación de la historia que busca transformar

su sentido y, así, poder disputar ficcionalmente el pasado y el futuro de un pueblo.

Finalmente, en el tercer y último capítulo busco destacar el papel de la alegoría y su dimensión histórica desde una perspectiva benjaminiana e interseccional, cuyo eje rector es el exilio diaspórico cubano. Aunado a esto, desarrollo aspectos de la sensibilidad teológica y la interpretación alegórica vistos como motor del devenir colectivo en la sociedad capitalista neoyorquina hacia la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los métodos de análisis provenientes del feminismo afro es la interseccionalidad, el cual sirve para analizar realidades y la suma de estructuras complejas de poder y dominación a partir de elementos sociales que generan una asimetría en las relaciones humanas, principalmente la clase, el género o la etnia (y la racialización de los cuerpos) de manera situada. A diferencia de las afirmaciones en torno a la noción de diáspora, hay un entrecruzamiento de experiencias históricas, políticas y económicas que gestan lo *común* de manera dinámica —y no mitificada de la tierra o el devenir de la comunidad (que puede generar una fetichización de la utopía sobre su porvenir) ni como una experiencia transhistórica y homogénea como se suele creer—, a la que además sumamos en esta interseccionalidad la diferencia de generaciones y su adaptación en el lugar de recepción. Avtar Brah, en su libro *Cartografías de la diáspora* aplica la interseccionalidad como método de análisis a las diásporas en Europa y Estados Unidos, además de hacer algunos aportes teóricos sobre la diáspora dentro de un contexto de capitalismo cada vez más globalizado —o financiero, como lo llamaré en los próximos capítulos— que trajo consigo un despliegue de movimientos transnacionales (personas, in-

formación, culturas, mercancías y capital) hacia finales del siglo XX, y de los cuales me voy a servir para analizar la diáspora cubana en Estados Unidos en el tercer capítulo, pero que además sumo la sensibilidad teológica propuesta por Benjamin en su *Libro de los pasajes*.

Esta novela, *El portero*, se desarrolla como una alegoría del exilio cubano en Estados Unidos, específicamente en Nueva York. El personaje principal, Juan, es un joven “marielito” que después de llegar sin nada a Estados Unidos y tras fracasar en distintos trabajos por su inadaptación en ese mundo, la comunidad cubana ayuda a posicionarlo en un buen trabajo. Así es como Juan se vuelve portero en una de las zonas más acaudaladas de Nueva York: Manhattan. Juan, además de abrirles la puerta del edificio a los inquilinos, busca abrirles otras puertas más trascendentales, las de “la verdadera felicidad”. Esta tarea se torna un fracaso y las decepciones no son sólo para él, sino para el resto de los personajes, pues cada uno fracasa a su manera. Quienes entienden el mensaje de Juan son las mascotas y juntos deciden emprender un viaje sin retorno para, finalmente, abrir algunas posibilidades sobre el futuro de cada ser y cada objeto en el mundo. ¶

LITERATURA Y
POLÍTICA EN
REINALDO ARENAS

1.1. LAS EDITORIALES DE LA OBRA DE REINALDO ARENAS

Hacia finales de la década de 1960 y hasta mediados de 1970, numerosos homosexuales, artistas e intelectuales disidentes cubanos fueron reprimidos y marginados en su país. Reinaldo Arenas representaba todas esas facetas. Pese a haber sido merecedor de la primera mención de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por sus novelas *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* en 1965 y 1966, respectivamente, lo cierto es que su primera novela, tras su primera y única publicación por la UNEAC, fue censurada en Cuba y, has-



ta la fecha, sigue sin ser publicada en la isla⁸. Las futuras obras de Reinaldo Arenas, incluido el segundo libro mencionado, nunca se publicaron al interior de Cuba; la escritura se convirtió en un acto clandestino para el autor y una de sus consecuencias fue la marginación paulatina en las instituciones culturales y las letras cubanas, sobre todo después de su encarcelamiento, entre 1974 y 1976, hasta vivir en total ostracismo.

Dicho lo anterior, es pertinente matizar los vínculos entre el Estado cubano y sus intelectuales antes y durante el gobierno revolucionario. Esto siempre ha dependido de la relación del escritor con el régimen y algunas han sido conflictivas. Por ejemplo, algunos escritores finiseculares del siglo XIX como José Martí o Julián del Casal estuvieron exiliados por conflictos políticos; los vanguardistas Agustín Acosta Bello y Rubén Martínez Villena fueron encarcelados en la década de 1920 por sus críticas al gobierno, aunque ambos con destinos divergentes: Acosta, posteriormente, logró posicionarse en el gobierno y Martínez Villena, quien participó en la Protesta de los Trece, fue uno de los primeros y más importantes grupos opositores políticos a la República y continuó con su activismo político en Estados Unidos después de salir de la cárcel.

En cuanto al régimen revolucionario, Rafael Rojas propone que doce años tardó la Revolución Cubana, entre 1959 y 1971, en “convertir un régimen democrático contra una dictadura caribeña en el primer y único Estado comunista construido

⁸ *cf.* Reinaldo Arenas, “La biblioteca” en *Antes que anochezca*. México, TusQuets, 2009, pp. 97-101; en el prólogo de Enrico Mario Santí (en Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*. 3a edición, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 17-21) se explica parte del conflicto y aclaraciones temporales.

en América Latina”.⁹ Esta época fue de consolidación política, pero en los últimos años de este periodo también coinciden los desencuentros hacia el régimen; estas discrepancias fueron entre los intelectuales cubanos (como Ambrosio Fornet, Roberto Fernández Retamar y Haydeé Santamaría) y los latinoamericanos (como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Mario Benedetti y los críticos uruguayos Ángel Rama y Emir Rodríguez-Monegal).¹⁰

Estos y otros intelectuales latinoamericanos tuvieron diversas confrontaciones sobre el primer régimen socialista en nuestra región. Las discusiones entre los artistas e intelectuales nacionales y las izquierdas regionales generaron en distinta valía un mayor apoyo, distanciamiento o hasta rupturas con Cuba y su aparato estatal y cultural. En este tenor, la posición artística e intelectual que discutía sobre la Revolución iba más allá de una visión binaria del régimen (castrista-anticastri-
trista, revolucionaria-contrarrevolucionaria), sin embargo, la posición política sí era más maniquea respecto al apoyo o el rechazo total a Cuba, sobre todo al interior. Este país se encontraba en un periodo de pugna por una política y hegemonía cultural revolucionaria que buscaba renovar sus élites intelectuales. Por ejemplo, hubo diversas tendencias en cuanto a la recepción del primer discurso de Fidel Castro, en el que hace explícita la exigencia de un arte revolucionario, “Palabras a los intelectuales” (1961). Este discurso marcó la pauta para las luchas entre escritores y artistas por la hegemonía cultural, acu-

⁹ Rafael Rojas, “El epistolario de la ruptura” en *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. México, Taurus, 2018, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 71-97.

sando a ciertos grupos o individuos, inclusive sus obras, como anticastristas o contrarrevolucionarios.¹¹

En esta época de consolidación de la élite cultural, hubo una serie de hechos que son necesarios rescatar, pues fomentaron una ruptura dentro y fuera del ámbito de la élite intelectual en Cuba y que van más allá del plano estético o formal; tienen que ver, precisamente, con las decisiones gubernamentales y las implicaciones políticas en la vida cultural cubana. El primer suceso clave es el apoyo del bloque de la URSS en la isla y el respaldo del gobierno de Fidel Castro a la invasión soviética en Checoslovaquia (1968) que generó críticas en el mundo, especialmente en América Latina, aunque los antecedentes de la alianza entre Cuba y la Unión Soviética datan desde la crisis de los misiles en 1961; posteriormente, el desencanto generalizado en la base social que inicia con el fracaso de la zafra de los diez millones¹² y continúa con “el quinquenio gris” —bautizado así por Ambrosio Fornet— marcó a la intelectualidad cubana entre 1970 y 1975, además de la pujante “pureza ideológica” impulsada por Fidel Castro, la cual se extendió hasta 1985 con los juicios públicos, entre ellos el “caso Padilla”, así como las políticas que clausuraron la producción intelectual dentro de una ideología revolucionaria.¹³ Esto generó un posicionamien-

¹¹ Sobre estas disputas sobre la construcción de una nueva élite cultural e intelectual cubana en las décadas de 1960 y 1970, véase Arturo Arango, “«Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencia” en *La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión*. Centro Teórico-Cultural Criterios, Instituto Superior de Arte, La Habana, 15 de mayo de 2007 [Conferencia].

¹² Ignacio Sosa et al., *Cuba: de la utopía al desencanto*. México, Centro de Estudios e Investigación para el desarrollo Social, Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 51-56.

¹³ De acuerdo con la introducción de Enrico Mario Santí a Reinaldo Arenas, *El mundo...* (nota 7, p. 21), la Ley núm. 860 del 11 de agosto de 1960 derogó la Ley es-

to o reposicionamiento político de escritores y artistas ya consolidados y reconocidos en la región y en la isla.

Dicho esto, si la postura ideológica y política en favor del régimen estaba por encima de lo estético, a tal grado de alinearla dentro de una tendencia o estilo literario, el “realismo socialista”, entonces, el valor del arte, sobre todo a partir de 1971, se mediría en términos políticos e ideológicos y no estrictamente estéticos, dejando excluido el valor artístico de la obra. Al respecto Violeta Ros Ferrer nos dice que “[l]os códigos estéticos que rigen el establecimiento de un canon literario no resultan ser más que una traslación del discurso del poder a un subámbito del mismo como lo es el de la institución literaria; un discurso que, una vez más, establece lo que queda *dentro* y lo que queda *fuera*.”¹⁴

Por lo tanto, aquello que queda dentro es el discurso castrista, un discurso que genera relaciones de poder desde una ideología anti-imperialista, anti-capitalista, anti-Estados Unidos; más aún, el discurso revolucionario busca someter a los cuerpos al buscar propugnar mediante su discurso el ideal del sujeto revolucionario. El referente más inmediato podría ser el “hombre nuevo” del Che Guevara:¹⁵ heterosexual, masculino, fuerte, capacitado para el trabajo, que reforma la base material en favor de la Revolución y el colectivo, todo esto en-

pañola de Propiedad Intelectual de 1879 y la Ley núm. 1199 de 1966 suprimió el derecho de autor y desapareció a las instituciones que se habían creado en 1960 para controlar dichos derechos.

¹⁴ Violeta Ros Ferrer, “Género, discurso y disidencia: transgénero y transgresión en el lugar de enunciación” en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma, Aracne, 2013, p. 389.

¹⁵ Ernesto Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*. Bogotá, Ocean Sur, 2007.

carnado en el sacrificio individual. Es así que la burguesía, los capitalistas, los homosexuales, los enfermos psiquiátricos, los ociosos y todas aquellas personas que no trabajaban por la Revolución y el ideal de “hombre nuevo” estaban enmarcadas fuera del discurso dictado desde el castrismo, pertenecían al lugar marcado, al patologizado, perseguido y dominado. Estos sujetos son Reinaldo Arenas y los personajes de su narrativa.

Reinaldo Arenas y su obra quedaron también fuera: Arenas, de la sociedad, siendo perseguido por disidente y patologizado como homosexual; su obra, del canon cubano, razón que lo motivó a publicarla en el extranjero con ciertas vicisitudes. Un ejemplo claro es la novela ya señalada, *El mundo alucinante* que, tras la censura en Cuba, el autor logró publicarla en París, en *Éditions du Seuil*, a espaldas del régimen y tras una negativa previa del entonces codirector de la sección latinoamericana, Severo Sarduy.¹⁶

Esta novela tuvo eco a nivel internacional, pero la publicación hecha en el extranjero y a expensas del régimen fue tomada como actitud subversiva y se convirtió en un primer motivo de un asedio político que además justificó la censura de su autor, ya que en estos años cualquier autor que quisiera publicar fuera de Cuba necesitaba el permiso del director de la UNEAC, el entonces escritor Nicolás Guillén, pues en esta época la propiedad intelectual en Cuba pasó a manos del Estado, marginando aún más la condición autoral al interior de la isla.

¹⁶ Reinaldo Arenas, *Le monde hallucinant*. Didier Coste y Liliane Hasson (trads.). París, Éditions du Seuil, 1969. En esta editorial trabajaba el cubano exiliado Severo Sarduy, quien, en palabras de Arenas, previamente había halagado la novela, pero no la publicó porque “ya estaba calendarizada toda la producción de la editorial” (Reinaldo Arenas, *Antes que...*, p. 142-143).

Arenas recuerda con recelo a Guillén, en especial cuando éste formó parte del jurado en los concursos en los que presentó sus dos primeras novelas, *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante*. Según Arenas, Guillén buscó declarar desiertos ambos concursos, pero Virgilio Piñera, también miembro del jurado, intercedió por él y apeló a su premiación, otorgándole la primera mención en ambas ocasiones.¹⁷ Posteriormente, Piñera le ayudó a Arenas a perfeccionar *El mundo alucinante* y le presentó a José Lezama Lima. Desde entonces Arenas entabló una amistad más que artística e intelectual con ambos escritores.

Ante el incremento de la vigilancia política y los constantes cateos, Arenas le pidió a algunos amigos que le guardaran los manuscritos de sus próximas obras o él mismo los escondía en un muro falso de su cuarto.¹⁸ El escritor logró sacar del país algunos de sus textos gracias al matrimonio de Jorge y Margarita Camacho. Aunque Arenas pudo rescatar la mayoría de su obra en el exilio, publicarla y reeditar sus dos primeras novelas, o reescribir los textos perdidos como *Otra vez el mar*, parte de sus primeros escritos se quedaron en la isla y, hasta la fecha, siguen perdidos (*ver Anexo 1*).

Cuando Arenas salió de su país por el éxodo del Mariel en 1980, buscó a las editoriales que lo publicaron previamente fuera de Cuba, como Éditions du Seuil o Diógenes, así como a los críticos literarios Emmanuel Carballo y Ángel Rama, quienes editaron sus obras en el extranjero (en 1969, Carballo publicó una versión “pirata” de *El mundo alucinante* en la edi-

¹⁷ Reinaldo Arenas, “Jorge y Margarita” en *Antes que...*, pp.141-143.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 139-140.

torial Diógenes y, en 1972, Rama había publicado el libro de Reynaldo [sic] Arenas *Con los ojos cerrados* en la editorial Arca, en Montevideo. Ambos sacaron clandestinamente los textos). Arenas se dirigió a ellos con el fin de que le dieran la remuneración de sus obras vendidas en el extranjero, pero afirmó en su autobiografía que, salvo por sus publicaciones francesas, jamás se la otorgaron, rompiendo relación con todos los demás instantáneamente.

Sin embargo, contrario a lo que Arenas menciona en *Antes que anochezca*, es posible rastrear que el escritor cubano tuvo conflictos con ambos críticos y que iban más allá del tema editorial o de remuneración económica, ya que tanto Carballo como Rama lo ayudaron, en primera instancia, a dar un salto a la fama internacional cuando él vivía censurado en Cuba y, durante sus primeros meses de exilio, nos encontramos con que Carballo le dirigió una carta a Arenas recordándole que, en su momento, el autor cubano aceptó no ser pagado por dicha publicación, pues el enriquecimiento no era el objetivo del editor, sino dar a conocer, de manera accesible al público, las obras de grandes escritores latinoamericanos. Además es importante resaltar que Ángel Rama publicó el cuento “Adiós a mamá” en la compilación *Novísimos Narradores Hispanoamericanos* (junio de 1981), además de ayudar al escritor cubano a gestionar la beca Guggenheim para que trabajara en su novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* (otorgada también en 1981), cuestiones omitidas por Arenas en su autobiografía y que plantean, además de una ambivalencia con ambos editores, un mal manejo de sus relaciones políticas y culturales en el extranjero de las que prefirió no hablar después, incluso borró por completo los vínculos que tuvo con otro personaje del medio, quien al

parecer fue el verdadero origen de la ruptura entre el escritor cubano y Rama: Emir Rodríguez-Monegal.¹⁹

La marginalidad de Arenas en el exilio es relativa y valdría la pena matizarla: en primer lugar, su anticastrismo le cerró las puertas con algunos círculos intelectuales de izquierda de América Latina y Europa, esto relacionado con la traslación del discurso enunciado desde el castrismo y que se mencionó previamente, pero que ya no se enmarcaba en las instituciones culturales cubanas, sino en la recepción social del discurso contra los “marielitos” fuera de Cuba y su abierta disidencia. En segundo lugar, pese a tener a su traductora al inglés, Dolores M. Koch, su obra era publicada principalmente en español en un país anglosajón²⁰ y, de estas publicaciones, aunque fueron prolíficas, la mayoría fueron en editoriales pequeñas como Montesinos (en España) o Universal (en Estados Unidos) que lanzaron pocos tirajes cuando el autor vivía.

En segundo lugar, las relaciones de Reinaldo Arenas con el medio cultural y académico fueron cada vez más restringidas, posiblemente por su mala gestión con las élites culturales latinoamericanas, como lo sucedido con Carballo, Rama o

¹⁹ Cfr. Reinaldo Arenas, “Miami” en *Antes que...*, pp. 308-309; la nota 8 al pie de página de la Introducción de Enrico Mario Santí a *El mundo...*, p. 22; Wilfrido H. Corral, “Ángel Rama y Reinaldo Arenas en Estados Unidos: intelectuales especuladores y la crítica de hoy” en *Kipus. Revista andina de letras*, núm. 11 (primer semestre, 2000), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, pp. 21-54. En el verano de 1980, Emir Rodríguez-Monegal publicó un artículo dedicado a las obras hasta entonces conocidas de Arenas, titulado “The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas” en *Latin American Literary Review* 8, no. 16 (1980), pp. 126-31. 8. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/20119216> [Consulta: 6 de octubre de 2020]. No queda clara cuál fue la relación que Arenas tuvo con Rodríguez Monegal tras la ruptura que tuvo con Rama.

²⁰ Ángel Rama le presentó a su principal traductora al inglés, Dolores M. Koch. (Wilfrido H. Corral, *Op. Cit.*, p. 26.)

Rodríguez-Monegal. Esta cuestión, manifiesta Arenas, lo llevó a autofinanciar algunas de sus publicaciones, como la revista *Mariel* (1983-1986) que editó con otros cubanos que se exiliaron antes o durante el éxodo homónimo a la revista, pero valdría la pena investigar de dónde surgió este financiamiento, pues además de la Beca Guggenheim, ganó la Beca de la fundación CINTAS en dos ocasiones: en 1981-1982 y 1986-1987; sin duda este periodo fue el más prolífico para Arenas, intelectual y económicamente hablando.

Finalmente, y de manera paradójica, nos encontramos con dos hechos contrastantes: las grandes editoriales que lo publicaron le hicieron poca propaganda o lanzaron tirajes reducidos o una única edición, como las publicaciones en la editorial catalana Seix Barral (*Termina el desfile*, 1981; *El central*, 1981). En 1987 y con motivo de la Feria del Libro en Madrid, Arenas lanza una opinión en contra de aquellas editoriales que, bajo un régimen democrático y donde existe libertad de expresión, ejercen una autocensura al resistirse a difundir a los autores disidentes que publican:

Si a pesar de esa libertad de expresión que actualmente impera en España [u otro país] una editorial que se ha hecho famosa publicando a autores disidentes no se atreve a exhibir sus obras, cabría entonces preguntarse, cuál es la efectividad de dicha editorial y qué sentido tiene para un autor publicar un libro que en la práctica sigue siendo inédito.²¹

²¹ Reinaldo Arenas, "La feria del libro de Madrid" en *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de publicaciones, DGE, Equilibrista, 2013, p. 232.

Aún así es importante recalcar que las editoriales españolas y mexicanas cedieron espacios de intervención pública internacional para que muchos escritores de la región, incluido Reinaldo Arenas, pudieran denunciar los regímenes autoritarios en América Latina. Rafael Rojas plantea que Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica, Losada, Seix Barral, TusQuets, Biblioteca Breve, entre otras casas editoriales, fueron, en primer lugar, un espacio de crítica y diálogo para los autores latinoamericanos posicionados principalmente desde una izquierda democrática y, en segunda instancia, operaron como catapulta para la internacionalización de la cultura regional latinoamericana, mientras que paralelamente Cuba burocratizaba a la cultura con un modelo ideológico totalizador para esta región.²² Esto plantea que Reinaldo Arenas, aún cuando no formó parte del espacio de producción intelectual de Cuba y más allá de las limitaciones que denunció durante su exilio, sí logró acceder a la empresa cultural de la región iberoamericana, aunque tal vez no con el eco que él hubiera deseado en vida.

Después de su suicidio y particularmente tras la publicación de su autobiografía en 1992, la obra de Arenas ha sido rescatada, aunque hay cierta dificultad para encontrar las primeras ediciones de su obra, principalmente la ensayística, poética y teatral. Desde la muerte del escritor, TusQuets se encargó de publicar por primera vez *Antes que anochezca* y reeditar sus textos ficcionales, como la novela con la que trabajaremos, *El portero*. Después de tres borradores (1984, 1986 y 1984-1990), ubicados en el archivo de la Universidad de Princeton, Nueva

²² Rafael Rojas, *Op. Cit.*, p. 21-22.

Jersey, sabemos que la primera edición de *El portero* es de 1987 (Barcelona, Montesinos editores), su traducción al francés, *Le portier*, es de 1988 (París, Presses de la Renaissance. Traducción de Jean-Marie Saint-Lu), año en el que quedó como finalista en el Premio Médicis Internacional y por el que obtuvo prestigio en el país francófono; ambas publicaciones son fruto del primer borrador. La segunda edición es de 1989 (Málaga, Dador) y corresponde al borrador de 1986. La tercera y última edición es de 1990 (Miami, Universal) y seguramente parte del último borrador. La edición catalana parece ser un mito, pues en el catálogo digital de la editorial ni siquiera aparece (tampoco *Arturo, la estrella más brillante*, publicada por la misma editorial en 2002), tampoco en las bibliotecas de España o México, e incluso en algunos artículos y ensayos que trabajan *El portero* se afirma que la primera edición es la francesa o la de Málaga. Tusquets publicó esta novela en sus dos colecciones: *Andanzas* (España, 2004) y *Fábula* (España, 2006; México, 2015), las cuales no han tenido más reimpresiones o reediciones y retoman la edición estadounidense de 1990, la última voluntad del autor. Para esta investigación y debido a las restricciones ya mencionadas que imposibilitan conseguir las demás ediciones para un trabajo filológico, trabajaré con la edición mexicana de Tusquets en la colección *Fábula* (2015).

El portero es considerada una novela menor dentro del universo narrativo del autor, pese a haber sido una novela en la que trabajó rigurosamente por seis años hasta su muerte. Como en otros textos de nuestro autor, en *El portero* es posible identificar alegorías referentes a elementos políticos y testimoniales, como el exilio, la homosexualidad y el régimen de Fidel Castro; finalmente, es la única novela de Arenas ambien-

tada fuera de Cuba que habla sobre el exilio cubano en Nueva York, además se la dedica a la persona que más quería, Lázaro Gómez Carriles, haciendo de *El portero* una novela muy particular en el corpus de la obra areniana.

1.2. LA LITERATURA COMO HERRAMIENTA POLÍTICA

“Lo personal es político”, exclamaban las feministas de la segunda ola en la década de los setenta del siglo pasado. Esta consigna, que surgió del emergente feminismo radical, ha sido un lema, si no ambiguo, sí equívoco, pues se le han dado muchas interpretaciones; dos de ellas las retomo de Eva Parrondo Coppel²³ y las desarrollaré a partir de *El orden del discurso* de Michel Foucault, pues nos pueden servir para pensar en la obra de Reinaldo Arenas como una respuesta discursiva a las prácticas normativas del régimen capitalista y socialista en tanto que pertenecen y responden a un discurso que genera relaciones de poder.

La primera idea surge de la regulación de las prácticas cotidianas, sobre todo con parámetros heterosexistas, patriarcales o de clase; toda normatividad excluye y reprime otras prácticas. En el caso de la Cuba de la década de los setenta, la mayor represión estaba dirigida hacia la disidencia política, la homosexualidad y el “diversionismo ideológico”²⁴. Foucault afirma

²³ Ver Eva Parrondo Coppel, “lo personal es político” en *Trama y Fondo*, núm. 27 (2009), p. 105-110. Este ensayo recoge algunas aproximaciones sobre el surgimiento de la frase, sus interpretaciones históricas y otras propuestas bastante útiles para reinterpretar la consigna.

²⁴ El “diversionismo ideológico” es un término que fue usado por primera vez por Raúl Castro el 6 de junio de 1972 durante un discurso con motivo del onceavo

que entre los procedimientos de exclusión está lo prohibido y esto depende de la circunstancia del sujeto y objeto discursivo (como la religión, la sexualidad o la política), por lo tanto, ningún sujeto es neutral ante tales procedimientos excluyentes, y los dispositivos de poder, siendo estos políticos y por tanto públicos, fracturan lo personal y lo privado.²⁵ Arenas fue víctima de la persecución debido a su preferencia sexual y por un anti-castrismo que se hizo cada vez más radical, especialmente después de su encarcelamiento en El Morro (1974-1976).

La otra idea sobre la consigna feminista visibiliza que lo privado es una relación de dominio que se reproduce en lo social y, por lo tanto, la afirmación del yo desde la alteridad se vuelve un acto de resistencia. Tal resistencia se manifiesta en toda la escritura de nuestro autor cubano. En este sentido, Foucault afirma que “[e]l discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse”.²⁶ Si Reinaldo Arenas es atacado por homosexual y disidente, su autoadscripción como tal se vuelve un posicionamiento político en la que su literatura es una disputa discursiva frente al poder, una herramienta de agenciamiento.

Para Arenas, los escritores participan del arte, pero éste no es visto como un eje rector de la sociedad sino como su voz crí-

aniversario del Ministerio Interior (MININT). En esos entonces, Raúl Castro era líder de las Fuerzas Armadas. Este concepto se refiere a las ideas contrarrevolucionarias “disfrazadas” de revolucionarias, cuyo fin era confundir y desviar la atención de los intereses comunes, pero también se refiere a ciertas prácticas tachadas de “extranjerizantes”: leer revistas de otros países, usar pantalones estrechos y cabellera larga, escuchar rock en inglés, etc. Toda idea y toda práctica, de nuevo, se ve marcada por parámetros ideológicos.

²⁵ Michael Foucault, *El orden del discurso*. Barcelona, TusQuets, 2002, pp. 14-15.

²⁶ *Ibid.* p. 15

tica, por eso él cree que debe estar fuera de los marcos normativos y discursos generadores de relaciones de poder. Arenas concibe al “verdadero artista” libre de cualquier sujeción social y autoritaria para poder crear; en el imaginario areniano, el sujeto creador se reafirma y resiste desde el *afuera*, porque su obra y sus testimonios son un “aporte por agrandar la belleza del mundo y mantener en alto la verdadera dignidad del hombre”.²⁷

Aquí debemos apuntar que, como exiliado, Arenas se vuelve consciente de que pese a que él prefiere vivir en el sistema capitalista sobre el socialista, ambos sistemas tendrán lógicas y mecanismos de opresión y considera que su obra queda fuera de ambos espacios. En otras palabras, cuando Arenas salió de Cuba en 1980, el campo democrático en Estados Unidos fue más fértil para la libertad de expresión, sobre todo por su abierto anticomunismo, pero el capitalismo nunca dejó de ser criticado por él, sea de forma más o menos directa, como en la advertencia del primer número de la revista *Mariel*, firmada por el comité editorial en el que participa; de manera ficcional, como en “Final de un cuento”; y en el espacio público, como militante anticomunista. Esto lo dice en su autobiografía: “En una de mis primeras declaraciones al salir de Cuba había dicho ‘La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar’”.²⁸

²⁷ Reinaldo Arenas, *Libro de Arenas...*, p. 263

²⁸ Reinaldo Arenas, *Antes que...*, p. 309.

Ambos regímenes juegan distintos papeles espacial y temporalmente en la vida de Arenas, ya que el autor de la “Pentagonía” tenía claras las vicisitudes en cada país, por lo tanto, periodizaré la vida de Arenas en dos: sus primeros años y sobre todo su juventud, cuando comienza su carrera como escritor en 1963 y hasta 1980, cuando sale de la isla para exiliarse en Estados Unidos; después, su vida como exiliado en el sistema capitalista, enmarcando esta etapa en Estados Unidos, de 1980 hasta su muerte en 1990.

Reinaldo Arenas nació muy cerca de la provincia de Holguín, en una zona rural, el 16 de julio de 1943. Su infancia la pasó rodeado de elementos naturales: la tierra, el río, los animales, un pozo de agua y un ambiente familiar poco soportable para él, caracterizado por tener a muchas mujeres solteras o abandonadas en su hogar (entre ellas su propia madre) y una única figura masculina: un abuelo machista. Su primer espacio de libertad se distinguió por la contemplación lúdica de la naturaleza.²⁹ Algunos de sus primeros cuentos son ambientados en estos espacios, como “Bestial entre las flores” (1966), siendo este cuento una suerte de prototipo de su novela *Celestino antes del alba* y el cuento “El reino de Alipio” (1968).

A sus quince años, Reinaldo Arenas se identificó con los ideales de la Revolución y buscó participar en el movimiento armado a expensas de su familia, pero al llegar al campamento guerrillero, se dio cuenta que había más voluntarios que fusiles; él mismo era un revolucionario desarmado y eso lo orilló a regresar con su familia bastante desanimado, aunque el derrocamiento de Batista y el ánimo local lo elevaron, junto a mu-

²⁹ *Ibid*, p. 17-50.

chos otros jóvenes, como héroes revolucionarios. Este acontecimiento es importante para conocer la impresión del autor sobre la Revolución, narrada en su autobiografía³⁰ y en el cuento “Comienza el desfile” (1965), en el cual, el ambiente festivo le parece ajeno y abrumador al narrador.

Reinaldo Arenas compartiría la euforia colectiva de la Revolución por poco tiempo. Pese a haber recibido una educación estatal socialista junto a muchos jóvenes pobres como él y haber obtenido un trabajo como contador agrícola, además del ascenso social que sólo le pudo haber brindado el socialismo en Cuba, sus ánimos revolucionarios se fueron apaciguando llegado el año de 1963, con el reconocimiento de su homosexualidad y su atracción cada vez más creciente a la literatura.

En mayo de ese año participó en un concurso literario y escribió su primer cuento, “Los zapatos vacíos”.³¹ Esto le da un giro a su vida, pues gracias a él recibió un telegrama firmado por el poeta Eliseo Diego en el que lo citaba al día siguiente en la Biblioteca Nacional. Arenas se presentó y fue recibido por María Teresa Freyre de Andrade, entonces directora de la biblioteca, el mismo Eliseo Diego, así como Cintio Vitier, Fina García Marruz y Salvador Bueno para una oferta laboral en el recinto. Arenas aceptó la oferta y abandonó por completo la carrera como contador agrícola para dedicarse de lleno a la literatura. En esos años, hasta 1967, escribió sus primeras dos novelas y conoció a Camila Henríquez Ureña, Miguel Barniz,

³⁰ *Ibid.*, 64-68.

³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 97-98. Aquí, Arenas menciona que no pudo encontrar un cuento con duración menor a cinco minutos para darle lectura, que era el requisito y por lo cual decidió escribirlo; el cuento lo reproducen en *Libro de Arenas...*, p. 66, y en la nota al pie se menciona que no es el primer texto escrito por él, pero sí el primero reconocido por el autor.

José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera y Lezama Lima, siendo estos dos últimos amigos entrañables que le dieron el primer gran impulso a su carrera literaria.³²

Como mencioné previamente, El mundo alucinante se convirtió en el motivo de vigilancia constante por las personas más comprometidas con el régimen. En la década de 1970, el socialismo se tornaría paulatinamente una pesadilla para Arenas y muchos otros escritores que, a los ojos del Estado, eran contrarrevolucionarios. En estos años, el capitalismo no aparece siquiera en el imaginario del autor, pese a sus intentos o añoranzas de fugarse al país del norte, él no se imaginaba cómo era la vida en Estados Unidos, más bien significaba una vía de escape del asedio político.³³ En esta época escribe la continuación de su proyecto de la “Pentagonía” que había iniciado con *Celestino antes del alba: El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*, con la intención de publicar ambas novelas fuera de la isla, sin éxito alguno.

Tras un incidente en la playa, producto de un amorío clandestino con dos jóvenes y sin una acusación o juicio claro, Arenas fue privado de su libertad en 1974 y liberado en 1976, gracias a la presión internacional. Desde entonces fue condenado al ostracismo. En esta segunda parte de la década, Reinaldo Arenas se mudó al hotel Monserrate y aborreció totalmente a Castro y al sistema socialista, además murieron Lezama Lima y Piñera en un ostracismo similar al suyo y, poco más tarde, también fallecería su abuela. Sólo dos motivos fueron capaces de darle vitalidad a Arenas: la literatura y un joven sensible y

³² Reinaldo Arenas. *Antes que...*, p. 97-102, 104-113.

³³ *Ibid.*, p. 168-172, 177-202.

atractivo que conoció en aquel hotel: Lázaro Gómez Carriles, quien padecía “problemas de los nervios”.³⁴

El año 1980 es un parteaguas en la vida y producción intelectual de Reinaldo Arenas debido al “éxodo del Mariel” y al que le dedicaremos el próximo apartado. En este exilio masivo se encontraba Lázaro Gómez, quien persuadió a Reinaldo Arenas de salir de Cuba. Ambos llegaron a Estados Unidos en mayo de 1980. Primero se instalaron en Miami y en la víspera de año nuevo de 1981 se trasladaron a Nueva York. Los próximos diez años de vida fueron, a mi parecer, los más fructíferos para el autor cubano y pese a haber sido diagnosticado con SIDA a mediados de la década de los ochenta, enfermedad que lo orilló al suicidio el 7 de diciembre de 1990. La compañía de Lázaro Gómez, su prolífica escritura, sus publicaciones y la libertad de prensa fuera de Cuba que le permitió emitir su opinión contra Fidel Castro y el socialismo realmente existente, fueron, en su conjunto, las razones para sobrevivir y tener ilusiones en un mundo que lo embriagaba de miedo y de ira. He aquí un fragmento de su carta de despedida: “Queridos amigos: [...] pongo fin a mi vida. [...] Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad.”³⁵

Una vez instalado en Estados Unidos, el capitalismo aparece por primera vez en el imaginario areniano, aunque Cuba todavía se sitúa en un primer plano, se vuelve un referente constante en toda su producción intelectual. Reinaldo Arenas

³⁴ *Ibid.*, p. 203-296.

³⁵ *Ibid.*, p. 343. El autor dejó varias copias de esta carta a sus amigos y la autorización para ser publicada por medios impresos.

escribió y publicó casi todo el grueso de su obra en el país del norte: nueve novelas y noveletas, dos libros de cuentos, dos de poemas, uno de ensayos y cinco obras de teatro, además de su colaboración en la revista *Mariel* y otras tantas publicaciones dispersas. De todas sus novelas, las únicas que no están ambientadas en Cuba, son *El mundo alucinante* y *El portero*. En esta última, la trama localiza al personaje principal en Manhattan y aparece por primera vez una referencialidad constante al exilio diaspórico de los cubanos y elementos juiciosos en la narrativa de ficción y no ficción.

El mayor compromiso político de Arenas corresponde también a esta década; desde el principio escribe en función de la represión, del sufrimiento de la expulsión y la búsqueda de la libertad, tanto en la isla como en el exilio. Estas temáticas aparecen configuradas de distinta manera en su narrativa: la vida de una familia en “Adiós a mamá” (segunda versión, 1980), un cuento a dos voces en “Termina el desfile” (1980), unos cuentos-novela sobre tres viajes a Cuba en *Viaje a la Habana* (1990), el final apocalíptico de un dictador cubano en *El asalto* (1990). Pero también en sus textos de no ficción, como “La generación del *Mariel*”, “*Mariel*: diez años después”, “*Mariel*: el principio del fin”, “Cuba: literatura y libertad”, “La literatura cubana dentro y fuera de Cuba” y “La literatura cubana en el exilio”, entre otros.

1.3. EL MARIEL Y LA PROPAGANDA CASTRISTA DENTRO Y FUERA DE CUBA

El primer éxodo cubano tras la Revolución es “El exilio de oro” se dio con la élite gubernamental de Fulgencio Batista y fun-

cionarios inconformes, casi todos emigrados en Florida entre 1959 y hasta la crisis de los misiles 1960 (para 1962 se calculaban cerca de 240 000 refugiados); la segunda ola migratoria masiva se dio en 1965, cuando unos 5 000 cubanos salen en botes desde el puerto de Camaricoa a Estados Unidos y, tras una política bilateral de “reunificación familiar”, se fueron en vuelos de Varadero a Miami unos 300 000 cubanos (a principios de 1973 ya había alrededor de 610 000 cubanos exiliados en Estados Unidos, más los flujos esporádicos que se fueron sumando en la década y los nacidos allá); en 1980 había cerca de 800 000 cubanos en Estados Unidos, cuando en este año se dio el tercer éxodo, el “Mariel”, a partir del cual llegaron casi 125 000 exiliados en dicho país.³⁶ Todas las cifras anteriores suman alrededor de 925 000 cubanos tan sólo en Estados Unidos. Reinaldo Arenas manifiesta que son un millón de exiliados y, como veremos en el tercer capítulo y con algunos matices, todos ellos conformarán la voz narrativa de *El portero*.

El éxodo del Mariel es producto de un acontecimiento importante en la embajada de Perú en Cuba. En marzo de 1980, un grupo de seis pasajeros y el conductor de una guagua lanzaron este transporte contra las puertas de la embajada para refugiarse y salir del país. A partir de ese momento, cientos de cubanos llegaron a pedir asilo. Por más de dos semanas, Fidel Castro trató de frenar la crisis política, negociando o amenazando a la embajada y a los cubanos ahí alojados. Este hecho culminó cuando Fidel Castro expresó que todo aquel que quisiera salir podrá hacerlo siempre y cuando le brindasen las vi-

³⁶ Luis Bernal Tavares, “De la impaciencia a la añoranza: un panorama del exilio cubano” en Ignacio Sosa et al., *Op. Cit.*, pp. 119-161.

sas pertinentes. El gobierno cubano generó un salvoconducto por el puerto homónimo al éxodo que quedó abierto de abril a octubre de ese año para que los cubanos embarcaran al extranjero; unas 125 000 personas, aproximadamente el 1.3% de la población de esos momentos, embarcaron para salir de la isla; los principales destinos fueron Florida y Nueva York. No obstante, este hecho tuvo muchas aristas dentro y fuera del régimen castrista.

La construcción simbólica que hizo Fidel Castro sobre los “marielitos” (sustantivo peyorativo que refirió a quienes salieron de la isla y que luego buscaron reivindicar los exiliados) también llegó al extranjero: eran vistos como cubanos indeseables, ladrones y vividores. Podemos mencionar al menos dos ejemplos de la época. Primero, la recepción del discurso castrista en los diarios internacionales. Entre ellos estaba *El País* que, citando al diario oficial cubano *Granma*, el 8 de abril de 1980 expresó lo siguiente respecto a las expresiones de Castro con los cubanos hacinados en la embajada peruana:

Califica a esos [sic] miles de personas de «cientos de elementos constituidos por delincuentes, lumpenes, antisociales, vagos y parásitos», sin que ninguno de ellos sea perseguido político ni esté necesitado del «sacrosanto derecho de asilo».

El editorial afirma también que en los jardines de la embajada peruana hay muchos homosexuales, aficionados al juego y a las drogas, «que no encuentran aquí fácil oportunidad para sus vicios».

Cuba mantiene, a través del editorial, la postura de que hay que dejar salir del país a toda esa gente, previene a quien los acepte y les llama «canalla[s]».

Señala *Granma* que el pueblo trabajador de Cuba «piensa unánimemente que se vayan los vagos, que se vayan los antisociales, que se vayan los lúmpenes, que se vayan los delincuentes, que se vaya la escoria».³⁷

El otro caso es la construcción cultural del estereotipo del marielito en el extranjero, también proveniente del discurso castrista y cuya mayor expresión está en la cultura cinematográfica de la película *Scarface*, la cual reafirmó muchos de estos prejuicios de los migrantes cubanos en Estados Unidos, vistos como indeseables o mafiosos. En la primera escena de la película aparece Fidel Castro dando un discurso público: “quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la mente de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, ¡no lo queremos! ¡No lo necesitamos!”³⁸ Las representaciones culturales reafirmaron masivamente el adjetivo peyorativo de marielito en la sociedad estadounidense.

Si bien apenas una pequeña minoría (entre el 2% y 15%) de aquellos que salieron de la isla eran reclusos de las cárceles cubanas, delincuentes, homosexuales o enfermos psiquiátricos,³⁹ todos ellos indeseados por un régimen que englobaba de

³⁷ “Castro anuncia que todo el que lo desee puede abandonar Cuba” en *El País*. 8 de abril de 1980. [En línea:] http://www.cat.elpais.com/diario/1980/04/08/portada/323992804_850215.html [Consulta: 8 de septiembre de 2020].

³⁸ Brian De Palma (dir.), *Scarface* (prod. Martin Bregman; guión, Oliver Stone; elenco. Al Pacino, Steven Bauer et al.). Universal Pictures, Nueva York, 1983, 170 min. [Película.]

³⁹ “Expertos: La gran mayoría de los “marielitos” eran trabajadores, no antisociales” en *Radiotelevisión Martí*. 31 de octubre de 2015. [En línea:] <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/expertos-la-gran-mayoria-de-los-marielitos-eran-trabajadores-no-antisociales/108072.html> [Consulta: 10 de octubre de 2019].

esta manera a toda la generación Mariel, la realidad es que la gran mayoría estaba compuesta por un perfil de ciudadanos jóvenes, nacidos en el régimen revolucionario y principalmente eran trabajadores, afrodescendientes y apenas algunos disidentes;⁴⁰ dentro de esta disidencia estaba la homosexualidad, pues en el socialismo, particularmente la corriente stalinista, veía esta preferencia sexual como una degeneración de la burguesía y del capitalismo.⁴¹

La política cubana y la ideología comunista han estado por encima de las ya tan criticadas libertades individuales. Al respecto, Marcela Lagarde hace un contrapunteo entre el sujeto social y el individual en las viejas izquierdas, las cuales han sobrevalorado a los sujetos colectivos y sus causas frente a los sujetos individuales, a la vez que promovieron una moral sacrificial: no importaba el estado de las personas, sino las transformaciones colectivas y, sobre todo, las condiciones individuales dependieron de los grandes cambios sociales y cul-

⁴⁰ Silvia Pedraza, "Olas migratorias desde 1959 entre el desencanto y la esperanza" en *Cubanet*. 29 de mayo de 2008. [En línea:] http://www.cubanet.org/htdocs/cnews/y08/may08/19inter_7.html [Consulta: 10 de octubre de 2019].

⁴¹ El 7 de marzo de 1934, el gobierno de Stalin decretó la ley contra la homosexualidad en el código penal, la cual dictaba encarcelamiento hasta por ocho años a los sujetos que cometían actos de sodomía. Quienes apoyaban estas leyes de carácter homofóbico fueron personajes como Máximo Gorki, quien en este año escribió "Humanismo proletario" (1934), llamando al exterminio de homosexuales para así terminar con el fascismo. Posteriormente, la homosexualidad, contraria a "las buenas virtudes de los trabajadores", fue penalizada y perseguida en otros países socialistas; los homosexuales perseguidos, encarcelados y encerrados en campos de concentración soviéticos, participaron en los programas de "reeducción moral", como en Alemania Oriental, China y Cuba. (Cfr. Heidi Minning, "Who is the 'I' in 'I love you'?: the negotiation of gay and lesbian identities in former East Berlin, Germany" en *Anthropology of East Europe Review* (otoño de 2000), Vol. 18, núm. 2, pp. 103-114; Daniel Gaido y Cintia Frencha, "El marxismo y el movimiento de liberación homosexual: de la socialdemocracia alemana a la Revolución rusa" en *Izquierdas* (2020), núm. 49, vol. 15.).

turales y, continúa Lagarde, reivindicar a la persona “es un atentado a la cohesión grupal o comunitaria y se considera muestra de insolidaridad. [...] La anulación de la persona corresponde con una visión profundamente autoritaria del poder en la que no hay personas, sino grupos y corporaciones que viven en pos de ideales y, por ende, de los fines colectivos.”⁴² Esta manera de ver al sujeto frente al colectivo generó contradicciones históricas dentro de Cuba, mismas que terminaron con la ruptura del tejido social que trajo consigo el éxodo.

En 1983, los escritores marielitos plantearon una reivindicación estética relacionada con lo político y social en su generación, visiblemente presente en la revista *Mariel* y en la cual se adscribieron al adjetivo “marielito” para resigificarlo positivamente. Dado que no hubo una unidad estilística en esta generación de escritores, su eje rector fue la temática de la “libertad cubana” y en casi todos ellos aparece el tema de la transgresión manifestada en los excesos, el suicidio y la homosexualidad, además de una profunda crítica a la sociedad cubana y al castrismo mediante el género distópico o el ensayo testimonial para violentar las normas políticas, sociales y literarias cubanas.

De esta generación de escritores, fueron menos de una decena los que al llegar a Estados Unidos ya contaban con una carrera y madurez literarias como los hermanos Abreu, Reinaldo García Ramos, René Cifuentes o Carlos Victoria y, en este sentido, Reinaldo Arenas tal vez era el más consagrado por tener un reconocimiento internacional gracias a sus primeras no-

⁴² Marcela Lagarde y de los Ríos. *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid, horas y HORAS, 2a. ed., 2001, p.21.

velas publicadas en el extranjero. Absolutamente todos ellos participaron de una narrativa que ficcionalizaba sus vivencias negativas dentro de la isla y conformaron una literatura “extraterritorial” cubana que, como se acaba de mencionar, hacía cruces entre la ficción distópica y lo testimonial del ámbito cubano, a la vez que sumaban su experiencia como exiliados. Isabel Álvarez-Borland engloba a estos escritores y a sus obras dentro de un contexto de exclusión en Cuba y al mismo tiempo de novedad en el exilio: “la prosa y la poesía cubana-americanas no están basadas estrictamente en el concepto tradicional de generación ni se basa en sus conclusiones sobre los datos de los escritores llegados de Cuba. En su lugar, el factor que une a los escritores es la presencia de una perspectiva común de exilio y desplazamiento”.⁴³

Pese a haber pocos estudios sobre sus autores, el *Mariel* cambió la perspectiva del exilio. A esta generación, según Álvarez-Borland también se le conoció como la “generación del silencio” por haber escrito por vez primera fuera de Cuba, específicamente en Estados Unidos y a partir de referentes cubanos.⁴⁴ Por ejemplo, en la revista *Mariel*, los autores cubanos, desde los consagrados como Arenas, Victoria, los hermanos Abreu y Lydia Cabrera —esta última exiliada dos décadas atrás, pero que influyó a los marielitos— o los que se inaugu-

⁴³ Isabel Álvarez-Borland, “Cuban American Literature” en *Encyclopedia Latina: History, Culture, and Society in the United States*, vol. 2 (2005). Grolier Academic Reference, p. 464. Traducción mía. [Cita original: “Cuban American prose and poetry is not strictly based on the traditional concept of generation nor does it base its conclusions on the data writers arrived from Cuba. Instead, the linking factor among the writers is the presence of a shared perspective toward the idea of exile and displacement.”]

⁴⁴ *Ídem*.

raron en la literatura siendo colaboradores, rompieron con los modelos de las representaciones literarias en torno a los personajes del llamado “realismo socialista” o de lo “real maravilloso”, esto se traduce a una ruptura con la manera de percibir el mundo, con los estereotipos de los sujetos que participan activamente de dichas representaciones y que se desenvuelven en realidades sociales, políticas y económicas de manera individual en paisajes cubanos o estadounidenses. Aunque *El portero* forma parte de esta estética del Mariel, también es una novela peculiar frente a otras novelas de su autor por poner en el centro al exilio cubano y frente a otras novelas de su generación, ya que la manera de narrar es colectiva y no individual, como veremos más adelante.

1.4. EL PORTERO: UNA NOVELA DIASPÓRICA

Podemos pensar que toda la obra de Arenas tiene una dimensión totalizadora, pues entrelaza sus piezas por temáticas y épocas a partir del título haciendo ciclos narrativos. Los cuentos, por ejemplo, son “Comienza el desfile” (1965) y “Termina el desfile” (1980) que hablan de la emoción por el triunfo de la Revolución Cubana y el desencanto hacia el socialismo con la toma de la embajada de Perú, respectivamente. Como se puede ver, los tiempos diegéticos y extradiegéticos son idénticos. Su obra de gran envergadura comienza con su primera novela *Celestino antes del alba* (1967) y su infancia ficcionalizada, y termina con su última obra, su autobiografía titulada *Antes que anochezca* (grabada en 1990 poco antes de su suicidio y publicada en 1992). En medio de estas dos obras está el proyecto de las cinco agonías de Cuba, donde el protagonista muere trágicamente.

camente, pero en la obra subsecuente reencarna más maduro y en épocas posteriores al proyecto socialista cubano con una constante autorreferencialidad. La última agonía, *El asalto*, es acaso un vago eco al asalto del cuartel Moncada y representa a un dictador cubano decrepito, a una sociedad distópica y tiene un final apocalíptico para la humanidad.

El lugar de *El portero* es un tanto más ambiguo respecto al resto de sus novelas, pues carece de la escritura atropellada, acelerada y fúrica que tiene el resto de las novelas, no aparece más que una autorreferencialidad paródica que lo desplaza como autor y protagonista, y el título aparentemente ocupa otro espacio distinto o fuera del resto de su obra: una alternativa narrativa y del proyecto de su discurso político. Es la única novela que habla del exilio de una comunidad, pese a que ésta fue una preocupación recurrente en Arenas desde que huyó de Cuba y que sí vemos, en cambio, como centro temático de su obra ensayística, como en *Necesidad de libertad*.

En este libro ensayístico descubrimos dos cosas: la primera, ligada a su interés por la reconstrucción del canon literario en Cuba, y es cuando se da cuenta que la gran literatura nacional tiene como figuras paradigmáticas a escritores que salieron de la isla, como José Martí o Julián del Casal y el mismo Alejo Carpentier. En segundo lugar, que la literatura del exilio es necesariamente un proceso extraterritorial vinculado al ejercicio de una memoria poética y política que se actualiza en cada obra escrita, cuestión reiterada en su propia escritura con la ficcionalización grandilocuente o satírica de escritores y personajes políticos e históricos de Cuba y el resto de América Latina.

En cuanto a la novela que nos atañe, Arenas utiliza la burla, la ironía y la parodia como recursos literarios para configurar una fuerte crítica al sistema capitalista y a los individuos exiliados, pues los personajes secundarios, especialmente los inquilinos, encarnan la fetichización del deseo, de la falta de vitalidad necesaria para una emancipación individual y colectiva cuyo símil son los falsos profetas. El personaje principal de la novela, Juan, el verdadero profeta, representa esta posibilidad de liberación que trasciende los valores materialistas del capitalismo, alberga la verdad y busca democratizarla, aunque sólo las mascotas de los inquilinos y la voz narrativa que dice representar al pueblo cubano logran entender su mensaje.

En la “Introducción/El fin” de su autobiografía, Arenas nos deja algunas huellas sobre esta peculiar novela: habla de las traducciones de *El portero* que vio en vida y sutilmente agradece haberle dado conclusión a esta novela (aunque ya había publicado dos ediciones previas a la última de 1990; en 1987 y 1989) y es la obra que más menciona en dicho apartado.⁴⁵

Además, *El portero* es un texto muy personal para su autor, comenzando por la dedicatoria a Lázaro Gómez Carriles (“Para Lázaro, su novela”), probablemente la persona más querida e importante para el escritor desde su primer encuentro en 1976 y que pasó de ser un amor platónico a un amor fraternal, como Arenas nos muestra en su autobiografía: “A Lázaro le entraban ataques de celos. Yo siempre le decía la verdad, él era la persona a la que yo verdaderamente quería [...]; el amor verdadero participa de una complicidad y una intimidad que no

⁴⁵ Reinaldo Arenas, *Antes que...*, p. 9-16.

existe en las simples relaciones sexuales.”⁴⁶ Y páginas más adelante: “Desde hace muchos años nuestra amistad se transformó en una suerte de hermandad”.⁴⁷ No cabe duda que Lázaro es la persona en quien Arenas se inspiró para realizar la novela, comenzando por su ficcionalización en el personaje principal, el portero Juan. Considero esto por dos motivos, además de la dedicatoria:

En primer lugar, en su autobiografía Arenas se refiere a la circunstancia de Lázaro como una locura incomprensible, pero quienes la padecen son ángeles que no logran soportar la realidad y necesitan buscar la manera de ir a otro mundo⁴⁸ y en *El portero* se refiere a Juan como alguien que escuchaba voces a la mitad de la nada: “y así se quedaba, de pie, absorto, mirando a ningún sitio o a todos los sitios, como si una misteriosa revelación en ese mismo instante lo deslumbrase. [...] Pero sólo cuando aquella visitación o locura lo abandonaba, Juan volvía a sus faenas”.⁴⁹

En segundo lugar, porque la narración se enfoca en un momento específico de la vida de Lázaro en Estados Unidos, cuando él trabajó como portero, aunque su descripción física se refiere a una juventud previa a este hecho y que Arenas confirma: “Visitando a Lázaro en la puerta del edificio, saqué la mayor parte de las ideas de mi novela *El portero* que, desde luego, está dedicada a Lázaro”,⁵⁰ quien padece una “enfermedad de los nervios”. Al salir de la cárcel, Reinaldo Arenas cono-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 279

⁴⁷ *Ibid.*, p. 331

⁴⁸ *Ibid.*, p. 270

⁴⁹ Reinaldo Arenas, *El portero*. México, TusQuets, 2015, p. 16.

⁵⁰ Reinaldo Arenas, *Antes que...*, p. 331

ció a Lázaro en el hotel Monserrate, donde éste vivía con su familia cuando era adolescente. En *Antes que anochezca*, Arenas definió a Lázaro como un muchacho sensible, incomprendido, con gran facilidad para la escritura y grandes dotes para la comprensión artística. Ha trabajado como escritor y artista visual (fotógrafo y poeta hacia finales de la década de 1980. Actualmente se dedica a la pintura).

Lázaro fue uno de los 12 500 cubanos que tomaron la embajada de Perú. La toma de la embajada fue un hecho que motivó a Fidel Castro a abrir las puertas del puerto Mariel como mencioné previamente. Arenas, gracias a la motivación de Lázaro, logró salir de la isla en el exilio homónimo al puerto. Este acontecimiento es la base del cuento «Termina el desfile» (1980), el cual intercala dos voces narrativas, la de un Lázaro y un Reinaldo Arenas ficcionales y que plantea las vivencias y tensiones que cada uno vivía al momento en que Lázaro entra a la embajada y Arenas espera noticias suyas. Al final del cuento y de esta experiencia, Reinaldo Arenas se da cuenta de que Lázaro ya no podrá salir de la embajada sino hasta la apertura del puerto y, mucho menos, que aquél podrá alcanzarlo por el cerco policial y militar que se hizo a las pocas horas de la ocupación de la embajada.

Cuando Arenas llegó a Miami tras su salida de Cuba, se encontró con Lázaro, quien ya llevaba una semana en Estados Unidos. Los primeros trabajos de Lázaro fueron como portero, empleo que él amaba, ya que no se mantenía en ningún otro por su misma enfermedad. Vivieron juntos por un par de años, pero siempre se procuraron hasta el suicidio de Arenas. Debido a un accidente automotriz, Lázaro se hirió una pierna, subió de peso y lo internaron en varias ocasiones en hos-

pitales psiquiátricos por sus crisis nerviosas. Esta etapa de su vida corresponde, en gran medida, a los últimos capítulos de *El portero*, cuando el personaje principal es internado, se deprime y sube de peso. Una pesadilla recurrente de Arenas era que Lázaro se suicidaba aventándose por la ventana, pero Arenas no podía verle la cara; la familia de Arenas y sus amigos se reunían alrededor del cuerpo y Arenas interpreta este sueño como su propia muerte, ya que según él, ambos eran la misma persona.

Para cerrar este capítulo, podemos concluir que esta novela tal vez fue la más relevante para Arenas, ya que engloba, de manera alegórica, sus preocupaciones más profundas: unas literarias, al buscar consolidar una novela del exilio; otras políticas, donde la literatura funciona como una herramienta de justicia que se gesta desde el discurso para un hecho que dañó el tejido social, el Mariel, y donde el pueblo se empodera para terminar con lo que él llama una dictadura castrista; y, finalmente, las más personales, al hacer de ella un homenaje a su amigo Lázaro Gómez Carriles. 

EL ORIGEN DE
EL PORTERO.
INTERTEXTUALIDAD E
INTERPRETACIÓN
FIGURAL DEL TEXTO
**BIBLICO Y DE LA
HISTORIA JUDÍA**

La novela está dividida en dos partes. La primera está constituida por veinte capítulos que sólo están numerados (1-20) y cierra con otro, titulado “La puerta” (1). Aquí, la voz narrativa (un millón de cubanos exiliados en Estados Unidos) habla sobre la vida de Juan desde que salió de Cuba por el éxodo del Mariel y sobre la faena a la que Juan se enfrenta para demostrarles a los inquilinos que, sin decirlo textualmente, viven enajenados por la vida capitalista: el consumo, la avaricia o la fetichización de las imágenes del deseo. Los doce inquilinos con los que Juan dialoga y sus respectivas mascotas son:

1. Roy Friedman, hombre de sesenta y cinco años, obsesionado con regalar caramelos a todo aquél con el que se encuentra. Cree que si todo mundo regala y acepta los dulces, el mundo será más feliz;



- a. Mascota: Vigilante. Es un perro viejo gigantesco, manso y triste que, sin ánimos, está obligado a comer los caramelos que le da su dueño.
2. Brenda Hill, una mujer soltera y extravagante que a diario consume un poco de alcohol y disfruta del sexo ocasional;
 - a. Mascota: una gata amarilla iracunda a la que su dueña adorna con listones de múltiples colores.
3. Arthur Makadam, un donjuán viejo que no puede sostener relaciones sexuales con las mujeres, sustituyendo sus carencias físicas mediante un consumo apantallante (peluquines, ropa de aspecto jovial, juguetes sexuales);
 - a. Mascota: un orangután. Su dueño lo mantiene enjaulado y a veces lo saca a pasear.
4. Casandra Levinson, una “socióloga” estadounidense y propagandista de Fidel Castro en su país y que al mismo tiempo goza de las comodidades del socialismo y el capitalismo;
 - a. Mascota: un oso blanco con pelo teñido de negro. Es “rescatado” por Levinson cuando se enteró de la explotación de los osos negros.
5. Los Óscares Times (I y II), homosexuales que se parecen física y moralmente a tal grado que suelen confundirlos como una sola persona. Ambos están en una búsqueda interminable de su hombre ideal;
 - a. Mascotas: un perro bulldog y un conejo. El primero atormenta al segundo y fueron adoptados para complacer sexualmente a los Óscares Times.
6. Walter Skirius, científico obsesionado con los implantes robóticos en su cuerpo para detener el deterioro de la edad;
 - a. Mascotas: pájaros robóticos que él mismo inventó.

7. Joseph Rozeman, un dentista que “lleva al éxito” a las personas al crearles una “sonrisa” con sus carísimos implantes dentales;
 - a. Mascotas: perras sonrientes (con implantes dentales que les hizo el dueño).
8. John Lockpez, pastor y fundador de la Iglesia del Amor a Cristo Mediante el Contacto Amistoso e Incesante. Él cobra por reuniones donde cree que el amor se transmite por caricias y contacto físico incesante;
 - a. Mascotas: ratas, perros, cotorras, peces, (distintos animales del mundo,) todos siempre atados en pareja y obligados a practicar aquella doctrina.
9. Mary Avilés, de origen cubano, es una mujer joven, melancólica y la supuesta prometida de Juan. Ella perdió todo el sentido de la existencia y, en varias ocasiones desde su adolescencia, ha tratado de suicidarse o “buscar” su muerte, dejando objetos peligrosos por todo el apartamento y haciendo cosas de alto riesgo, como trabajar en un zoológico y meterse a las jaulas de los animales salvajes o lavar las ventanas por fuera sin alguna sujeción o arnés de seguridad;
 - a. Mascota: una serpiente del zoológico y que Mary Avilés deja libre en su departamento para que algún día la muerda “accidentalmente”.
10. El Sr. Pietri, italiano, es el “súper” o encargado del edificio y vive con su esposa cubana Belkis Cuza Malet. Tienen una hija y un hijo. El Sr. Pietri vive a costa de los demás: con ayuda de sus hijos, sabotea, descompone, suelta plagas de animales, o rompe objetos del edificio y de los vecinos para luego arreglarlos y cobrar por ello.
 - a. Mascotas: cinco perras chihuahuas sonrientes que ladran escandalosamente y bailan con música estruendosa.

11. La señora o señorita Reynolds, actriz jubilada tempranamente y obsesionada por la acumulación del dinero. Recoge monedas de la calle y le pide billetes a todo el mundo, incluido el portero. Se operó para verse como una anciana y así pedir ayuda económica del Estado. Piensa que el ahorro es lo mejor para todo el mundo, le molestan los gastos inútiles y cree que los demás se quieren beneficiar de su dinero (hasta las moscas).
 - a. Mascota: un perro de trapo con rueditas en las patas.

12. Stephen Warrem, hombre casado y con dos hijos. Vive en el *penthouse*, es el más acaudalado del edificio y tiene amistad con la farándula de Hollywood. Al final de la primera parte, él compra cámaras para vigilar el extraño vínculo que el portero tiene con su perra.
 - a. Mascota: Cleopatra, perra egipcia, única en su estirpe y especie. Alta, delgada, no ladra ni gruñe, no permite que la toquen, con porte, patas delgadas, ojos y uñas color violeta (hace alusión a la actriz Elizabeth Taylor en la película *Cleopatra*). Amante de la música de clavecín. Se llama así porque es la última descendencia de los perros egipcios que tenía la Cleopatra histórica.

A lo largo de esta primera mitad, en especial hacia su final, *Cleopatra* se acerca a Juan hasta que ella se atreve a comunicarse verbalmente con él, le pide hacer una asamblea con el resto de los animales, discutir e interpretar su mensaje sobre “las puertas de la verdadera felicidad” y así tomar una decisión sobre el futuro de ellos y la humanidad. “La puerta” (1), el cierre de esta primera parte, plantea una serie de preguntas que se resumen en cómo sería la emancipación de cada uno de los inquilinos, así como el tipo y la forma de la puerta que atravesarán. Juan aún tiene la esperanza de que ellos se podrán redimir.

La segunda parte de *El portero*, a su vez, tiene otros veinte capítulos numerados (21-40) y cierra con otros dos, “Conclusiones” y “La puerta” (2). En esta otra mitad, son doce animales que participan en la discusión, resumida en tres alternativas a la vida hasta entonces compartida con los seres humanos: la coexistencia armoniosa, el regreso a la naturaleza o la venganza de quienes los han oprimido. Ellos concluyen con una huida a una “gran montaña” en la que podrán vivir en libertad, lejos de todos.

Después del rechazo de los demás inquilinos al tratar de entender el mensaje de Juan, estos encuentran al portero reunido con los animales en la asamblea y lo persiguen, creen que está loco y lo internan en un hospital psiquiátrico, junto a otros locos (la voz narrativa destaca a doce de ellos). La comunidad cubana trata de rescatar a Juan, sin éxito y quienes lo logran hacerlo son los animales. Es en ese momento que empiezan un éxodo que va de Nueva York a California y de California a la región ecuatorial de América hasta dar con la “gran montaña”. En esta travesía se suman todos los animales del mundo. Juan y Cleopatra acuerdan dirigir a los animales, pero ella, al llegar a California, decide dejarle esta misión liberadora a Juan y desaparecer hacia un rumbo desconocido.

“Conclusiones” es el penúltimo capítulo y el primer cierre de la novela. Es el posicionamiento de la voz narrativa. Es decir, un futuro profético que podrían —pero no quieren— detener: la venganza ineludible contra su “enemigo”, sus “aliados” y toda la humanidad que ha defendido a este enemigo; su mayor arma, dice la comunidad cubana, es el portero y los animales. “La puerta” (2) es el segundo cierre y está narrado por Juan, quien observa desde afuera cómo cada animal atra-

viesa su propia puerta; en ella desaparecerán sin nunca más volver a ser molestados por los humanos u otro animal —tal vez un regreso al Paraíso perdido—. Inmediatamente después de la narración de Juan, aparece un anuncio de periódico que supuestamente se publica diariamente en *The New York Pet* desde 1991: una recompensa a quien localice y entregue a Cleopatra a su dueño.

2.1. EXÉGESIS ALEGÓRICA: REINALDO ARENAS COMO LECTOR Y COMO CREADOR

Al remitirse históricamente a la alegoría, Benjamin afirma que “[el] interés originario por la alegoría no es lingüístico, sino óptico”⁵¹. Vincular esto con la literatura, siendo ésta una construcción, producto de la experiencia sensible, genera imágenes mediante el lenguaje y por lo tanto “[s]i es la fantasía la que presenta las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que ofrece al recuerdo la alegoría. El recuerdo hace confluir a la fantasía y al pensamiento”.⁵²

Dicho esto, el lenguaje evoca imágenes que pasan por la experiencia sensible previa, del recuerdo individual, y la generación y actualización de sus significados de los pasados individual y colectivo en el presente. La interpretación alegórica depende no sólo de la relación entre el signo y significado del símbolo bíblico original, pues el significado se “renueva” de

⁵¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.). Madrid, Akal, 2016, p. 342.

⁵² *Ibid.*, p. 353.

acuerdo al presente del autor y su momento histórico. Arenas no lee la Biblia a partir de cierto canon, sino que renueva el significado al trasladarlo a su presente.

Me parece que la espiritualidad en la obra, ligada al texto religioso, no está vinculada a una interpretación canónica o dogmática, pues Arenas, ya desde su primera novela, *El mundo alucinante*, asocia a la Iglesia Cristiana con un modelo de dominación eurocéntrico impuesto en América. Como bien indica Anne-Britt Lind Storli en diversos momentos de su tesis de maestría respecto a dicha novela, la admiración que Arenas tiene hacia una figura como fray Servando Teresa de Mier, personaje profundamente religioso, tiene que ver con una preocupación por romper los límites dogmáticos de interpretación en pos de una lectura emancipatoria de un cristianismo que nace cuando el padre Mier concibe que los indios americanos eran cristianos y devotos de la Virgen de Guadalupe mucho antes de que llegaran los españoles y, por tanto, resuelve el fraile, la colonización y la conquista física y espiritual era innecesaria.⁵³

La interpretación alegórica de la historia no se da de manera lineal ni progresiva, ya que el signo irriga su sentido histórico y, aunque puede desaparecer, en cualquier momento futuro su reconstrucción va a despertar la imaginación. En el caso del autor de la “Pentagonía”, la alegoría bíblica sirvió para “actualizar” y “renovar” el significado de la cuestión diaspórica cubana en *El portero*. La alegoría, cabe recalcar, tiende a ser equívoca, es una característica intrínseca en su construcción e interpretación. Susan Buck-Morss manifiesta que Benjamin

⁵³ Anne-Britt Lind Storli, *Modernidad, colonialidad y Otriedad en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas* (Tesis de Maestría). Oslo, Universidad de Oslo, 2013.

señalaba esto en el *Trauerspiel*, cuando él afirmaba que ya desde el siglo XVII y con la pluralidad de cosmogonías cristianas y paganas preservadas en los textos de autoridad donde se creía estaba la verdad, los fenómenos naturales estaban sobredeterminados y sobrecargados de una infinidad de significados, es decir, que desde la Idea originaria surge una multiplicidad de imágenes al momento de expresarse, son una masa de metáforas caóticas escapadas del dogma.⁵⁴

La alegoría, por lo tanto, otorga ciertos significados en la cultura judía y cristiana, pero que igualmente se vacía de significado para dotarla de otro sentido totalmente distinto y así poder renovarla; tiene su significado original y uno nuevo, una relación dialéctica entre el *continuum* temporal de la Historia y la imagen temporalmente discontinua en el presente. Esta transmisión y confluencia de significados ayudan en la transformación histórica cuando se construye un porvenir colectivo al que Arenas apela en su obra, porque, regresando a Buck-Morss:

Este entremezclarse debe su carácter fantástico sobre todo al hecho de que en el curso del desarrollo social, lo viejo nunca se separa tajantemente de lo nuevo; más bien este último, tratando de separarse de lo ya obsoleto, renueva los elementos arcaicos, *ur*-temporales. Las imágenes utópicas que acompañan la emergencia de lo nuevo siempre retroceden paralelamente al *ur*-pasado. En el sueño en que cada época ve en imágenes la época que sigue, las imágenes aparecen unidas a elementos de la *ur*-historia.⁵⁵

⁵⁴ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Nora Rabotnikof (trad.). Madrid, Visor/Antonio Machado, 1995, pp. 193-194.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 135.

La lectura bíblica hecha por Reinaldo Arenas recupera nociones cristianas y judías. Las primeras conciernen al Nuevo Testamento, referentes a las escrituras de Juan Apóstol y Juan Evangelista, más presentes en la primera parte de la novela; en la segunda parte predomina una lectura en clave judía, pero que tiende puentes con la tradición cristiana, entretejiendo, por ejemplo, al Éxodo con el Apocalipsis. (Ver Anexo 2)

La narración bíblica permite una hermenéutica equívoca. La lectura de Arenas pasa por la exégesis literal de la Biblia, pero se renueva gracias a una interpretación propia que “traslada” a partir de su experiencia histórica, su tradición literaria y la dimensión simbólica que le otorga al exilio que, además, se va a materializar y transformar como proceso creativo en la escritura de *El portero* al (re)significar su propia experiencia como individuo y trasladar su significado de manera colectiva —al pueblo cubano—, en términos históricos, políticos, religiosos y sociales. Los cruces de tradiciones exegéticas que parecen y son contradictorios en un sentido dogmático, entran en diálogo gracias a la interpretación alegórica y figural de la experiencia histórica y los textos sagrados, dotando a la narración de un sentido igualmente alegórico, porque, de acuerdo con Benjamin: “El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia.”⁵⁶

Esta manera de proceder refuerza la idea benjaminiana, de que la lectura es simbólica y la escritura es alegórica⁵⁷ en tanto

⁵⁶ Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov (1936)” en *Iluminaciones*. Jesús Aguirre y Roberto Blatt (trads.). Madrid, Taurus, 2018, p. 229.

⁵⁷ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 37.

que ésta es una verdad que permanece oculta e inconsciente, o bien, se presenta como un pasado que se actualiza y se re-descubre desde el presente en que se le observa. La temporalidad histórica, por lo tanto, se presenta no de forma lineal, sino que confluye con un pasado *original* y en potencia con el futuro; se sigue desplegando en un tiempo que va más allá de lo narrado. En el proceso creativo, Arenas pasa del objeto alegórico (la Biblia) a la práctica alegórica o *alegorización* (creación) que necesariamente incluye la experiencia histórica, en la que el escritor se observa a sí mismo como un sujeto inserto en lo colectivo y, además, tiende a trasladar su experiencia como *exiliado* a una dimensión colectiva, al pueblo cubano *diaspórico*. En palabras de Buck-Morss, es necesario redimir el mundo material con una violencia mayor que la contenida en la intención alegórica baudelairiana si ésta se limita a la experiencia histórica de la mercancía,⁵⁸ es decir, la experiencia acaecida en el mundo capitalista en el que se desenvuelven los inquilinos del edificio de la novela y de la que, por cierto, no logran escapar. Sin embargo, en cuanto la alegoría está apoyada en la dimensión potencial del curso de la historia más allá del fetiche mercantil e individual, se vuelve redentora. Esto es en Juan y los animales que logran despertar, ya que, regresando a Buck-Morss, en esa otra forma de la alegoría:

Hay una aprehensión intuitiva “demasiado temprana” del futuro. Los residuos de las creaciones culturales del pasado así lo testimonian. Pero si los símbolos anticipatorios del deseo que han dejado su huella en estas crea-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 26

ciones han permanecido “inconscientes”, esta es otra forma de afirmar que el colectivo ni siquiera se da cuenta que está soñando.⁵⁹

Para Arenas, la finalidad de su obra es despertar en los cubanos exiliados la dimensión redentora sobre el futuro, más allá de que en *El portero* sólo lo hagan los animales. Sus obras en el exilio conforman un *corpus* de temas sobre su compromiso político con la comunidad cubana dentro y fuera de Cuba. *El portero* trasciende la dimensión meramente subjetiva al trasladar la narración de un yo a un nosotros, pero sin duda queda la “huella” del autor, debido a que en este tipo de narración del exilio “sumerge [el acontecimiento] en la vida del que cuenta una historia para luego poder extraérsela de nuevo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración”.⁶⁰

En esta novela hay una preocupación anticipatoria sobre el futuro cubano (narrada en un tiempo diegético posterior a su muerte, 1992 y como guiño a los quinientos años de la llegada de Europa a América): Arenas busca despertar una emancipación y una “venganza” en el pueblo cubano exiliado, pues en la novela, la voz narrativa es un pueblo que ha ido olvidando su pasado y sus personajes secundarios humanos, los inquietos, son sujetos incapaces de entender el mensaje de Juan; “el colectivo ni siquiera se da cuenta que está soñando”⁶¹. Sin embargo, gracias al portero, los animales y la voz narrativa se despertaron gradual y desigualmente al hacerse conscientes de su lugar en el mundo y como sujetos colectivos de la historia.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁰ Walter Benjamin, *Iluminaciones...*, p. 233.

⁶¹ Susan Buck.Morss, *Op. Cit.*, p. 138.

La exégesis alegórica de Arenas no constituye una interpretación íntegra de los cánones teológicos, sino una práctica estrictamente literaria, evidentemente profana, esotérica y escatológica de la lectura de las religiones. Esto se reproduce de manera creativa en la segunda parte de la novela, al rechazar la lectura dogmática y pasar por alto las contradicciones o significados polisémicos del texto religioso. En la asamblea de los animales, el perro menciona: “no es de teología de lo que aquí tratamos [...] la Biblia, que yo también he leído a saltos [...]”⁶² e incluso Cleopatra vacía de significado los objetos del deseo, entre ellos los textos religiosos del ser humano: “Estos supuestos profetas o filósofos, cuyas obras se acumulan por algunos hasta en este edificio, lo único que han dejado claro es que no saben nada e i[n]necesariamente se están enredando en contradicciones lastimosas”.⁶³

Estos elementos se acotan nuevamente en la figura del narrador propuesta por Benjamin, debido a que existe un vínculo entre el historiador y el cronista por estar orientado hacia una historia sagrada y en una participación intensa de transformar y secularizar la experiencia religiosa, haciendo difícil delimitar su sostén religioso o su concepción profana del curso de las cosas.⁶⁴ Las razones de la secularización y transformación de la experiencia colectiva teológica son, primero, que Arenas se asume como ateo: “mi falta de fe religiosa y mi amor a esta vida —en la única que creo— no me permitían darme el

⁶² Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 185.

⁶³ *Ibid*, p. 232.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Iluminaciones...*, pp. 237-239.

lujo de aplazar mi futuro para una incierta reencarnación”.⁶⁵ La segunda, vinculada a lo anterior, es que esta postura de negación a otra vida, o de una vida más allá de la muerte, enarbolaba la fantasía de redimir la vida en el mundo y carece de un sentimiento teológico, al menos de carácter cristiano.

Finalmente, en este acto creativo y profano, el autor cubano busca darle sentido a su existencia a partir de una trascendencia posible sólo desde la creación y la recepción del arte, porque la palabra es una disputa por el sentido temporal y político de quien la emana, palabra por la cual el artista escapa de una sujeción estrictamente estatal al hacerla sublime. La concepción que Arenas tiene sobre el artista es idéntica a la de un redentor, porque libera y se libera con el arte, y esto está atravesado también por una conciencia histórica que percibe como un motor de cambio para él y su comunidad, en palabras del propio Arenas: “Toda obra de arte es tácitamente una manifestación de rebeldía, una actividad antagónica, una propuesta en el sentido trascendente del término”.⁶⁶

2.2. LA DIACRONÍA EN DOS DIÁSPORAS: LA JUDÍA Y LA CUBANA

Para este apartado, quisiera comenzar con tres consideraciones a desarrollar sobre el texto sagrado y la interpretación de la historia: 1) pensar en las Escrituras como producto de una gran colectividad que se nutre de diversos textos, interpretaciones y procesos históricos y culturales de corta, mediana y larga duración, 2) la interpretación de la historia judía a par-

⁶⁵ Reinaldo Arenas, *Necesidad de libertad*. México, Kosmos, 1986, p. 22.

⁶⁶ *Ibid.* p. 30

tir de la Biblia, y 3) la interpretación del hecho histórico como algo que se actualiza y “anuncia” el porvenir.

El capítulo I de *Los hebreos*, libro escrito por Beatrice K. Rattey, comenta algunas especificidades del Antiguo Testamento, texto construido por las escrituras y las primeras documentaciones judías para acercarse a la historia de los hebreos. El Antiguo Testamento, nos dice Rattey, forma parte de las Escrituras, lo que hoy conocemos bajo el nombre de Biblia, palabra que proviene del griego βιβλίον (biblion = libro), que significa “libros”. La Biblia no es un libro, sino un conjunto de libros, una biblioteca sagrada y colectiva que se construyó en Oriente entre los años 1000 a.C y 100 d.C.⁶⁷ La escritura, reescritura e interpretación bíblica han sido diversas a lo largo de la historia; es un diálogo intra y metatextual constante desde su origen hasta el debate presente y que, por tanto, ha nutrido, pero también ha rebasado los Cánones —dogmas— judío y cristiano.

Cuando Auerbach escribió *Figura*, pensó en el diálogo intratextual que tiene la Biblia. Este diálogo nos presenta una serie de imágenes que se van repitiendo dentro del texto, entre los distintos libros, pero que, al reescribirse, cambian de significado. Por ejemplo: los sacrificios, las visiones o las experiencias de los profetas, inclusive los puentes que se construyen en el Nuevo Testamento a partir del Antiguo. Estas imágenes que se nos presentan como una totalidad, según Auerbach, son una *figura*, “la expresión de ‘lo que se manifiesta de nuevo’ y de ‘lo que se transforma’”.⁶⁸ Mediante la interpretación

⁶⁷ Beatrice K. Rattey, *Los hebreos*. M. Hernández Barroso (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1974, p. 6.

⁶⁸ Erich Auerbach, *Figura*. José M. Cuesta Abad (prol.). Madrid, Trotta, 1998, p. 44.

figural, los rabinos anunciaban el porvenir individual y colectivo de su pueblo.

Las figuras, indispensables para las cosmologías judía y cristiana y compartidas en el Antiguo Testamento (especialmente en cuanto a los pasajes de los Padres de la Iglesia), son vistas como un proceso interno del texto y se recurre a ellas mediante la exégesis para comprender la realidad externa a él, “como si fuera un acto profético que anticipa sucesos posteriores”;⁶⁹ tiene que ver con la *re-presentación* de una tradición, la lectura de una imagen pasada que se repite y se transforma para explicar algo nuevo. En el caso del cristianismo, dice Auerbach, se recurre a las figuras del Antiguo Testamento en el Nuevo para conciliarlas con la vida de Jesús.

A la par, debemos considerar que la interpretación de la historia no debe comprenderse exclusivamente como pasado, sino como la *posibilidad* de un porvenir común. Esto último, es el *Ursprung* descrito por Walter Benjamin como:

Origen (*Ursprung*), categoría cabalmente histórica que sin embargo no tiene nada que ver con los comienzos (...). El término origen no significa el proceso de llegar a partir de aquello de donde se ha emergido, sino mucho más, aquello que emerge del proceso de llegar y desaparecer. El origen se yergue en el flujo del devenir como un remolino (...), su ritmo es evidente sólo para la doble mirada.⁷⁰

Jacobo Machover, un judío-francés-cubano-polaco, conocido de Arenas ha trabajado la similitud de las vejaciones de

⁶⁹ *Ibid*, p. 68.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, p. 229, citado en Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 23.

los migrantes judíos y el exilio cubano.⁷¹ Según él, se les mira como fugitivos: los primeros de la política, la religión y nazismo; los últimos, de la Revolución, donde ninguno de los dos pertenece a su lugar de origen. Entiende ambos exilios como diásporas parecidas, como migrantes errantes en todo el mundo que buscan justicia y libertad para su pueblo y que, de manera paradójica, son considerados *non gratos* en su tierra debido al mestizaje y la pérdida de sus tradiciones, haciendo más complejo el rechazo en sus lugares de origen.

Esta relación diaspórica presentará a una *figura*, la cual, dice Auerbach, es algo verdadero e histórico que circunscribe algo igual de verdadero e histórico y, frecuentemente, basta con que aparezcan similitudes en la estructura de los acontecimientos o sus circunstancias para que sea reconocida, aunque ambos sucesos conservan su irreductible singularidad histórica.⁷² Las circunstancias de los exilios judío y cubano, sin duda, contienen un mismo patrón diaspórico que se renueva en su propio contexto y que podría ser interpretado de manera *figural*: la expulsión del lugar de origen, la conformación de la comunidad del pueblo en el lugar de destino y la idea constante del retorno a la patria en un futuro idealizado.

Buena parte de los ensayos de Reinaldo Arenas, escritos en Estados Unidos, abordan una temática comunitaria de los cubanos exiliados. El autor hizo una genealogía de referentes artísticos e intelectuales exiliados, tales como José Martí, José Labrador Ruiz, Lydia Cabrera o Guillermo Cabrera Infante para rastrear esta *figura* diaspórica. Dicho en otros términos,

⁷¹ Ver Jacobo Machover, *El exilio lejos del paraíso*. Madrid, Atmósfera literaria, 2016.

⁷² Cfr. Erich Auerbach, *Figura...* p. 69; José Luis Delgado Rojo, *El origen del presente*. Madrid, Sequitur, 2016, p. 129.

desde su dimensión atemporal en la historia, Reinaldo Arenas encuentra nexos entre las diásporas judía y cubana al “liberar previamente los hechos históricos de su mera desnudez fáctica e inscribirlos en la esfera de lo simbólico, donde es posible vincularlos por medio de relaciones de afinidad semántica y no de derivación empírica”.⁷³ Delgado Rojo retoma a Walter Benjamin para acotar que la relación entre los hechos de épocas distintas —en este caso las diásporas cubana y judía— no deben verse como un nexo de causa y efecto, más bien el que existe entre el signo y el significado, pues los signos no se cierran sobre su propia literalidad material, se “reenvían” más allá de sí mismos, a otros hechos futuros,⁷⁴ manteniendo un nexo intensivo (semántico o formal) y no una conexión extensa (empírica o causal) para actualizar las diacronías de su estructura en distintos momentos de la historia.⁷⁵

La relación semántica con la tradición judía y su actualización e interpretación para el escenario cubano aparecen tempranamente en el pensamiento de Arenas, cuando llegó a Estados Unidos. En junio de 1982, el escritor cubano le dirigió una carta a su compatriota exiliado en Francia, Severo Sarduy, en la que menciona los elementos compartidos —los signos y su nexo semántico— entre las diásporas cubana y judía: “Somos una fuerza (la fuerza del talento y la furia) sólo comparable con el caso judío”.⁷⁶

⁷³ José Luis Delgado Rojo, *Op. Cit.*, p. 124.

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶ Reinaldo Arenas, *Necesidad de...*, p. 187.

Si partimos de esta lógica en donde hay similitudes semánticas en los procesos históricos, pese a tener pasados y razones distintas, sin ningún vínculo causal, entonces existe una *diacronía* histórica que se repite, haciendo aparecer esta *figura* que nos da las pautas para volver a pensar, narrar e interpretar el pasado cubano revolucionario y su exilio. En Cuba, dicha *figura* se presenta como un marcaje significativo en la memoria colectiva. El autor y la voz narrativa de *El portero* se sienten responsables por narrar y evocar el pasado cubano en continuidad semántica con un presente marcado por el signo trágico producido por la diáspora (al ser exilios recurrentes y revividos una y otra vez en la memoria individual y colectiva a través del recuerdo, la escritura y su interpretación, presentes en la novela con las notas de Juan y la construcción del “testimonio” o “informe” narrado por la comunidad). Este signo se repite, actualiza y renueva al (re)interpretarlo o (re)significarlo y, por tanto, corresponde al primer pilar narrativo intratextual de la novela que se yergue sobre Juan, el personaje principal, y con quien se identifica la voz narrativa, la comunidad cubana del exilio:

Es cierto que hacía diez años que [Juan] había dejado su país (Cuba) en un bote y se había establecido en Estados Unidos. Tenía entonces diecisiete años y atrás había quedado toda su vida. Es decir, [...] horrores sin término, pero también una humanidad, una manera de sentir, una confraternidad ante el espanto —cosas que aquí, como su propia manera de ser, eran extranjeras...—. Pero también nosotros (somos un millón de personas) de-

jamos todo eso y sin embargo no nos morimos de pena —o al menos no se nos ha visto morir— con la misma desesperación de este muchacho.⁷⁷

El segundo pilar narrativo, también presente en esta cita, es el sentimiento común de despojo que se manifiesta de una forma más profunda en Juan. Él encarna el sentir colectivo que se hará progresivo en cada capítulo de la novela, en especial con los cubanos exiliados que aparecen de forma incidental y en la voz narrativa, el pueblo cubano del exilio.

La recepción del *anuncio* del porvenir es más potente en Juan, un *ben-adam* (Hijo del Hombre), alguien que no habita en su sitio: habita en la tierra, pero sus motivaciones son celestiales.⁷⁸ Nuestro personaje está atravesado por estos motivos celestiales: “y así se quedaba, de pie, absorto, mirando a ningún sitio o a todos los sitios, como si una misteriosa revelación en ese mismo instante lo deslumbrase.”⁷⁹ Gracias al mensaje y a las condiciones históricas del exilio, Juan representa una posibilidad de difusión y práctica del mensaje emancipatorio: “Porque, de pronto, nuestro portero, descubrió, o creyó descubrir, que su labor no se podía limitar a abrir la puerta del edificio, sino que él, el portero, era ‘el señalado’, ‘el elegido’, ‘el indicado’”.⁸⁰ Similar a los pasajes bíblicos, esta cita habla de un destino, ligado al origen (lugar, lengua y comunidad); habla de su pasado, explica el presente y plantea un futuro en potencia encarnados en el sujeto: se moldea en él la figura del profeta

⁷⁷ Reinaldo Arenas, *El portero...*, pp. 13-14.

⁷⁸ Mario Satz, *El judaísmo. 4000 años de cultura*. Barcelona, Montesinos, 2a. ed., 1987, p. 9.

⁷⁹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

que será estructurante en todo el libro y con la que trabajaremos en el próximo apartado.

En cuanto a la voz del pueblo cubano exiliado representado en *El portero*, que si bien no constituye un personaje por ser un recurso narrativo, vale la pena analizar su rol de manera paralela al pueblo judío, pues asume dentro de la obra un vínculo con el portero y el mensaje, como los “*eved-YHWH* o ‘sirvientes de Dios’ [que] tendrán la fuerza de ‘herir y sanar’, *Isaías 10:22*: De golpear y acariciar a su comunidad. [...] [R]esucitará[n] con la fuerza de una recriminatoria preocupación por la ausencia de *tzedek*, de ‘justicia’”,⁸¹ tal y como lo vemos en las “Conclusiones” de la novela:

Desde luego, también pesa sobre nosotros —y sobre toda la humanidad— la amenaza de que estos animales, agrupados alrededor del portero, nos invadan (sin descontar la espeluznante teoría de que los objetos cobren autonomía y nos destruyan). Descansa también sobre nosotros la posibilidad (¿la responsabilidad?) de impedirlo. Pero no lo haremos. Un pueblo *expulsado y perseguido*, un pueblo en el exilio y por lo tanto *ultrajado y discriminado*, *vive para el día de la venganza*.

Para cuando llegue ese día necesita[re]mos de un arma más poderosa que toda la maldad de nuestro antagonista, y absolutamente desconocida por los aliados, aliados que no son tales[,] porque pensando siempre, y primero que nada, en su propia seguridad, terminarán pactando con el enemigo.

Nuestra única esperanza —nuestra gran arma— es nuestro portero.⁸²

Ellos plantean un devenir histórico en colectivo desde que se presentan como sujetos del exilio al inicio de la novela, a tra-

⁸¹ Mario Satz. *Op. Cit.*, p. 29

⁸² Reinaldo Arenas, *El portero...*, pp. 245-246. *Cursivas mías*.

vés del pensamiento y la palabra que, en conjunto, son el mecanismo para *anticipar* y ejercer una venganza, pues la lengua y la tierra conforman una comunidad en el judaísmo y para esta voz narrativa. El sentido unitario y colectivo del pasado y presente restringe las posibilidades al pueblo cubano para ejercer dicha venganza contra su “mayor enemigo” —acaso Fidel Castro— que los ha despojado y cuya arma será el portero:

Nuestro propósito —entre otros muy importantes que ya daremos a conocer— es *resumir por escrito* la historia de nuestro portero con la esperanza de que personas menos desdichadas puedan entenderla.

Resulta casi innecesario recordarle a ese remoto intérprete que, no sin dificultad, y por cuestión de principios, *hemos preferido poner dicha historia en español*, aunque casi todos los diálogos, monólogos, escritos y otros documentos originales están, desde luego, en inglés.

*Por ahora, hasta nuestras penas se mueven en una lengua extranjera.*⁸³

La diáspora, vista como *figura* histórica, brinda los elementos necesarios para que tal posibilidad de venganza ocurra. Dicho de otro modo, se recurre a esta figura como comprensión de un pasado de larga, mediana y corta duración, para que el devenir sea realizado por la voluntad de los sujetos, cuyo *origen* intertextual es la interpretación figural del texto bíblico y el *origen* extratextual es la historicidad cubana más marginada, tanto del discurso oficialista revolucionario cubano como de la multiplicidad de narraciones históricas que se están haciendo en el presente diegético con los personajes subalternizados y exiliados en Nueva York.

⁸³ *Ibid.*, p. 146. *Cursivas mías.*

La fuerza de la diáspora es también una figura fuerte en la cosmovisión judía y surge con el primer éxodo judío, comprendido entre los siglos X y IV a.C., ya que es cuando se le da un carácter providencial al éxodo y a su consiguiente retorno. Es un “‘remanente’, que en hebreo es *shar*, y del que habla Isaías 10:21 en el siglo VIII (¡doscientos años antes de que los babilonios conquisten Jerusalén!) pareciera estar previsto en la memoria colectiva”.⁸⁴

Estas condiciones materiales de la diáspora potencian la voluntad política colectiva de cambio debido a la transmisión de la cultura que se da gracias a la memoria histórica y mediante la lengua por las que el individuo, inserto siempre en el colectivo con el que comparte su historia, logrará anticipar su futuro al “liberar los inmensos poderes de la historia que yacen dormidos en el ‘Había una vez’ de la clásica narración histórica”.⁸⁵ Arenas, durante el exilio, busca despertar la fuerza de la movilización histórica a través de la unidad y la memoria colectiva, presente en su producción intelectual hecha en Estados Unidos y dirigida sobre todo a un tipo de lector, sus compatriotas exiliados: “Quizás las vejaciones que se les aplicaron a estos cubanos ya en territorio extranjero, nos hagan llegar a la conclusión de que, si no nos representamos y defendemos nosotros mismos, nadie lo hará...”⁸⁶ Esto supone la mo-

⁸⁴ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 42. El sentido providencial del éxodo judío se fortalece con la diáspora (del griego “dispersión”).

⁸⁵ Walter Benjamin, *Passagen-werk*, V, p. 1341, citado en Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 67.

⁸⁶ Reinaldo Arenas, *Necesidad de...*, p. 37. Como mencioné en el primer capítulo, la mayoría de sus obras en el exilio fueron publicadas en español cuando él vivía en un país angloparlante. Esto se traduce a un compromiso personal, político y social con su pueblo.

vilización de la historia gracias a la construcción de un sujeto colectivo y no individual.

La fuerza del devenir de la diáspora está presente en distintos momentos históricos: en el pasado distante, con los éxodos judíos en su conjunto; en otro de mediana duración, los exilios cubanos del siglo XX; y reaparece, una vez más, en uno más inmediato, “el Mariel”. Estos elementos ciñen esa *figura* que insiste, resiste y luego se renueva a través del tiempo que reaparece en la instantaneidad única y suprema de un acontecimiento y vislumbra un mensaje *anticipatorio* —la expulsión de un pueblo y su necesidad de justicia—. Esta figura cimienta las bases de la imaginación comunitaria sobre su futuro. La memoria colectiva, dice Buck-Morss, moviliza su poder para generar una ruptura revolucionaria con el pasado reciente evocando de la memoria mitos y símbolos del “*ur-pasado*” aún más distante.⁸⁷

Finalmente, la elección de Arenas de conjuntar y relacionar las dos diásporas más allá de su propia historicidad es meramente *interpretativa* y sólo se puede lograr mediante la renovación de sus tradiciones en un nuevo texto —en este caso literario— y retomando el texto sagrado, especialmente el Pentateuco bíblico, concebido como hipotexto. Esto no es arbitrario si recurrimos a otras obras periféricas del autor. La primera parte de *Otra vez el mar*, por ejemplo, está basada en el Génesis bíblico y, la segunda, en la *Ilíada* de Homero. En mayo de 1983, aparece en su ensayo “Elogio de las furias” un reconocimiento a la fuerza estética y geográficamente abarca-

⁸⁷ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 135.

dora de algunas obras, entre ellas la Biblia y la *Ilíada*. El autor cubano retoma la estética fúrica de los textos sagrados y tiene una lectura probablemente mediada por el primer capítulo de *Mimesis* de Auerbach, ya que en su ensayo afirma que:

En el medioevo lo más interesante resulta ser el infierno (de Dante) y la furia de Orlando (de Ariosto). Heredero de una furia divina, la cólera de Dios (Jehová), que marcó para siempre al hombre con el estigma de la expulsión del paraíso, el medioevo, con la violencia de la expulsión y la condena, da origen al desequilibrio existencial que caracteriza y justifica casi toda la literatura contemporánea. Vemos pues, cómo las dos obras que podríamos llamar capitales de toda la cultura universal, *La Ilíada* y la Biblia, están marcadas y condicionadas por un acto colérico.⁸⁸

En al menos sus primeros seis años de exilio, podemos observar que Reinaldo Arenas equipara a los pueblos judío y cubano a partir de sus tradiciones literarias y religiosas, y por la interpretación figural de la historia. En cuanto a esto último, podemos ver en un ensayo —y en las conclusiones de la novela, anteriormente citadas— que el fin es atacar a una figura central: Fidel Castro. En el caso del ensayo, compara al presidente cubano con Adolf Hitler, el referente antisemita por antonomasia:

...veamos cómo se expresó Hitler en el juicio al que fue sometido, luego del golpe de Munich:

⁸⁸ Reinaldo Arenas, *Necesidad de...*, p. 253-254. *Mimesis* de Auerbach fue un texto que circuló en el Curso délfico de Lezama Lima, en el cual participó Reinaldo Arenas, además, el título del ensayo, "Elogio a las furias", posiblemente sea un guiño al poema "Las Furias" de Virgilio Piñera.

“Podréis declararnos culpables hasta mil veces, pero la diosa del tribunal eterno de la historia sonreirá y hará trizas el alegato del estado [sic] acusador y la sentencia de este tribunal: porque ella nos absuelve.”

Volvamos unas páginas hacia delante y escuchemos ahora lo que dijo Fidel Castro en 1953, en su alegato de defensa al juicio que se le siguió por su ataque armado al Cuartel Moncada, en Santiago de Cuba:

“Condenadme, no importa: la Historia me absolverá.”

Ahora comprendemos claramente que Fidel Castro, lector y admirador de Hitler hasta el punto de plagiarlo [...] no ha hecho más que repetir la elección de su maestro. Exterminios, fusilamientos, redadas colectivas, **éxodos, expulsiones**, campos de concentración, **persecuciones religiosas, económicas, sexuales y políticas**, discursos, desfiles, militarización total, expansionismo y adoración a un líder único son precisamente los parámetros y pilares del totalitarismo castrista.⁸⁹

Desde esta perspectiva, Hitler inaugura otra *figura* ceñida en la persecución y la exclusión selectiva, especialmente hacia los judíos, donde la interpretación figural, según Auerbach, necesita de la irrigación del “sentido histórico” que se articula por su persistencia y transformación en el tiempo, como una “sombra del futuro”⁹⁰ que llega a Castro y sus políticas de persecución y exclusión selectiva contra la disidencia y homosexualidad.

Sin embargo, quisiera advertir que si bien Arenas hace ver que Hitler y Castro aparentemente comparten algunas de estas prácticas de persecución selectiva, son personajes y procesos sumamente distintos en términos ideológicos. El totalitarismo del primero se basó en una hegemonía nazi, es decir,

⁸⁹ Reinaldo Arenas, *Necesidad de...*, p. 22. Cursivas del autor, negritas mías.

⁹⁰ José M. Cuesta Abad, “Prólogo” en Erich Auerbach, *Figura...*, p. 28-29.

centrada en la “raza aria” y su ideal de la “supremacía germánica”, fascista y antisemita; mientras que el gobierno de Castro apelaba a un “nuevo hombre” revolucionario, con conciencia de clase y su modelo estatal trataba de destruir al sistema anterior mediante un partido único de corte socialista. Pese a que la persecución hacia las disidencias sexuales estuvo presente en ambos regímenes, en especial la homosexualidad, las razones de exclusión estaban ligadas a los motivos previamente enunciados. Además, los “campos” mencionados por Arenas, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs), son distintos de los nazistas. En Alemania estaban destinados a la segregación y exterminio por razones de odio, las cifras de víctimas son incomparables con las de la isla, ya que su fin era una aniquilación sistemática y planificada para purificar y extender el dominio de esta raza aria. En Cuba no había este tipo de campos de exterminio, más bien se trataba de campos de trabajo obligatorio militarizados, destinados a aumentar la producción agrícola, a la “reeducación” política e ideológica en los que tuvieron cabida algunos artistas e intelectuales, religiosos, parte de la burguesía cubana, los homosexuales y la población en general.⁹¹ Cabe destacar que las prácticas represivas contra algunas disidencias políticas en Cuba, de acuerdo con detractores del socialismo cubano, fueron más cercanas al régimen estalinista que al nazista, especialmente en cuanto

⁹¹ Sobre el objetivo y fines de las UMAPs en el régimen cubano, está el artículo de Abel Sierra Madero, “El trabajo os hará hombres: masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta” en *Cuban Studies*, vol. 44 (2016), pp.309-349. Además de mostrar cómo las UMAPs sirvieron para una planificación económica socialista, brinda un panorama historiográfico que dimensiona la intervención estatal sobre la sexualidad, las relaciones de clase, la gestación de sociabilidades —sobre todo masculinas y proletarias—, y la (re)educación política y moral, útiles para el régimen revolucionario.

a lo sucedido con el “Caso Padilla”, a su vez denunciado y llamado así por diversos intelectuales como Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes o Jean-Paul Sartre, por citar algunos ejemplos.

Dicho esto, lo enunciado por Arenas contiene una dimensión significativa, no en términos tangibles, ya que, como expuse con anterioridad, las prácticas enunciadas en su cita no fueron iguales entre Castro y Hitler, ni cualitativa ni cuantitativamente hablando, pero sí en el ámbito discursivo y, por lo tanto, semántico. El hecho de comparar a ambos personajes plantea un escenario de posibilidad al que Arenas recurre, junto con el peso de las figuras bíblicas, para la labor creativa, cuyo fin último es fundir los significantes hitlerianos en Castro y hacer de él un referente de totalitarismo para entonces proyectar la libertad y justicia de un pueblo cubano al que el autor considera como oprimido y perseguido, tal como lo fueron los judíos en la Alemania nazi.

Uno de los capítulos más ilustrativos de la novela en cuanto a la relación del texto bíblico, la diáspora, la relación entre el individuo, el colectivo y el mensaje, así como la proyección del porvenir, es el capítulo 40 de *El portero*, que se basa principalmente en el Éxodo del Antiguo Testamento y, en menor medida, en el Apocalipsis del Nuevo Testamento por varias razones:

Cleopatra, la mascota del inquilino más acaudalado del edificio, es una perra egipcia importada, descendiente de los perros de los faraones y que remite a la misma Cleopatra histórica. Esta perra impulsa el éxodo de las demás mascotas, le indica a Juan que los guíe después de haberlo sacado

del hospital psiquiátrico, a “una gran montaña”. Esta referencia tiene una relación intertextual con la “gran montaña” narrada por San Juan en el Apocalipsis (Apocalipsis 8,8) debido al tono distópico o apocalíptico que va adquiriendo la novela hacia el final.⁹²

En el Éxodo bíblico, Jehová, al igual que Cleopatra, es quien les indica a los judíos en voz del profeta que salgan de Egipto, el lugar de su opresión (Éxodo 12, 30-51). El libro del Éxodo proviene de los escribas judíos en Egipto y habla de la liberación de su pueblo, esto indica que el nombre de la perra no es arbitrario. Los demás personajes no son la excepción, pues la gran mayoría de ellos nos remontan a otros personajes bíblicos. Primero, por su nombre, Juan, que remite al apóstol y al evangelista, el discípulo más amado de Jesús (como Lázaro Gómez lo fue para Reinaldo Arenas); Mary Avilés, a María Magdalena; Joseph Rozeman, a José; Stephen Warren, a Esteban. Otra relación es la reproducción de imágenes, como la crucifixión hecha por el enfermo psiquiátrico número 281.083 (Jaime “el crucificado”): sujeto demacrado que por donde pasaba dejaba una mancha de sangre (una mañana lo encontraron colgado en una cruz que él mismo hizo. Juan lo descubrió al escuchar sus quejidos en voz baja. Estaba bañado en sangre y una toalla del hospital le cubría la cintura. Mientras los enfermeros llegaban, Juan le limpiaba las heridas y descubrió que tenía un sexo femenino. Al parecer era un hombre trans con una mala operación).

Además, Juan actúa como un referente bíblico en dos dimensiones: como profeta —y patriarca—, vinculado a Moisés,

⁹² Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 233. Aunque visto como *figura*, esto también podría tener relación con el Monte Sinaí que aparece en el “Éxodo”, debido a su relación con la Cuenta de Omer que más adelante se analiza.

al guiar el éxodo, y como apóstol cristiano, cuando Cleopatra le recuerda a Juan cuál es su lugar en el mundo: llevar el mensaje sobre “la puerta de la felicidad” a los humanos y animales (discurso proveniente del Nuevo Testamento, el Evangelio de Juan, particularmente el capítulo 10).

La intertextualidad bíblica aparece una y otra vez en medio de referentes históricos y políticos que no son sólo religiosos, pues la novela retoma diversos elementos de una constelación histórica mundial. Mientras muere Mary Avilés, la supuesta prometida del portero, —sin que éste se dé cuenta—, Juan desarrolla un largo monólogo sin sentido y que culmina así:

En el Malecón calcinado, en el muro, el gran muro, sobre los árboles o en medio del hielo, cuarenta días o más sobre la arena: no he olvidado la señal. ¡Abran! ¡Abran! Hacia Capernaum... Tú eres la puerta para el odio y la renuncia... Es mi carne, es mi carne me decían, les decía, pruébenla... Pero, primero salir corriendo, nadando, volando. Entonces ya veremos, ya verás, ya veremos, ya verán; ya veremos caballos y elefantes, ya veremos cielos y corredores, hervideros, enredaderas y desiertos, y un cangrejo en la luna, él me decía. Y tuvieron miedo...⁹³

Los cuarenta días o más sobre la arena se refieren al viaje de Jesús en el desierto de Judea. El Malecón se encuentra en La Habana. El muro puede referir al muro de las lamentaciones en Jerusalén, el muro de Berlín o inclusive a los restos de las murallas cubanas. Los climas, animales y paisajes se refieren a diversos puntos de la Tierra. Luego este fragmento se remite al capítulo 6 del Evangelio de Juan, días previos a la Pascua Judía (en el cristianismo, esta tradición es desplazada para dar lugar

⁹³ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 136.

a la Cuaresma como conmemoración del recorrido de Jesús en el desierto), cuando el mesías reproduce los panes para sus discípulos y el pueblo de Capernaum, lugar en el que, por cierto, se comienza a difundir la doctrina cristiana y que alberga una de las sinagogas más antiguas del mundo. El cangrejo en la luna tal vez se relaciona con el rey de la religión Yoruba en Cuba, el Osha Shangó. Al final del capítulo 6 del Evangelio de Juan, se anuncia la traición de Judas. Las últimas líneas del discurso de Juan refieren al sufrimiento vivido en Cuba y a una esperanza remota después de escapar a como dé lugar de la isla, terminando con un “Y tuvieron miedo”, concerniente al Evangelio de Juan (6, 20). En esta cita podemos ver que Reinaldo Arenas se vale del recurso paródico del lenguaje bíblico, como los discursos proféticos o las parábolas de Jesús.

Regresando a la intertextualidad del Éxodo bíblico (13, 18), Moisés y los judíos llegan al desierto, el de Bermejo; el portero y los animales, al de Colorado. Tres versículos más adelante de la Biblia, (13, 21-22) hay una nube de humo que los guía, elemento que también aparece en la novela, cuando se conforma un éxodo masivo con los demás animales del mundo: “El cielo era una sola nube formada por insectos voladores, y el mar lo cubría de blancos atunes, focas, tiburones [...] Más adelante, una manada de extraños animales [...]. Bobadilla,* dijeron que era su nombre genérico, y se integraron entusiastas al rebaño...”⁹⁴

⁹⁴ *Ibid*, p. 242-243. Cursivas originales. En la nota al pie de la novela marcada por el asterisco (*), la comunidad cubana sospecha que este animal fue un invento del señor Skirius. Sin embargo, haciendo eco del guiño a los quinientos años de la llegada de España a América en el tiempo diegético de la narración, hay que recordar a un personaje casi olvidado en la historia sobre esta conquista militar: Francisco de Bobadilla (1448-1502), quien fue un pesquidor que, bajo las órdenes de Isabel la Católica, arrestó a Cristóbal Colón por las torturas cometidas contra los indios (humillaciones públicas, esclavismo, mutilaciones y asesinatos),

La relación con el Éxodo, presente en la tradición judeocristiana, va más allá de la relación intertextual bíblica e indica una reinterpretación de la historia judía en Arenas. Hay una festividad que dura cuarenta y nueve días, conocida como Sefirat Ha'Omer o "Cuenta de Omer". Comienza en la segunda noche del Pésaj y termina hasta Shavuot. Se festeja los siete días de la semana durante siete semanas y se remonta a dos hechos sumamente importantes del judaísmo: inicia la cuenta con la conmemoración de la liberación del pueblo judío de Egipto y termina con la entrega de la Torá al patriarca (las tablas de Moisés). Este festejo es una *figura* que se nos presenta como un guiño sutil en este último capítulo de *El portero*: "Luego de dos noches de marcha, la comitiva se detuvo a las afueras de Baltimore"⁹⁵, correspondiente a la segunda noche del Pésaj y, más adelante: "a los cuarenta y nueve días de viaje, el 23 de junio de 1991, llegaron a las costas del océano Pacífico"⁹⁶ que equivale a la cuenta completa de Omer.

El festejo trata de rememorar la libertad física y espiritual del pueblo de Israel de Egipto, en el que la introspección y el duelo con el pasado y el presente son intrínsecos al Omer. Antes del anochecer, se recuerda en qué día y semana se encuentra la cuenta y, mediante la meditación y el canto, se enuncia qué aspecto del pasado colectivo común al pueblo y

pues el conquistador no concebía la igualdad entre los nativos y los españoles otorgada por la ley de la Reina Isabel, la cual nombraba a los indios como súbditos de la Corona y, por lo tanto, eran hombres libres y sus protegidos. Las prácticas del conquistador fueron tomadas como una insubordinación, razón por la cual se ordenó una investigación y su posterior encarcelamiento. Francisco de Bobadilla murió en el mar Caribe cuando una tormenta destruyó su barco.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 237.

del individuo se debe recordar y trabajar, es decir que se rememora, se reapropia y se resignifica. Esto lo podemos relacionar con la idea benjaminiana de que: “[r]emontarse al origen no implica hacer referencia a un antes horizontal en el interior de la serie histórica sino al antes vertical de la idea o modelo que se actualiza históricamente a través de dos momentos discontinuos”⁹⁷. La cuenta, por lo tanto, busca de manera natural volver al *origen* para comprender el pasado lejano colectivo y el pasado cercano individual para actualizarlo y así *dirigir* el futuro. En el caso cubano este modelo para remontarse al origen y actualizar los dos momentos discontinuos, las diásporas judía y cubana, se enuncian desde lo colectivo, reviviendo la conciencia histórica con el fin de hacer la ruptura revolucionaria con su pasado reciente, lo previamente enunciado por Buck-Morss (en este caso es el Mariel) y, continuando con su idea, se evocan de la memoria mitos y símbolos —judíos— del “*ur-pasado*” aún más distante, pero se resignifican y actualizan en la narrativa de *El portero*.

2.3. LA TIERRA, LA LENGUA Y EL PROFETA

La necesidad de remontarse al pasado *originario* en la cosmogonía judía está vinculada a la mitificación de la tierra prometida y la palabra es fundamental para transmitir el pasado de generación en generación. No obstante, ya desde el helenismo y su repercusión cultural en el pueblo judío, se presentaron dos posturas: por un lado, debido a la pérdida de las tradiciones y la influencia en la construcción de la palabra (inserción

⁹⁷ José Luis Delgado Rojo, *Op. Cit.*, p. 137.

de las vocales entre las consonantes), la cultura judía sufrió de una hibridación con la cultura griega hacia el siglo IV a.C y, por el otro lado, algunos sectores religiosos se volvieron más ortodoxos: “[Judíos] prohelenos y antihelenos se disputaban el liderazgo de la comunidad. Mientras los primeros asistían al *gymnasion* y al *ephebeion* para cultivar sus cuerpos, los segundos continuaban aferrados a la sinagoga y eran estrictos en sus usos y costumbres [sic]”.⁹⁸

Esta dicotomía no era un binomio monolítico, pues las confluencias de tradiciones, adaptaciones, hibridaciones y mutaciones judías y griegas se fueron debatiendo y ajustando durante los próximos cinco siglos de manera heterogénea,⁹⁹ dando lugar a muchas interpretaciones y prácticas más o menos coherentes hasta gestar un dogma articulado por una tradición común. También la mitificación de la Tierra Prometida se fue consolidando durante este periodo:

Sólo el genio del cristianismo, y gracias al neoplatonismo bíblico de Filón [de Alejandría], buscará la conciliación de ambas vías [la misión ética y social del judaísmo y la lucha contra el intransigente e irreductible destino ascético de pastores y labradores de antaño], transformando al Israel histórico en *metáfora ahistórica*.¹⁰⁰

⁹⁸ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 54.

⁹⁹ De acuerdo con Mario Sznajder (*Historia mínima de Israel*. México, El Colegio de México, Turner, 2017, pp. 17-20.), hacia la segunda mitad del siglo II a.C. se hizo una rebelión contra los griegos y se restauró el Templo de Jerusalén. En términos religiosos, la guerra macabea y la purificación del Templo, en la que se terminó con los rastros del “paganismo helénico” son recordadas y celebradas con el nombre de Janucá. Posteriormente, bajo la influencia romana, hubo tres grandes revueltas (entre el año 66 y 136 d.C.) para buscar una autonomía de los judíos.

¹⁰⁰ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 55. *Cursivas mías*.

Otros sustentos para la mitificación de la Tierra Prometida se dieron con el *shar iashuv* y la *Mishná*; el primero es la idea o, mejor dicho, el “remanente” de retorno y, la segunda, es la “repetición” de la diáspora extraterritorial de Judea en el Talmud.

Cabe destacar que “los judíos se transformaron poco a poco en los perfectos intermediarios entre culturas distintas” durante esta época¹⁰¹ y que los rituales, “la religión, [las] costumbres sociales y [el] vínculo con la tierra ancestral fueron ingredientes centrales para la existencia de comunidades judías autónomas en la diáspora”¹⁰² que se dieron, por ejemplo, gracias a la exégesis del Pentateuco, a la sabiduría de los Patriarcas y al mito ahistórico de Israel previamente enunciado. Esta ardua tarea continuó por generaciones debido a la transmisión cultural mediante la palabra oral y escrita:

Entre los grandes maestros cuyos nombres ha conservado el *Talmud* sobresalen los de Hillel y Shamai. De ellos descienden Gamaliel y San Pablo. De las muchas generaciones que destilaron conocimiento y transmitieron el conocimiento que el pueblo tenía de sí mismo, las más importantes se conocen por los nombres de tanaístas (período grecorromano); amoraístas (período parto-sasánida); saboraítas (período bizantino); ganoitas (período islámico); poskim (período feudal-europeo); maharils (período renacentista); pilpulista o polemistas (período moderno), y, finalmente, los herederos de las academias de Vilna o Varsovia que todavía hoy continúan su tarea en New York e Israel sacudiéndose las cenizas aún calientes del Holocausto nazi.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰² Mario Sznajder, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁰³ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 64.

Como vemos, la multiplicidad de comunidades y sus prácticas son variadas, pero la religión, la lengua y la tierra de retorno son tres pilares capitales que le generan unidad a la cultura diaspórica judía. Esta triada se consolidó por dos cuestiones que se dieron de manera paralela y como forma de resistencia: la expansión de los pueblos judíos en Europa y la violencia antijudía del exterior. Ambos sucesos se manifestaron de manera distinta a lo largo de los próximos siglos dependiendo la región. En cuanto a la violencia encontramos la(s) conquista(s) de su tierra de origen y sus consecuentes expulsiones, los conflictos religiosos como las Cruzadas, el desarraigo de los lugares a los que llegaban, el antijudaísmo o antisemitismo, los asesinatos masivos por parte de distintos actores y la consolidación de los Estados-Nacionales que encapsularon a pueblos sin tierra en los países, volviéndolos minorías. Las reacciones de las distintas comunidades diaspóricas han sido variadas, incluso opuestas, de acuerdo a cada una de las circunstancias históricas y territoriales a las que se fueron enfrentando. Si bien la diáspora judía comenzó en el 597 a.C. con la ocupación babilónica en Judea, la violencia diaspórica se hizo más frecuente durante los siguientes cuatro siglos en todo el continente europeo (siglos XVII al XX), generando innumerables debates y contradicciones entre la comunidad respecto a su lugar en el mundo, su emancipación, su religión y su lengua.¹⁰⁴

Salvo la duración de su diáspora y, tal vez, el aspecto religioso (aunque reconfigurado en la narración), Arenas plantea en la novela un embate similar entre lengua y tierra en *El portero*. Al igual que los judíos del siglo XIX con la construcción de

¹⁰⁴ Mario Sznajder, *Op. Cit.*, pp. 22-32.

los Estados-Nacionales y el debate ante su posible integración a estos,¹⁰⁵ los cubanos llegaron a una tierra de acogida que no comparte su lengua y tradiciones y a la que no saben cómo integrarse: Estados Unidos. No obstante, su lengua, un español cubano, se afianzó como un código de resistencia ante el exilio, haciéndola un instrumento de defensa ante la violencia diaspórica (de expulsión y de recepción). Pese a que la comunidad haya tratado de renunciar a su lengua, la voz narrativa afirma: “Y [queremos narrar la historia de Juan, pero] todo eso en la pobreza de un idioma que por motivos obvios hemos tenido que ir olvidando”.¹⁰⁶

En varias ocasiones esta voz en *El portero* duda de algunas palabras en español, hispaniza las anglosajonas o retoma cubanismos: “Desde que llegó —y muy desmejorado que llegó— le dimos ayuda material (más de doscientos dólares) y le ‘vializamos’ (otra palabra de allá) rápidamente el Social Security (lo sentimos, pero no tenemos equivalente para esa expresión en español)...”,¹⁰⁷ “...tuvimos que cambiarlo de empleo numerosas veces. Fue [...] planchador de una factoría (o fábrica)”,¹⁰⁸ “...y el flirteo (“el flete”, decían los cubanos de allá) cambió sus riesgos tradicionales...”.¹⁰⁹ En la primera y última de las frases llama la atención la diferencia entre los cubanos de allá —los de la isla— y el nosotros exiliado —la voz narrativa—, pues habla de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁶ Reinaldo Arenas, *El portero...*, 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 15-16. *Cursivas mías.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16. *Cursivas mías.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 97. *Cursivas mías.*

una continuidad en la memoria colectiva de los exiliados con los cubanos de la isla, entre el lugar de exilio y el de expulsión.

Al centrarnos en los personajes del edificio hay algunos inmigrantes latinoamericanos que se distancian de su comunidad de origen por elección o por una falta de transmisión de la cultura de los padres a sus hijos, como Mary Avilés (María Avilés, cubana que llegó recién nacida a Estados Unidos). Los cubanos representados en la novela no son la excepción, pues buscaron “mimetizarse” con el resto de la comunidad estadounidense al renunciar a su idioma, comenzando el nombre. Entre ellos están:

Uno de los dos Oscars Times (apellido adoptado por ser lectores del New York Times), era de Santa Clara, Cuba. Llegó, al igual que Juan, por el éxodo del Mariel. Su nombre era Ramón García Pérez y nunca quiso llamarse así, sino como una famosa estrella de Hollywood, con nombre sajón y extravagante. Dentro de un departamento sucio y con olores mezclados con putrefacción y perfumes caros vivía el señor Pietri y su esposa cubana, la señora Pietri, antes Belkis Malet (que hace referencia, sin duda, a Belkis Cuza Malé, esposa del poeta Heberto Padilla). De manera incidental aparece otra cubana, Nancy, que tiene un edificio comercial (Nancy’s, la “tienda más grande del mundo”) y, de acuerdo con una nota pie inventada por el autor, Nancy E. Añeja comenzó con su ascenso económico por sus actividades mercantiles cincuenta años atrás de la narración, revendiendo libros viejos en Hialeah, convirtiéndose en una de las mujeres más acaudaladas de la “Unión”.¹¹⁰

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 92-113, 121-129. Es necesario recalcar que Hialeah es una ciudad en el estado de Florida, donde un 90% de las personas son personas de origen hispano, principalmente cubanos. El condado de Miami-Dade, en donde se encuen-

Cuando Juan llegó al hospital psiquiátrico aparecieron otros cubanos, entre ellos está el número 23.700.407, “que se había empeñado en solo pronunciar ‘cacarajícara’, palabra que no tiene traducción alguna a la lengua inglesa”.¹¹¹ Aquí, el autor de la “Pentagonía” alude a un poema de Nicolás Guillén, “Problemas del subdesarrollo” (publicado en *La rueda dentada*, 1972):

Monsieur Dupont te llama inculto,
 porque ignoras cuál era el nieto
 preferido de Víctor Hugo.
 Herr Müller se ha puesto a gritar,
 porque no sabes el día
 (exacto) en que murió Bismark.

Tu amigo Mr. Smith,
 inglés o yanqui, yo no lo sé,
 se subleva cuando escribes shell.
 (Parece que ahorras una ele,
 y que además pronuncias chel.)

Bueno, ¿y qué?
 Cuando te toque a ti,
 mándales a decir cacarajícara
 y que dónde está el Aconcagua,

tra dicha ciudad, tiene como primera gran mayoría personas de origen hispano (centroamericanos y caribeños) y la segunda son judíos. Esto representa un cruce cultural, de asimilación y conflicto en el espacio. Al respecto, véase Guillermo J. Grenier, “Miami: ciudad, inmigración, etnia y cambio social” en *Temas*, núm. 85-96 (enero-junio de 2016), pp. 69-77.

¹¹¹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 223.

y que quién era Sucre,
y que en qué lugar de este planeta
murió Martí.

Un favor:
Que te hablen siempre en español.

En este sentido, todos los elementos antes señalados plantean una relación de la lengua como el último de los exilios o bien, una posibilidad de volver a acceder a ella como forma de resistencia ante la violencia diaspórica. La violencia diaspórica ya no se relaciona sólo con la expulsión, sino a lo vivido en el lugar de acogida, sobre todo para los “marielitos”. Una violencia a la que Juan está más sensibilizado: “Es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico”.¹¹² La crítica de Arenas trasciende más allá de la aseveración de esta cita, pues los ideales capitalistas aparecen encarnados en casi todos los personajes secundarios y que estos confunden con la “verdadera felicidad”, como con el consumo y cosificación de los cuerpos en los *Oscars Times*, Brenda Hill y Casandra Levinson (ésta obliga a su oso a tener relaciones sexuales con ella y es una sátira a Sandra Levinson, estadounidense procastrista que fundó y dirigió el Center of Cuban Studies en Nueva York); la acumulación del dinero, llegando a la avaricia, con la Señora Scarlett Raynolds; o los gustos aburguesados de Stephen Warrem. Sin duda esto es una crítica ya no sólo al régimen castrista, sino al del lugar de recepción. El modo de vida de la sociedad en

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

Estados Unidos es el de una sociedad regida por hábitos económicos y de consumo.

El hebreo es la lengua sacra para la mayoría de los judíos (aunque el yiddish también ha funcionado como una lengua de cohesión social para los judíos ashkenasíes), la elegida por Dios para transmitir el mensaje divino y que actualmente es un elemento de cohesión de las comunidades judías diaspóricas y de Israel. El español es la lengua del pueblo cubano del exilio y que, como expuse con anterioridad, es la elegida por la voz comunitaria para narrar una historia colectiva focalizada en Juan pese a que los hechos y testimonios se hayan desarrollado en inglés. Asimismo, el mensaje divino de “la puerta de la verdadera felicidad” es escrito e interpretado por Juan en una libreta en este idioma.

Sin duda alguna Juan encarna una doble dimensión como profeta no sólo con los animales al trasladar en él la figura del patriarca Moisés, como vimos anteriormente, sino también con la voz narrativa. El profeta es primordial para la cosmogonía judeocristiana y su función podría enmarcarse en un concepto teológico exégeta de origen británico posteriormente adoptado al francés: “personalidad corporativa”, el vínculo entre el profeta como individuo y el colectivo, la relación de la totalidad con lo unitario.

Como bien expone Amphilochios Miltos, el primero en hablar de la “personalidad corporativa” en términos teológicos es el británico Henry Wheeler Robinson en 1911 en su obra *The Christian Doctrine of Man*. Con este concepto, Robinson busca comprender algunos pasajes del Antiguo Testamento que conciernen a la relación entre el individuo y su comunidad; entre los pasajes bíblicos con los que enarbola esta interpreta-

ción destaca los salmos, cuando se usa el “nosotros” en lugar del “yo” y el salmista representa una personalidad corporativa que encarna a todo el grupo.¹¹³ Catorce años más tarde, en un artículo titulado “Hebrew Psychology”, el mismo Robinson justifica, de manera dialéctica, una relación individual y colectiva de la psique judía con el *cuerpo* social: “él presenta la noción como un elemento de la psicología judía que produce una identificación entre el pueblo y el profeta o Dios”.¹¹⁴ Esta relación dialéctica entre el profeta y el cuerpo social se hace explícita al principio de la novela: “nuestro personaje, [Juan,] al pertenecer a nuestra comunidad, forma parte también de nosotros mismos”.¹¹⁵

El sentir individual siempre es colectivo en el judaísmo: no existe una dicotomía fáctica entre individuo y sociedad, sino una relación fluida entre ambas partes, aunque el individuo necesite y reafirme su identidad, debe prevalecer la estructura social, la justicia y el orden para que él logre determinar su lugar en el mundo. Yaveh, las Leyes y el profeta recuerdan y reafirman este porvenir, haciendo de la persona un ser responsable para su tiempo y su gente, él es “una criatura libre pero también condicionada. Cuando el yo se hipertrofia, el Yo soy

¹¹³ Amphilochios Miltos, “La notion biblique de «personnalité corporative». De l’exégèse biblique à la théologie dogmatique” en *Θεολογία* (abril - junio de 2014), vol. 85, núm. 2, p. 5 (texto original en francés).

¹¹⁴ *Ibid.*: “il présente la notion comme un élément de la psychologie juive qui produit une identification entre le peuple et le prophète ou Dieu” (Original en francés. Traducción mía). Este concepto se va a reafirmar y desarrollar con De Fraine y su lectura del Nuevo Testamento, cuando manifiesta que el “cuerpo de Cristo” es una extensión espiritual del propio, inclusive con las figuras del apóstol y el mártir.

¹¹⁵ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 15.

le recuerda su pequeñez [...]. Al pedir la libertad de su pueblo, [Moisés] revela la libertad del hombre”.¹¹⁶

En *El portero*, la hipertrofia del yo de los cubanos es consecuencia de la enajenación del mercado y una pretensión de olvido del lugar de partida y de la palabra, pues se obligan a narrar “con la pobreza de un idioma que han tenido que ir olvidando”. Sin embargo, hay también un recuerdo constante al yo de Juan, un yo más potente que se reafirma al ver el espectáculo visual y escuchar un “rugido unánime”, “un solo aullido” del universo, esa “llamada iba dirigida a Juan” y, finalmente:

[...] se le hacía cada vez más intenso aquel presentimiento, aquella premonición, aquella locura de que indiscutiblemente era él el encargado de esparcir una suerte de mensaje, una nueva realidad, algo insólito y cierto, palpable e inapresable; un consuelo, una solución, una felicidad general y a la vez íntima, una puerta única y que salvaste, una por una, a cada persona.¹¹⁷

Es necesario resaltar un aspecto esencial del profeta, pues según Abraham Heschel, es ante todo una persona, no un “micrófono” que está dotado de una misión, una palabra que no es suya y da razón de su grandeza. El profeta es, además, un individuo con carácter que tiene su temperamento, sus propias preocupaciones y no se limita al impacto de la inspiración divina ni al vórtice de su temperamento, ya que interpreta el mensaje desde su propio punto de vista y es un poeta, un predi-

¹¹⁶ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 26

¹¹⁷ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 32.

gador, un estadista, un crítico social, un moralista.¹¹⁸ El personaje principal de la novela, sensible a la escritura y a su entorno social, histórico y político, descubre el mensaje, lo introyecta y lo pasa por el cuerpo y los sentidos, cual profeta bíblico:

Y ese clamor, esa llamada iba dirigida a Juan (al menos así él lo intuía y así lo dejó escrito)... En esos instantes cuando a nuestro portero se le hacía más intenso aquel presentimiento, aquella premonición, aquella locura de que indiscutiblemente era él el encargado de esparcir por el mundo una suerte de mensaje, una nueva realidad, algo insólito y cierto, palpable e inimaginable; un consuelo, una solución, una felicidad general y a la vez íntima, una puerta única y cambiante que salvase, una por una, a cada persona. [...]

[Y] ya dueño de aquella ilusión inexplicable de “aquellos poderes”, de aquella fe o ridícula visitación, seguía hablando solo, en voz baja, pero cada vez más rápido, haciendo anotaciones misteriosas y súbitas en la libreta que llevaba siempre bajo el uniforme y emitiendo pequeños gritos de goce junto con palabras incoherentes, “eres la luz, el que vigila, el que tiene que abrir todos los túneles”.¹¹⁹

Las citas que menciona el portero son fragmentos que aparecen de manera recurrente en la Biblia, puntualmente en el Evangelio de Juan. Jesús es la puerta de la verdadera felicidad y el pueblo judío son las ovejas. Jesús representa la puerta y quien a la vez guía a las ovejas que no pecan y creen en Dios Padre e Hijo. La guía sólo se puede dar si escuchan la voz divina gracias a la fe y serán conducidas por Jesús a esta puerta verda-

¹¹⁸ Abraham Heschel, *Los profetas. T. I. El hombre nuevo y su vocación*. Buenos Aires, Paidós, 1973, pp. 20-21.

¹¹⁹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 32-33.

dera (Juan, 9:41 y 10:1-18) y la luz verdadera es la gloria de Jesús que transmite a sus creyentes (Juan 12, 35-36).

Regresando a la novela, una vez introyectado el mensaje, Juan comenzará su función como profeta y tratará de extenderlo a todos los inquilinos, pero fracasará en ese trayecto, ya que los demás personajes son una suerte de falsos profetas incapaces de escuchar el verdadero mensaje del elegido y tratan de imponer el propio, erguido sobre la enajenación de los sistemas capitalista y comunista. Nuevamente aparece un eco fuerte con el texto bíblico, entre Juan Apóstol y la novela. En la Primera Epístola de Juan, el apóstol le dedica todo un capítulo a los falsos profetas (4:1-21) y en la Segunda Epístola, añade: “Porque muchos engañadores, son entrados en el mundo, los cuales no confiesan que Jesucristo ha venido en carne. Este tal engaño es el anticristo.” (1:7).

En la tradición judeocristiana, el verdadero profeta responde el mensaje de Yaveh: del Yo Soy, del Dios Padre; estas dos frases representan una genealogía, “lo que nos precede en el tiempo de las generaciones pretéritas es cierto en la medida que confirma nuestra unidad. Yo, presente, Soy la síntesis de lo que fue y será”.¹²⁰ El profeta, ante todo, es un redentor, ya que mediante su liberación o sacrificio él libera al otro, devela el mensaje del pasado en su presente y anticipa el porvenir de su comunidad.

Tras acabar la primera parte, en el primer capítulo titulado “La puerta” (1) aparecen algunas cuestiones sobre la puerta, su forma, pero sobre todo se destaca la necesidad de cruzarla, que depende más de cada individuo y su compromiso con el

¹²⁰ Mario Satz, *Op. Cit.*, p. 25.

cuerpo social que del propio portero. A partir de la asamblea de animales que comienza con la segunda parte de la novela, *El portero* adquiere dos tonos: uno armonioso y de coexistencia con los humanos y otro más apocalíptico y distópico, cuyo punto más álgido está en el segundo capítulo titulado “La puerta” (2), la conclusión de la novela y que aluden a El libro de los Jueces de *La Biblia*.

En el último capítulo, la voz narrativa cambia del nosotros a un yo: el portero. El mensaje es entendido sólo por los animales, acaso los más oprimidos en este mundo antropocéntrico, y en este capítulo Juan describe la puerta por la cual pasó cada uno de ellos y que él observa desde fuera. Estas diferencias entre los capítulos homónimos nos remiten al Apocalipsis de Juan, donde San Juan, siendo testigo premonitorio del Juicio Final, narra la creación de la Nueva Jerusalén: “No entrará en ella ninguna cosa sucia, o que hace abominación y mentira, sino solamente los que están escritos en la vida del Cordero” (Apocalipsis, 21:27). Además, Juan se sacrifica cuando él observa, en la línea final de la novela, cómo cruza cada animal su propia puerta y él se queda afuera, lejos de la salvación por redimir a los animales: “Todos menos yo, el portero, que desde fuera los veré alejarse definitivamente”.¹²¹ ¶

¹²¹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 248.

EL PORTERO:
UNA ALEGORÍA DE LA
DIÁSPORA CUBANA
EN ESTADOS UNIDOS

“El éxodo del Mariel viene a culminar, por su desmesura, una incesante cadena de fugas que comenzaron en Cuba con el arribo de Fidel Castro. En su esencia ese éxodo es un acto no sólo épico y dramático, sino terriblemente patético, pues en él, de una u otra manera, se vio involucrado todo el pueblo de Cuba...”

REINALDO ARENAS.

“Mariel: el principio del fin”.

3.1. LA DIÁSPORA CUBANA COMO EXPERIENCIA HISTÓRICA

Hay un consenso sobre el concepto de diáspora. Proviene del griego *διασπορά*, “dispersión”. Esta dispersión surgiría de un centro y se relaciona con los grupos, casi siempre religiosos (comenzando por la diáspora judía) que han tenido varios exi-



lios y residen en por lo menos dos espacios distintos al centro, construyen su colectividad a partir de una tradición que se transmite de generación en generación, gestando así una comunidad imaginada que tiende a idealizar o mitificar el lugar de origen. En las últimas dos décadas, el estudio teórico sobre la diáspora ha retomado fundamentos de los estudios culturales, migratorios, religiosos, políticos, históricos o económicos, ampliando y diversificando su análisis, pues las interrogantes en torno a ella devienen de estudios de caso, como las diásporas africana, china, mexicana, entre otras, planteando algunas preguntas: ¿cómo situarla, por ejemplo, en un contexto de globalización? ¿Qué función tienen las ciudades diaspóricas en relación con el capitalismo? ¿Cuáles son los cambios entre las generaciones nacidas en dichas ciudades y las generaciones migrantes que les precedieron? ¿Qué papel cumple la cultura en la diáspora (la pérdida, la transmisión, el intercambio, la influencia de otras culturas)? ¿Hay diásporas homogéneas? ¿Todas las diásporas buscan volver a su centro?...

3.1.1. LA MIGRACIÓN CUBANA EN ESTADOS UNIDOS

Previo a la Revolución Cubana, el tránsito de personas entre Cuba y Estados Unidos estaba regido por el movimiento del capital (principalmente por los enclaves comerciales entre Miami y Cuba y las minorías blancas y burguesas asentadas en Nueva York, encargadas del mercado de ron, azúcar y tabaco, así como los migrantes con trabajos especializados o semiespecializados, tales como artistas, músicos, deportistas y tabacaleros). Como menciono en el primer capítulo, el perfil de la migración cubana en Estados Unidos se ha ido modifi-

cando desde la Revolución Cubana hasta el éxodo del Mariel. Sin embargo, en este apartado abordaremos las distintas experiencias diaspóricas y los sujetos migrantes que llegaron como exiliados a Estados Unidos:

La primera oleada migratoria tras la Revolución Cubana fue “El exilio de oro” (1959-1962) y eran oficiales militares, líderes políticos, trabajadores de gobierno, terratenientes y empresarios ligados al régimen dictatorial de Fulgencio Batista. Tras la declaración del régimen socialista cubano, en 1961 y previo al rompimiento diplomático con Estados Unidos (con la amenaza de misiles soviéticos en la Bahía de Cochinos en 1962) y debido a las políticas de redistribución económica, las reformas agrarias y de propiedad, y la nacionalización de capitales, se unieron a este grupo miembros de la pequeña burguesía (personas de ciudad, de mediana edad, educados y altamente calificados), tales como técnicos especializados, profesionistas y administradores, mayoritariamente blancos.

De 1965 a 1973, surgieron los llamados “vuelos libres”, tras negociaciones entre Washington y la Habana. En esa época, Estados Unidos albergó alrededor de 300 000 cubanos en calidad de refugiados. Las facilidades económicas y políticas para otorgarles la residencia a estos grupos fuera de Miami, en Estados Unidos, se debieron a las redes de familiares y amistades, y al Programa de Refugiados Cubanos (*Cuban Refugee Program*), establecido en 1961 gracias a la comunidad.

Un cambio en la composición socioeconómica en la población migrante se dio en 1973. Pese a que los exiliados estaban sobrerrepresentados en el estrato social más alto, la pequeña y gran burguesía que habitaba en Estados Unidos, estos nuevos migrantes eran más diversos en cuanto a su ingreso, edu-

cación y tipo de residencia en Cuba (clérigos, vendedores, así como los llamados *blue-collar*s y los trabajadores de servicios), comenzaron a habitar en Miami y recrearon una estructura social heterogénea similar a la de Cuba, gracias a que la mayoría era una clase obrera, pero familiarizada con las oportunidades económicas estadounidenses debido a sus redes de apoyo en el país. A lo largo de esta época, en la Costa Este de Estados Unidos, se sumaron migraciones venezolanas, jamaiquinas, mexicanas y dominicanas de perfiles similares, engrosando las filas de mano de obra calificada o semicalificada en el país norteamericano.

Entre abril y septiembre de 1980, con el éxodo del Mariel, hubo un nuevo giro en la migración estadounidense, pues esta generación estaba marcada por ser “hija de la Revolución”, pero decepcionada de la misma. Esta generación, como menciono en el primer capítulo, fue producto de una serie de tensiones diplomáticas entre Cuba, Perú y las comunidades cubana e internacional. Los marielitos conformaron un grupo de más de 125 000 personas en Estados Unidos, pero que no tenían necesariamente las redes de apoyo en Estados Unidos como las generaciones predecesoras y carecían de un estatus migratorio, entrando a un limbo legal: no eran refugiados, residentes ni beneficiarios de un asilo político como las olas previas de migración.

Como se menciona también en el primer capítulo, la generación del Mariel estaba enmarcada dentro de una serie de estereotipos peyorativos denotados desde Fidel Castro que se reprodujeron rápidamente en Estados Unidos, dentro y fuera de la comunidad cubana (vistos como vagos, escoria, lumpen, homosexuales, viciosos, criminales, enfermos mentales), ha-

ciendo del sustantivo “marielito” un estereotipo clasista y racista que albergaba, en su mayoría, a jóvenes varones, solteros, afrodescendientes, con una educación igual o inferior a la preparatoria, obreros y trabajadores del campo que terminaron, si no desempleados, sí mal pagados y en el peldaño más bajo del mercado laboral por carecer de redes, por el prejuicio y el desconocimiento del idioma y del sistema económico al que se insertaban. El racismo contra los cubanos y los conflictos internos y externos de la comunidad cubana en Estados Unidos comenzaron en este momento; las tensiones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba, insertas en un contexto de Guerra Fría, tampoco permitieron una solución eficaz de su estatus legal para sus últimos migrantes sino hasta 1984 que recibieron el estatus legal de residencia.

Como bien menciona Avtar Brah, las relaciones entre los grupos “autóctonos” —en este caso estadounidenses— y los grupos diaspóricos —cubanos— no siempre son conflictivas ni tensas.¹²² Por un lado, hay jerarquías y dinámicas externas que no siempre suponen prácticas racistas y discriminatorias. Como podemos ver, las primeras migraciones cubanas no marcaron una jerarquía de dominación y discriminación, debido a las relaciones económicas establecidas, las alianzas de clases y la pigmentocracia, así como las facilidades económicas, producto de una acumulación previa del capital económico. La pequeña y la gran burguesía se lograron adaptar en el país anglosajón debido a que estaban consolidadas dentro de una serie de prácticas, dinámicas e ideologías capitalistas esta-

¹²² Avtar Brah, *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid, Traficantes de sueños, 2011, p. 71

blecidas previo a la Revolución y, además, no tenían en mente un retorno a la isla mientras continuara el régimen socialista.

Por el otro, las jerarquías y dinámicas internas de una diáspora suponen un crisol que alberga sus propias prácticas colectivas que están mediadas por el trabajo, los discursos y las políticas de sus grupos. Las relaciones entre la burguesía cubana y la generación del Mariel estaban tensadas por un devenir económico, social y político distinto en el espacio diaspórico,¹²³ Miami y Nueva York, así como por sus hábitos de trabajo, consumo y participación en el espacio público. La burguesía detenta la explotación y los medios de producción, mientras que los marielitos sólo son dueños de su propia fuerza de trabajo. Así, la reproducción de la fuerza de trabajo, dice Brah, se ve influida por el racismo, se relaciona con las condiciones materiales de la existencia, las relaciones de poder y la ideología al interior y al exterior de la comunidad.¹²⁴ En el espacio diaspórico, las diferenciaciones de clase (e ideológicas), el estatus migratorio, el color de piel, propios de la comunidad cubana tan diversa, van presentando los conflictos o lazos solidarios de manera heterogénea y dependiendo el contexto y necesidades comunitarios.

La representación de Juan en la novela ilustra ciertas tensiones al interior de la diáspora en al menos dos momentos. El

¹²³ El espacio de diáspora (o espacio diaspórico) es una aportación teórica de Avtar Brah y lo define como: "la interseccionalidad de diáspora, frontera y des/localización como punto de confluencia de procesos económicos, políticos, culturales y psíquicos. Es donde múltiples posiciones de sujeto se yuxtaponen, se cuestionan, se proclaman y se niegan; donde lo permitido y lo prohibido se interrogan de forma perpetua; y donde lo aceptado y lo transgresor se mezclan imperceptiblemente, por mucho que se nieguen estas formas sincréticas en nombre de la pureza y de la tradición" (*Ibid.*, p. 240)

¹²⁴ *Ibid.*, p. 79.

primero es con la construcción de un nosotros, la comunidad cubana, a la vez voz narrativa, que jerarquiza y diferencia las relaciones internas de la comunidad mediadas por el trabajo y una ideología francamente burguesa:

Tenía que aprender, como todos nosotros, el valor de las cosas, el alto precio que hay que pagar para tener una vida estable. Un empleo bien remunerado, un apartamento, un auto, unas vacaciones y, finalmente, una casa propia [...]. 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 [...] ¿Qué querían ustedes, que le ofreciéramos nuestras piscinas? ¿Que así, por su linda cara (y realmente no era feo, como ninguno de nosotros, gente morena, no como esas cosas fofas, pálidas y desproporcionadas que abundan por acá), sí, por su linda cara le abriéramos las puertas de nuestras residencias en Coral Gables, que le entregáramos nuestro carro del año para que conquistara a nuestras hijas que con tanto esmero hemos educado, y que lo dejáramos vivir la dulce vida sin antes conocer el precio que en este mundo hay que pagar por cada bocanada de aire? Eso sí que no.¹²⁵

En *El portero* vemos cómo se comienzan a marcar jerarquías intradiaspóricas como polifacéticas y dinámicas, aunque con una tendencia vertical. Está presente el conflicto de clase, pero paralelamente forman una unidad en la enunciación mediada por la lengua y a través del discurso sobre los cuerpos (“gente morena” y atractiva) con el que se identifican. El segundo momento de tensión interna es cuando Juan, con sus bonos navi-

¹²⁵ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 14-17. Coral Gables es un barrio en Miami que ha albergado a las clases altas cubanas tras la Revolución Cubana, conocida por sus restaurantes y galerías de arte. Con una mayoría blanca y con una educación igual o superior a los estudios universitarios.

deños, va a una tienda para buscar regalos para los inquilinos y, en el capítulo 17, se encuentra con Nancy E. Añeja¹²⁶:

—Yo no sabía que tenía que comprarlo—dijo Juan señalando el paracaídas.

—¡Cómo! —bramó Nancy, súbitamente transformándose en una fiera—.

¿Así que quiere usted usar la mercancía y no pagarla? ¿Cree que yo estoy aquí para jugar?

—Yo pensé que sólo era una prueba —se excusó Juan apenado.

—¡Imbécil! —gritó la propietaria aún más enfurecida—. ¿A quién se le ocurre ponerse un paracaídas si no lo va a usar? [...]

Ante la furia de la dama, que lo amenazaba con demandarlo si no le pagaba de inmediato su mercancía, [...] [Juan] abandonó corriendo el edificio, donde la alarma contra robos, manipulada por la misma Nancy, comenzaba a sonar.¹²⁷

El cruce de estas experiencias, especialmente durante el encuentro con Nancy, generan un momento de oposición entre Juan y ella, producto de los conflictos de clase y su relación con el capital, pues plasman el devenir económico, social y político en el espacio diaspórico, debido al antagonismo que se dio entre los primeros migrantes y la generación del Mariel, reforzando un triple embate entre trabajo, consumo y la participación dentro y fuera de la comunidad. Siguiendo a Avtar

¹²⁶ Nancy es dueña de “la tienda más grande del mundo” y una exiliada cubana llegada en la década de los cuarenta a Estados Unidos. En la nota al pie de la página 123, la voz narrativa de *El portero* alaba la meritocracia y el ascenso social de Nancy dentro del sistema capitalista: “Queremos dejar constancia en este documento de que el importante establecimiento comercial Nancy’s es propiedad de una dama cubana, Nancy E. Añeja, quien comenzó sus actividades mercantiles hace cincuenta años como revendedora de libros viejos [...] y quien gracias a su voluntad y espíritu es hoy una de las mujeres más acaudaladas de la Unión”.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 128

Brah, aquí “la experiencia se revela[ría] como un campo para el debate: un espacio discursivo donde se inscriben, reiteran o repudian subjetividades y posiciones de sujeto diferentes y diferenciales”.¹²⁸

La construcción del “nosotros” de la voz narrativa, tiende a un trato más horizontal y solidario con la clase burguesa cubana que con Juan, como se percibe en ambos ejemplos. La relación con la reproducción del capital inscribe una marginalidad adyacente al lugar de origen, pues la clase burguesa, este “nosotros”, sigue disfrutando de las mismas comodidades de clase en Estados Unidos que las de la isla antes de la Revolución: un apartamento, vacaciones, un automóvil, las casas con piscina en Coral Gables, seguramente todo eso producto de la explotación y la previa acumulación de capital; mientras que Juan, antes y después del exilio, ascendió de obrero a trabajador de servicios —gracias a la comunidad, aunque sin ánimos de lucro—. No obstante, la reproducción de desigualdades sigue estando presente y no se superaron ni con la Revolución ni con las falsas promesas del ascenso social y la meritocracia del capitalismo: Juan viaja en metro, vive de un salario y habita en un cuarto en el West Side, al otro extremo de Manhattan.¹²⁹ Aquí encontramos una diferenciación marcada en el espacio diaspórico y ajena a la comunidad que gesta relaciones políticas y sociales distintas entre el East Side (donde deducimos que trabaja Juan y habitan los inquilinos) y el West Side de Manhattan (donde Juan vive). El primer espacio está habitado principalmente por personas conservadoras, comerciantes y

¹²⁸ Avtar Brah, *Ibid.*, p. 145.

¹²⁹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 37.

de negocios; el segundo, por un sector predominante artístico, liberal y cultural.

Es interesante ver cómo las dinámicas sociales en el espacio de diáspora y el contexto de salida de Cuba son condicionantes para las experiencias comunitarias e individuales y la manera en que se enuncian los sujetos. Concretamente, la mirada de la voz narrativa es distinta a la de Juan; las dos son contrastantes para la representación de los personajes y permiten contemplar la diáspora como una experiencia histórica variable.

La mirada de nuestro portero es más sensitiva: apunta a todos los personajes marginales y les traslada su experiencia, tal vez como consecuencia de la marginalidad dentro y fuera de Cuba: a los exiliados, los inquilinos y sus mascotas, los homosexuales, los ancianos, las mujeres o los enfermos mentales, pero los animales son los únicos que, desplazados o explotados incluso por sus propios dueños, entablan un diálogo sensible y gestual con Juan, como el perro del primer inquilino, Roy Friedman: “[los] ojos [de Juan] tropezaron con los del gigantesco perro. Y al portero le pareció que, mientras el animal masticaba aquella melcocha, le dedicaba una mirada entre apenada y burlona”.¹³⁰

Finalmente, entran en cuestión la adaptabilidad en que se reafirma la voz narrativa, como en el primer ejemplo, y la reproducción de las desigualdades sociales y los discursos sobre los personajes en el espacio diaspórico a lo largo de toda la narración. La clase burguesa, presentándose a sí misma como la totalidad de la comunidad cubana, pretende ser una voz objetiva e implícitamente excluyente, tiene una mirada homo-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 26.

geneizada y fetichizada, producto del capitalismo —al estar adaptada dentro de una economía global que sigue sustentando las estructuras opresivas de clase, de sexualidad y de racialización— y, al mismo tiempo, de la necesidad de reconstruir un pasado igual de fetichizado que resuena con Cuba a través de la reconstrucción de tiendas, centros de reunión, avenidas y calles con el mismo nombre que en la isla, y niega la interrelación entre clases (como las hijas bien educadas de la comunidad cubana con Juan, un exiliado que no se ha merecido *formar parte* de los privilegios de clase).¹³¹

Como bien apunta Brah, el cruce de experiencias intergeneracionales de migrantes es útil para establecer los matices ideológicos o los campos de significación y representación que entran en juego en la formación de sujetos diferentes y diferenciados debido a los procesos económicos, políticos y culturales que cincelan experiencias históricas variables y contingentes en la diáspora, manifiestos en la enunciación del yo, el nosotros y los otros como una experiencia heterogénea de la realidad diaspórica.¹³² En la novela es posible encontrar ciertos desmarcamientos entre el “nosotros” de la comunidad y el “yo” o el “otro” (Juan); los más visibles, sin duda, son los de clase que, aunque sutiles, son reiterados a lo largo de la novela. Además de los ya mencionados, el más tangible es cuando la comunidad trata de sacar a Juan del hospital psiquiátrico, pero anteponen el estatus social:

¹³¹ En cuanto a la fetichización del espacio, los cubanos construyeron barrios en Miami y Nueva York que resuenan con Cuba: “La pequeña Habana”, sus zonas habitacionales con nombres como “Varadero” o “Comodoro”, restaurantes como “Kasalta” o “Havana’s” y otros centros de reunión, principalmente para la rumba como la “Esquina Habanera Restaurant”.

¹³² Avtar Brah, *Op. Cit.*, pp. 145, 180.

Y con esa última gestión de la trabajadora social [cubana] dimos por cerrada la hoja clínica de nuestro portero. Haber ido más allá era arriesgar nuestro prestigio de comunidad seria y poderosa en este país del mundo. Hubiese resultado extremadamente peligroso el habernos presentado en público como defensores o abanderados de una persona que dice —y así lo registran los interrogatorios— haber escuchado las voces de doce animales diferentes... Imaginad al alcalde de Miami (un cubano distinguido), o al de Hialeah (otro cubano prominente), o al presidente de la Coca-Cola (otro cubano, desde luego), o al presidente de la Universidad Internacional de Florida (otro cubano), o al jefe de redacción de El Miami Herald (otro cubano), o al director de la Editorial Playor (también cubano) o a otras personalidades tan respetables como las mencionadas, firmando un documento en pro de la cordura y el alta del hospital de un joven que afirmaba haber hablado con una mosca.¹³³

La circulación de grupos migratorios y sus dinámicas de comunidad están vinculadas con sus experiencias históricas específicas; en ellas la acumulación del capital económico y cultural juega un papel clave para localizarse o deslocalizarse en cada espacio por el que circulan o se asientan las comunidades. En otras palabras, el reacomodo del capital económico y la reestructuración de las élites culturales en Cuba a partir de parámetros ideológicos, expulsó a su pequeña y gran burguesía, y a determinado grupo de trabajadores —calificados—, deslocalizándolos fuera de Cuba, pero gracias al impulso de su devenir en el desarrollo del sistema capitalista originado antes de la Revolución fue que pudieron *re-localizarse* en Estados Unidos.

¹³³ Reinaldo Arenas, *El portero...*, pp. 228-229.

Juan, sin embargo, está deslocalizado dentro y fuera de Cuba por su falta de adaptación económica, cultural y sensible.

Nueva York, el espacio diaspórico por excelencia en la segunda mitad del siglo XX y que se da como consecuencia de haberse convertido en el centro del capitalismo financiero en el mundo, acuna una serie de experiencias distintas para la comunidad que, en este tipo de espacios y de acuerdo con Brah, genera una serie de políticas de localización multilaxiales acordes a las posiciones de privilegio,¹³⁴ en este caso predomina el capital que le permitió a la voz narrativa, a la pequeña y gran burguesía cubana, el acceso a posiciones altas en el desarrollo político, económico y cultural en la Costa Este de Estados Unidos.

3.1.2. NUEVA YORK: UN ESPACIO DE DIÁSPORA, UN ESPACIO CAÓTICO DE EXILIOS

Un criterio para comprobar si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos (“Nueva York es una ciudad sin monumentos” Döblin); Meryon hizo de los bloques de alquiler de París monumentos de la modernidad.

WALTER BENJAMIN,
Libro de los pasajes [J 91 a, 1].

Para Arenas la literatura es vida. En su carta de despedida, dirigida a sus amistades y autorizada para publicar, él señaló que se quitaba la vida no sólo por su estado de salud, sino

¹³⁴ Avtar Brah, *Op. Cit.*, pp. 236-237.

porque ya no podía seguir escribiendo.¹³⁵ Las experiencias vitales fueron la materia prima para la escritura del autor de la *Pentagonía*, por eso se reconoce que su obra es una literatura testimonial. Una de las experiencias más gratas para el autor cubano fue la fascinación por las ciudades, especialmente La Habana y Nueva York. Arenas se mudó a Nueva York durante la víspera de año nuevo, en 1981. En su autobiografía, *Antes que anochezca*, plasmó su asombro cuando llegó a esta ciudad:

El desterrado es ese tipo de persona que ha perdido a su amante y busca en cada rostro nuevo el rostro querido y, siempre autoengañándose, piensa, que lo ha encontrado. Ese rostro pensé hallarlo en Nueva York, cuando llegué aquí en 1980; la ciudad me envolvió. Pensé que había llegado a una Habana en todo su esplendor, con grandes aceras, con fabulosos teatros, con un sistema de transporte que funcionaba a las mil maravillas, con gente de todo tipo, con la mentalidad de un pueblo que vivía en la calle, que hablaba todos los idiomas; no me sentí extranjero al llegar a Nueva York [...]; me pareció que en otra encarnación, en otra vida, yo había vivido en esta ciudad.¹³⁶

En esta cita nos muestra la diversidad de lenguas, los contrastes, las continuidades de la isla y la posibilidad de conocer, experimentar y vivir una nueva ciudad, caminándola libremente a cualquier hora. No obstante, la primera frase advierte una sensación de falsedad, de engaño, cuestión presente en la configuración de la ciudad en *El portero*. La heterogeneidad de la vida cotidiana neoyorquina está atravesada por exilios de todo el mundo, produciendo una realidad que no se

¹³⁵ La carta aparece íntegra en Reinaldo Arenas, *Antes que...*, p. 343.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 315.

puede condensar textualmente sin que supere los límites discursivos. Los cruces culturales entre los diversos exilios en la vida cotidiana.

La riqueza cultural cosmopolita se centralizó en Nueva York desde la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX. Sin embargo, ha habido cambios culturales y económicos de los que Arenas fue testigo crítico. Debido a las transformaciones materiales y sociales, Nueva York pasó de ser el receptáculo de la multiculturalidad de exilios globales al centro del capitalismo mundial, provocando desplazamientos y contradicciones políticas y sociales que Edward Said logra sintetizar en la introducción “Criticism and exile” de *Reflections on Exile: and Other Literary and Cultural Essays*:

Para una buena parte del siglo XX, la vida cultural en Nueva York parecía tomar diversos caminos bastante conocidos, la mayoría derivaban de la característica geográfica de la ciudad como la mayor puerta de entrada de Estados Unidos. Ellis Island, la locación migrante por excelencia, vivió las oleadas de inmigrantes de mayor pobreza en la sociedad estadounidense, teniendo a Nueva York como su primer, si no subsecuente, lugar de residencia. Estos inmigrantes eran irlandeses, italianos, judíos y no judíos de Europa del Este, africanos, caribeños, personas de Oriente y Medio Oriente. Desde estas comunidades migrantes vino el gran problema de identidad de la ciudad, vista como un centro de política radical y de la vida artística que encarnaba los movimientos anarquista y socialista, el renacimiento del Harlem (tan bien documentado por Ann Douglas en *Terrible Honesty*), y a varios pioneros e innovadores en pintura, fotografía, música, teatro, pintura y escultura. Este conjunto de “narrativas expatriadas” adquirieron, a lo largo del tiempo, casi un estatus canónico dentro de museos, escuelas, universidades, salas de conciertos y de ópera, teatros, gale-

rías y compañías de danza que le brindaron a Nueva York un estatus considerable, una suerte de espectáculo teatral permanente que, con el tiempo, se alejó cada vez más de sus primeras raíces migrantes. Como un centro de publicaciones, por ejemplo, Nueva York dejó de ser el lugar en el que la prensa y los escritores experimentales se habían adentrado a un nuevo territorio y, en cambio, se volvió un espacio privilegiado de imperios mediáticos y conglomerados a gran escala. Además, Greenwich Village murió como el lugar de la Bohemia Americana, al igual que la mayoría de pequeñas revistas y comunidades artísticas que la nutrían. Lo que aún permanece es una ciudad de migraciones y de exilios que tensan el centro simbólico (y en ocasiones actual) de la economía del capitalismo tardío en un mundo globalizado, cuyo poder bruto se proyecta económica, militar y políticamente en todos lados para demostrar cómo es que Estados Unidos es una superpotencia hoy en día.¹³⁷

¹³⁷ Edward Said, *Reflexions on Exile: and Other Literary and Cultural Essays*. Londres, Granta, 1984, pp. XIX-XX. [For a good part of the twentieth century New York's cultural life seemed to take a number of fairly well recognized paths, most of them deriving from the city's geographical feature as the major American port of entry. Ellis Island, as the immigrant location par excellence, processed the waves of mostly poor arrivals into American society with New York as their first, if not always their subsequent, place of residence: these were the Irish, Italian, East European Jewish and non-Jewish, African, Caribbean, Middle and Far Eastern peoples. From these immigrant communities came a great deal of the city's identity as a center of radical political and artistic life as embodied in the socialist and anarchist movements, the Harlem renaissance (so well documented recently by Ann Douglas in *Terrible Honesty*), and various pioneers and innovators in painting, photography, music, drama, dance, and sculpture. That set of urban expatriate narratives over time acquired an almost canonical status, as have the various museums, schools, universities, concert halls, opera houses, theaters, galleries, and dance companies that have earned New York its considerable status as a sort of permanent theatrical showplace-with, over time, less and less real contact with its earlier immigrant roots. As a publishing center, for example, New York is no longer the place where experimental presses and writers had once ventured into new territory, and has instead become a prime location of large-scale conglomerate and media empires. Moreover Greenwich Village has also passed away as America's Bohemia, as have most of the little magazines and the artistic communities that nourished them. What remains is an immigrants' and exiles' city that exist tension with the symbolic (and at times actual)

Esta transformación de Nueva York a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se debe al surgimiento de una nueva forma del capitalismo: el financiero. Si bien Said habla del cambio del perfil social y económico de los migrantes, los cambios en la cuestión cultural, las prácticas e intereses políticos, Arenas identifica, además, el desplazamiento de las clases medias, artísticas e intelectuales, todas ellas incapaces de sostener al fantasma cultural neoyorquino y obligados a moverse a los suburbios periféricos debido a la aparición de grandes corporativos en la ciudad.

En “Adiós a Manhattan”, ensayo escrito en 1990, el autor cubano habla de un desencanto paulatino y crítico que tuvo con la ciudad debido a los cambios socioculturales producidos por la economía de los “nuevos ricos”. Los microcentros de reunión, tales como las pequeñas cafeterías y comercios, los “rincones que podrían ofrecer un respiro” estaban desapareciendo para dar paso a conglomerados “monolíticos” y de precios exorbitantes, mientras que abundaban, a la par, los incendios destructivos en la ciudad. Arenas visibiliza en este ensayo los contrastes económicos y sociales de la mega urbe: “En medio de este panorama circundado por la demolición y el lujo, transita una ola de vagabundos, drogadictos, enfermos mentales, parias traficantes a quienes los magnates no pueden expulsar, puesto que no habitan en ningún sitio”. Asimismo, plantea una nueva subjetividad contradictoria, acaso poco crítica, de la clase dominante, pues los millonarios influyentes “se hacen llamar ‘progresistas’ y ‘liberales’ y trafican con la miseria

center of the world's globalized late capital economy whose raw power, projected economically, military, and politically everywhere, demonstrates how America is the only superpower today (Original en inglés. Traducción mía).]

y las dictaduras como la de Cuba y Nicaragua”.¹³⁸ Las clases altas centralizadas en Nueva York a Arenas le parecen acrílicas y despolitizadas, además de que ostentan sus lujos mediante la explotación sin importarles la reproducción de desigualdades que generan, mientras que la consciencia social es periférica o marginal.

Arenas encuentra y participa de todo un conglomerado de experiencias en la ciudad receptora de exilios y, a la par, suma discursos provenientes de la tradición literaria cubana diaspórica, particularmente de José Martí, autor que también vivió y escribió sobre la experiencia cultural de Nueva York. Aunque Arenas no hable directamente de Martí en cuanto a su visión del exilio en esta ciudad estadounidense, sí comparte rasgos temáticos. Ambos hablan de la relación antagónica entre el capitalismo y la obra de arte: Martí lo hace desde el capitalismo industrial, de un “mundo mercantil vacío”¹³⁹; Arenas, desde el financiero. En ambos autores permea una percepción de que lo material y lo económico están por encima de la expresión artística, cuando ésta debe ser más importante por representar y apelar a la dignidad de la vida humana y la libertad de su comunidad, valiosas en sí mismas.

“Todo lo olvida Nueva York en un instante”,¹⁴⁰ escribió Martí. En *El portero*, Arenas hace de las imágenes de Nueva

¹³⁸ Reinaldo Arenas, “Adiós a Manhattan” en *Libro de Arenas...*, p. 56-59.

¹³⁹ José Martí, “El problema industrial en los Estados Unidos”. 19 de septiembre de 1885. [En línea:] <http://www.josemarti.cu/publicacion/el-problema-industrial-en-los-estados-unidos/> [Consulta: 5 de julio de 2020].

¹⁴⁰ José Martí. “Cómo se crea un pueblo nuevo en Estados Unidos” en *Textos. Mi tiempo: un mundo nuevo. Una antología general*. México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 159-168.

York un espectáculo marino efímero que se transforma al caer la noche. Juan, nuestro personaje con mayor sensibilidad en la novela, observa este paisaje:

Por el cielo se balanceaba un zeppelin de la Good Year. Su abultada estructura de aluminio se sumergía y se elevaba lentamente como un pez gigantesco que olfateaba cauteloso los rascacielos. Más allá, una pequeña escuadra de helicópteros moviendo vertiginosamente sus hélices semejaban moluscos que nadaran hacia otras profundidades. Algo más cercano, un globo, con cintas y cables de varios colores, ascendía como una gigantesca medusa, en tanto que algunas alturas considerables discurrían silenciosas las panzas prominentes de los jets, que nada tenían que envidiarle al vientre de un tiburón visto por alguien situado a una enorme profundidad. [...] Y la gente que en ese momento abandonaba fábricas y partía apresurada hacia todos los sitios desapareciendo por los huecos del *subway*, ¿no parecían precisamente una inmensa manada de peces menores en busca de sus provisorios refugios? Así contemplaba el mundo nuestro portero [...] mientras llegaba el anochecer neoyorquino [...] que, en vez de venir acompañado de sombras, era, por el contrario, una explosión luminosa; inmenso chisporroteo que asaltando al cielo bañaba hasta las nubes. De un amarillo lívido eran ahora las dos torres del World Trade Center, de un amarillo aún más dorado se vestía el Empire State Building...¹⁴¹

Reinaldo Arenas dialoga con una realidad mercantil en esta cita. Aquí, el espacio de diáspora se modifica de manera constante en relación con ciertos binomios dependientes: el trabajo y el capital, la circulación de cuerpos y mercancías, la composición arquitectónica de la ciudad y la vida cotidiana. En fin, una articulación entre capacidad productiva y de consumo.

¹⁴¹ Reinaldo Arenas, *El portero...*, pp. 31-32.

Juan es un expectante de este escenario y las prácticas allí gestadas, pero con las que no se identifica.

En la segunda mitad del siglo XX, este espacio diaspórico no se podría entender sin la relación de los sujetos con los centros y las periferias capitalistas y las tensiones culturales ya mencionadas. Avtar Brah sostiene que el concepto de espacio de diáspora se basa en una noción performativa multiaxial de poder; los individuos y los colectivos se posicionan en las relaciones sociales constituidas, articuladas y representadas a través de múltiples dimensiones de diferenciación, donde la multiaxialidad del poder sienta las bases de la interseccionalidad de las facetas económicas, políticas y culturales, pero también entre las macro-estructuras y en lo cotidiano de la experiencia vivida.¹⁴²

El capitalismo neoyorquino ha gestado subjetividades y una cultura financiera que sólo visibiliza a ciertos sujetos y objetos que se adaptan a esta cultura hegemónica por medio del capital económico y simbólico. En *El portero* no son ni los grandes capitalistas, ausentes en la narración (aunque sean parte de una voz narrativa que no se ve a sí misma), ni “la inmensa manada de peces” que buscan refugio en el metro neoyorquino a donde la mirada autoral se dirige, sino a las marcas comerciales que se anuncian en el cielo y los grandes edificios, y, especialmente, a los inquilinos que tratan de imponer su visión del mundo, producto de esta ideología y su intento de adaptación en las prácticas de acumulación o consumo dentro del capitalismo. La falta de alternativas para crear otras formas de vida desaparece, la intersubjetividad es fragmentaria

¹⁴² Avtar Brah, *Op. Cit.*, p. 275.

dentro del espacio social que funda una imagen onírica de la arquitectura y disposición urbana.

El caso más grave es el desinterés ante la vida misma del personaje de ascendencia cubana, Mary Avilés, que termina suicidándose, o los otros casos que están invisibilizados —los demás sujetos subalternos—, producto de una jerarquización en el espacio diaspórico. Entre ellos están el portero, quien recibe, interpreta y transmite “el mensaje verdadero”; los animales que, alejados de su ambiente natural, durante toda la segunda parte se quejan de los tratos indignantes de sus dueños; y, en menor medida, la comunidad cubana del exilio, la cual se mantiene al margen de su testimonio “objetivo” hasta el final.

Arenas, por lo tanto, genera dos historias en pugna: una visible que surge de Nueva York como foco del capitalismo financiero, y la otra, invisible, que se devela al final de la obra como la “verdadera” y más importante mediante la suma de los testimonios de todos estos subalternos, aunque esta historia se bifurca en la emancipación de los animales y la venganza de un pueblo que se dice disperso y oprimido. La narración sugiere otra relación con el judaísmo y su literatura apócrifa, ya que del tercer gran exilio judío, el Alejandrino, surgió la tradición de resistencia y, con ella, esta literatura apócrifa o intertestamentaria que tiene una dimensión cósmica. De aquí surgió una historia escatológica que, pese a ser escrita posteriormente a los hechos narrados, los “predica” como si hubieran sido previstos y escritos antes de acaecer. Esta tradición sugiere que hay una historia visible que reina y se predica como verdadera, pero que existe otra invisible, subalterna, justa y menospreciada que plantea una inversión de estos valores humanos hegemónicos hacia los más justos y verdaderos para la mayo-

ría marginada.¹⁴³ En *El portero*, Arenas también juega con “prever” lo que sucederá, ya que la novela se narra desde un tiempo diegético (1992) posterior a la primera y última publicación de la misma novela (1987 y 1989, respectivamente) e incluso posterior a la muerte de su autor (1990).

Nuestro autor observa cómo Nueva York favorece la libertad económica en detrimento de las libertades artísticas y culturales, porque aquella genera una estratificación que limita, atomiza y desplaza a los individuos, pese a que paradójicamente la ciudad sea el condensador de experiencias vitales y la obra de arte tendría que surgir de estas premisas de libertad, dignidad o, en su defecto, de venganza. En *El portero*, Nueva York se nos presenta como una falsa utopía de emancipación humana y cultural, por eso Juan lucha contra las aspiraciones de una civilización capitalista —y comunista— plasmada de manera alegórica en el resto de los personajes humanos y termina llevando a cabo un éxodo para huir con los animales hacia el sur de América hasta llegar al ecuador, a una montaña que sería la “Nueva Jerusalén” de los animales que, a la vez, dará paso a una nueva sociedad más justa para los oprimidos, es decir, los animales, los objetos y, posiblemente, el pueblo cubano.

Como vemos, Arenas mostró un profundo interés en el exilio cubano, sobre todo al que gestó comunidades en Estados Unidos y su dimensión estética. En un ensayo titulado “Una cultura de la resistencia” (1981) puso en cuestión la noción de arte cubano territorial y manifestó que los mejores autores y artistas cubanos han hecho sus obras en el desamparo del exilio o en el acoso desesperado, tanto en su siglo (XX) como en

¹⁴³ Rafael Mondragón, 2019.

el pasado. Para Arenas el exilio es igual a invención.¹⁴⁴ Una vez exiliado, la reflexión sobre la dimensión diaspórica del pueblo y el arte cubanos se hace presente de manera temprana en nuestro autor:

Porque si infinitos son los caminos que —dicen— llevan a la gracia, infinitas e innominables han sido y son también nuestras desgracias y en esa comunión —terror y esplendor— toda una nueva promoción de escritores cubanos (*aquí y allá*) a pesar de las circunstancias y quizás precisamente por ellas, siguen y seguirán trabajando para que el mito de una isla, es decir, su verdadera dimensión y *trascendencia*, jamás se extinga.¹⁴⁵

En cuanto a *El portero*, Juan es la alegoría de la trascendencia y la alternativa de vida al mundo capitalista y socialista, es la consagración de la inversión de valores materiales por los espirituales y sensibles que alberga el terror y el esplendor de Cuba y más allá de ella. La emancipación para él y los animales se explica por el desarraigo total con lo terrenal; a la par, la venganza para la comunidad cubana se da como consecuencia de la expulsión del lugar de origen y del “terror”, mas aún asentada en el desarrollo capitalista previo a la Revolución: su consciencia en el devenir colectivo continúa anclada a las prácticas cotidianas relacionadas con la producción material, por la “desgracia” que les significó la expulsión de Cuba, pero en continuidad con el capitalismo estadounidense. Cabe señalar que, aunque Juan representa el despertar de la conciencia histórica y política de la comunidad, la diáspora cubana aún

¹⁴⁴ Reinaldo Arenas, “Una cultura de la resistencia” en *Necesidad de...*, p. 35.

¹⁴⁵ Reinaldo Arenas, “Literatura cubana dentro y fuera de Cuba” en *Libro de Arenas...*, p. 187. *Cursivas mías.*

no está en posibilidad de emanciparse en esta narración: el terror de la isla se albergó en la memoria del pueblo y su única posibilidad en la narración es la venganza. Esto nos traza dos posibles sensibilidades para el devenir histórico.

3.2. DOS SENSIBILIDADES EN EL DEVENIR DE LA DIÁSPORA

En *El portero* se encuentran las fetichizaciones de las mercancías, de los cuerpos y del dinero, pero también de los sueños colectivos que se dan con el surgimiento de la modernidad capitalista y que Walter Benjamin buscó explicar en su proyecto de *Los pasajes*. De manera específica, Benjamin habla de los lectores alegóricos que, a partir de los pasajes bíblicos, despiertan de las imágenes religiosas los símbolos utópicos. En la novela podemos ver que el portero con las escrituras del Apóstol Juan, Cleopatra con el Éxodo y el Apocalipsis, los animales con el Pentateuco y el Apocalipsis, en conjunto, son lectores alegóricos de la Biblia y su fin es cuestionar las fetichizaciones producidas dentro de la modernidad capitalista en Nueva York. Su sensibilidad es distinta a la de los inquilinos, inclusive a la de la voz narrativa, pues están enajenados por el capitalismo. Como apunta Carlos Oliva sobre Crescenciano Grave y la lectura que éste hace de Walter Benjamin, hay una tensión entre el lenguaje fetichista y la vida cotidiana y artificial, y quien pone atención en la catástrofe diaria y permanente fuera de la mercancía —como lo hace Juan y los animales—, logra hacer

que el hecho alegórico se ilumine mediante la ruptura de los símbolos teologales y la aparición de las imágenes profanas.¹⁴⁶

La novela de Arenas produce una dimensión histórica dividida en dos planos: uno artificial y excluyente, construido por las clases altas cubanas (burguesía) y estadounidenses (capitalistas financieros), y otro cotidiano y subversivo que se da desde lo popular o marginado. La diferenciación entre ambos tipos de colectividades es perceptible en los valores representados dentro de toda la obra areniana. El ensayo “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana” (1981) es un epitome de este pensamiento, en él, Arenas habla de la dignidad de los pueblos, la cual se fundamenta en la cultura popular, la de “abajo”. De ahí surge la lucha por su emancipación, porque dialoga con su pasado e imagina la resolución de sus problemas en el presente. La creación en este tipo de literaturas es el punto de partida, es un despliegue infinito de la imaginación como sinónimo de la libertad. La “alta cultura”, en el ensayo, no es más que una representación del poder, un discurso legitimador de la opresión hecho por y para unos cuantos. La censura, el control de la técnica y el asumir la temática (la representación del otro y de su deber ser) en este tipo de creación es, para Arenas, el punto de llegada, pues justifica la opresión en su representación y genera políticas de control en la libertad creativa.

En *El portero* persiste esta disputa por el sentido histórico: el primero tiene un impulso con el desarrollo del capitalismo en Estados Unidos del que participan los inquilinos y, en cier-

¹⁴⁶ Carlos Oliva Mendoza. “Crescenciano Grave, Walter Benjamin. *Una constelación crítica de la modernidad*” en *Valenciana*, núm. 26 (julio-diciembre 2020), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 318-319. [Reseña.]

ta medida, la burguesía cubana que busca una venganza contra su “mayor enemigo” de la isla y ven en Juan y los animales su mayor arma; el segundo, proveniente de lo periférico y excluido, es un presente en potencia que busca la trascendencia y la emancipación albergados en el portero y los animales. Estas dos dimensiones y tensiones en el devenir de la historia se abordarán en los próximos dos apartados.

3.2.1. EL FETICHE Y EL SUEÑO DE LA HISTORIA

Como hemos visto, en la obra areniana la potencia del devenir colectivo proviene de lo marginado. En *El portero* esto se percibe con la reproducción de centros y periferias de las dinámicas de exclusión en Cuba en el espacio diaspórico; sigue habiendo marginalidades en una ciudad que se presenta como sueño o fantasía de libertad, aunque de manera distinta en cada inquilino, mediante sus prácticas de consumo y sus formas específicas de enajenación: en Brenda Hill, mujer alcohólica y que, al igual que los Óscares Times, cosifica a los hombres por medio del goce sexual; en Walter Skirius y el señor Rozeman, ambos obsesionados con los implantes corporales y el falseamiento de la felicidad, queriendo compensar los defectos de un cuerpo en decadencia por la edad y la salud; estos dos últimos son similares a Roy Friedman, un don Juan que físicamente ya no puede sostener sus relaciones amorosas con las mujeres y, a través del consumo de juguetes sexuales, peluquines y ropa, busca ocultar sus defectos o carencias físicas; o Casandra Levinson, que hace propaganda del socialismo castrista mientras se beneficia de las ventajas del sistema capitalista. En todos ellos se cristaliza una necesidad de satisfacción corporal y

material, pero Juan busca mostrarles un camino trascendental que rebasa lo corpóreo. Al negar el mensaje emancipatorio, sucumben al fracaso de la libertad e, incluso, de su propia percepción de felicidad.

De manera paralela a la labor de Juan, *Cleopatra*, una perra aristocrática y mascota del inquilino más acaudalado, el señor Warrem, es la que va a abolir las diferenciaciones entre los sujetos (la voz narrativa, Juan y los animales). Entre *Cleopatra* y Juan hay una relación no vinculada a la marginalidad misma. Los estamentos de su relación yacen en sus sensibilidades teológicas, pero ante los ojos del dueño, del veterinario o de la compañía egipcia que les vendió a la perra, les parece una “extraña relación”, porque continúan viendo el mundo en clave mercantil y de clase. Es decir, la perra es un objeto exótico inasequible para la humanidad, pero en realidad tiene una función liberadora que se ignora. Juan y *Cleopatra*, más allá de su relación de clase, son la comunión entre la consciencia de dos marginalidades desplazadas y sus formas particulares de explotación: la cubana (etno-racial y de clase) y la animal (una asimetría producida desde el especismo). Ambos son los intérpretes del mensaje emancipador en cada una de sus comunidades y conjuntan sus luchas mediante una alianza.

Arenas hace de *El portero* una estética alegórico-política. La pérdida de consciencia histórica de los personajes, particularmente de los exiliados, y el hecho de quedar atrapados en la fantasía neoyorquina capitalista son sinónimo de despolitización y borramiento de la memoria histórica. La emancipación colectiva está en detrimento de la fantasía. Aquella se da por la organización colectiva que se manifiesta al despertar los “poderes de la historia” por medio de la alegorización y la sensi-

bilidad más marginada que tiene un impulso histórico avasallante: la de Juan y los animales, mientras que la fantasía es la vida en Nueva York, marcada por la pérdida del sentido teológico —o “espiritual”, en palabras de Arenas—, producto de la fetichización de la mercancía, el deseo, la sexualidad y los cuerpos en el capitalismo, y el eufemismo heroico de la clase burguesa en la formación de la modernidad.¹⁴⁷ Esto opera en la novela a partir de contraposiciones, como bien las marca Francisco Soto:

Frente a la agresividad proselitista de los inquilinos, Arenas presenta las súbitas revelaciones del “loco” Juan, el joven que rehúsa 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. 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.¹⁴⁸

La aparente locura de Juan yace en este poder imaginativo, una sensibilidad teológica que no tiene cabida dentro del materialismo imperante en la realidad capitalista ni en los

¹⁴⁷ Cfr. Carlos Marx. “El fetichismo de la mercancía y su secreto” en *El capital*, T1 (México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 36-49); a su vez, Benjamin hace una serie de aforismos sobre la fetichización de la creatividad, el deseo y la sexualidad -sobre todo la femenina- a través de la publicidad y la imagen de la prostituta, y habla sobre la eufemización heroica de la burguesía, cuya contraparte en el desarrollo de la modernidad capitalista sería el impulso destructivo de la alegoría baudelairiana (ver “J 49 a, 1” “J 52, 1”, “J 57, 3”, “J 64, 1”, “J 65 a, 6” y “J 67, 2” en *Libro de los pasajes...*, pp. 326, 330, 339, 350. 352-355).

¹⁴⁸ Francisco Soto, *Op. Cit.*, p. 112.

valores de los inquilinos que participan de tal realidad y de la que incluso forma parte la comunidad cubana, con sus debidos matices. Juan es el único ser humano liberado. De nuevo aparece en Soto la premisa sobre la imposibilidad de Juan a adaptarse en este mundo y, por tanto, la falta de sentido de pertenencia —del centro del que se salió expulsado, Cuba, y del espacio diaspórico, Nueva York— que repercute en plantear una tercera alternativa que no es el regreso ni la adaptación, sino la emancipación que se va a dar con un éxodo para fundar un nuevo espacio de libertad con la gran montaña. Es decir, los dos grandes paradigmas ideológicos y económicos para América Latina, el socialismo real y sobre todo el capitalismo se nos presentan como un falseamiento para la emancipación colectiva.

Los dos capítulos que respectivamente cierran la primera y la segunda parte de la novela llevan por nombre “La puerta” y tienen como función interpretar el mensaje de Juan. En el primero, la voz narrativa, la comunidad cubana, tiene un discurso doxal en el que plantea que lo importante no es la puerta en sí misma, sino la *voluntad* de cruzarla y, con ello, es indispensable un cambio ideológico de casi todos los personajes, sujetos a la satisfacción corporal que ofrece el capitalismo. Para ello es necesario el abandono de sus ideas, valores y prácticas inmersas en el consumo, el placer y el fetiche, pero en el tránsito de la primera a la segunda parte de la novela nos damos cuenta de que esto no sucede, al contrario, le intentan imponer a Juan su forma de vida, se afianzan en sus ideales y sucumben ante la fantasía capitalista.

Al final de la novela, en el segundo capítulo homónimo y como bien apunta Soto en su artículo, hay una inversión de las

jerarquías humano-animal y otra entre la comunidad cubana y nuestro personaje principal —la voz narrativa en “La puerta” (2) ya no es la de la comunidad, es el único capítulo en el que se le cede la autoridad al portero— cuando vemos a los animales cruzar su propia puerta¹⁴⁹ y regresando a un ambiente natural. A diferencia de lo que propone Soto, considero que la inversión jerárquica no se da como consecuencia de una fabulación en la narrativa, sino por la manera en que se articula el poder y las relaciones sociales asimétricas entre Juan, la comunidad y los inquilinos, así como entre la humanidad y los animales vistos como especies inferiores. El autor de *El portero* no busca dejar un mensaje moral en el lector, como sucede en la fábula, más bien trata de abolir las prácticas de explotación y los objetos de deseo fetichizados en el capitalismo (dinero, personas sexualizadas, animales, espacios, mercancías), y mostrar un mensaje utópico y redentor frente al consumo, cuestión anunciada desde el primer capítulo llamado “La puerta”.

Estos dos capítulos también son ilustrativos para hablar de la disparidad entre la visión de Juan y la de la comunidad cubana respecto al centro y el espacio diaspórico, así como un fragmento del capítulo 37: “para nosotros algunas partes de aquel discurso de Juan estaban hasta cierto punto claras —y justo es que así lo consignemos—.”¹⁵⁰ Como se puede observar, hay una dislocación entre el mensaje del portero y el entendimiento *parcial* del mensaje en la voz narrativa. La comunidad se identifica con el sentimiento de expulsión de su portero-profeta y acaso los problemas de adaptación cuya causal fue la discordia

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁵⁰ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 217.

con el gobierno castrista, pero no es así con la redención o salvación de la comunidad, ya que ésta busca una venganza.

En cambio, no se debe confundir lo anterior con el desentendimiento total entre Juan y los inquilinos. En éstos se puede ejemplificar mayormente la fetichización de los cuerpos, tal es el caso de los personajes Óscares Times (I y II). Su historia se narra en todo el capítulo 14. Los objetos culturales, tales como el premio Oscar del cine hollywoodense y el periódico *New York Times* son sus imágenes de deseo, por las cuales otro marielito, Ramón García Pérez (Oscar Times I), y el norteamericano, John Scott (Oscar Times II), adquieren sus nuevos nombres por considerarlos los “símbolos supremos del mundo norteamericano”. Siguiendo una lectura benjaminiana, aunque buscan transitar a esos símbolos como imágenes utópicas para redimir el deseo, en este caso de emancipación sexual desde su corporalidad en busca del amante perfecto, las degradan y adquieren un significado único, mercantilizable y fetichizado, tanto de sus propios cuerpos al considerarse “jóvenes atractivos y ágiles” (eran gordos, calvos y bajitos, caminaban y se vestían idéntico, a “la última moda impuesta por algún ídolo de Hollywood”,) como las del otro, en la búsqueda del amante que nunca pudieron encontrar, llevándolos al fracaso inminente.

Reinaldo Arenas plasmó una discontinuidad entre la experiencia en el devenir histórico de los Óscares Times y la nueva sensibilidad capitalista alimentada por las experiencias sexuales una vez que llegan a la ciudad neoyorquina. Ambos niegan su propia historia, tal vez como consecuencia de un trauma provocado por el rechazo familiar y social de su vida sexual en ambos países, expresado en este capítulo. Esta ne-

gación tiende a lo trágico: ambos vivieron constantes desventuras, ya que contrajeron VIH y tuvieron diversos accidentes provocados por prácticas sexuales violentas para satisfacer sin mucho éxito sus deseos, uno de ellos de gravedad que requirió una colostomía y desde entonces fueron conocidos como “Las biculos”, degradando aún más su propia imagen. Sin embargo, su vida no puede ser vista por ellos de manera alegórica, al contrario, es producto de las prácticas fetichizadas de la explotación de su cuerpo y de un —falso— sueño emancipador que les presenta el capitalismo. El borramiento de la memoria histórica es un obstáculo para liberarse en su devenir, ya que perpetúa la enajenación en su capacidad imaginativa, quedando atrapados en el fetiche del consumo de cuerpos, moda y productos culturales.

Contraria a los demás personajes que habitan el edificio, llama la atención un caso enigmático, el de Mary Avilés, mujer de familia cubana emigrada a Estados Unidos cuando ella tenía dos años y supuesta prometida del portero. Ella tenía tendencias suicidas desde adolescente y muere por una sobredosis de barbitúricos en las vísperas de Navidad. Aunque ella no alberga la redención, sí plasma una respuesta alegórica típicamente melancólica, una ensoñación progresiva con la muerte.

En Mary Avilés encontramos el aferramiento a la destrucción de su propia vida que, a de acuerdo con las tradiciones religiosas judía y cristiana, atenta contra las leyes sagradas: el Talmud considera la vida como algo sagrado, entonces el suicidio es un acto pecaminoso; el cristianismo afirma que si la vida y la muerte son un designio de la Divina Providencia, el suicida se contrapone al destino escrito y, por tanto, atenta contra Dios. Para los cubanos y los marxistas, el suicidio tiene un

carácter contrarrevolucionario y su mayor apotegma está en la consigna de Fidel Castro: “¡Patria o Muerte. ¡Venceremos!”, aunque, de manera paradójica, del suicidio han participado desde los mayores héroes y líderes revolucionarios hasta el pueblo cubano, poniendo en 1978 a Cuba como el país latinoamericano con la mayor tasa de suicidios.¹⁵¹ Como vemos esta forma de negación total a la vida y al futuro se transforma en una actitud heroica, fuera del orden religioso y revolucionario, por su dimensión transgresora contra los más altos poderes y el orden social, haciendo del acto del suicidio un acto político.

Mary Avilés lleva consigo una sensibilidad similar a la del portero, una sensibilidad alegórica, pero su dimensión en el devenir es distinta: Juan tiene un destino emancipador; Mary Avilés uno trágico, mortuorio. De esto nos damos cuenta en la reflexión que tiene Juan en el departamento de Mary Avilés, hay en ella falta de vitalidad:

Cómo es posible, pensaba él, que ella no comprendiese que entre ambos existía una suerte de común fatalidad (y común soledad) que tácitamente los debía unir. Si el portero había aceptado casi con alegría el hecho de considerarse el prometido de Mary Avilés, no era porque desde el punto de vista físico ella le interesaba más que cualquier mujer —ninguna, en ver-

¹⁵¹ Ver Guillermo Cabrera Infante, “Entre la historia y la nada. Notas sobre una ideología del suicidio” en *Vuelta* núm. 74 (enero de 1983), pp. 11-22. Aquí, Cabrera Infante hace una genealogía del suicidio como acto político en la Cuba contemporánea y moderna. [En línea:] <https://www.lettraslibres.com/espana-mexico/politica/entre-la-historia-y-la-nada-notas-sobre-una-ideologia-del-suicidio> [Consultado: 10 de septiembre de 2020]. Por su parte, Reinaldo Arenas clausura el libro *Necesidad de libertad...* con un epílogo titulado “Cuba: ¿futuro o supervivencia?” (pp. 258-263). En este epílogo, Arenas habla sobre el tema del suicidio como una cuestión y consecuencia de la vida política en su país y lo cierra con una gráfica retomada de la ONU que habla sobre la tasa de mortalidad por suicidios a nivel mundial en 1978: 15 de cada 100 000 cubanos se suicidaban en ese año.

dad, le interesaba demasiado—, sino porque de una forma misteriosa pero cierta él intuía que aquella joven era su compañera [...]. Pero para Mary Avilés no había otro inventario que no fuera el vacío, y si algo le faltaba a ese vacío era la nada que la fortuna, con su eterna ironía, parecía negarle.¹⁵²

La expresión alegórica de la señorita Avilés nos remite otra vez a Walter Benjamin y a su *Origen del drama barroco alemán*, al “*Trauerspiel* cristiano, que nos ofrece el espectáculo de la entera renuncia a la voluntad de vivir, el abandono gozoso del mundo, con plena consciencia de su futilidad y su nadería [...] de una metafísica que ignora la historia”.¹⁵³ La categoría de la concepción temporal es cabal en la sensibilidad alegórica: al ignorar su pasado, el presente pierde sentido y, en su defecto, el devenir deviene en lo desapasionado o en la tragedia. El emblema de la alegoría en Mary Avilés es trágico en tanto que el símbolo de la imagen de la memoria pierde su significado en el tiempo y su expresión alegórica se degrada, se vuelve decadente en ese “vacío” que ella siente.

En cuanto a los personajes, Juan siente una afección y apego profundos por ellos, especialmente por Mary Avilés, sin embargo, ella se distancia emocionalmente de él, de sus padres y de la sociedad. “El amortiguamiento de los afectos, [manifiesta Benjamin,] que da lugar a que se retire el flujo vital que los hace surgir en el cuerpo, puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento respecto al propio cuerpo”.¹⁵⁴ Este flujo vital está interrumpido en la promesa prometida de Juan, recae en ella una expresión melancólica y, como dice Benjamin sobre la disposición melancólica,

¹⁵² Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 131-133.

¹⁵³ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 101

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

ésta es “la indigna antítesis de la expresión apasionada, a la que se le concedía en exclusiva el don de liberar a las personas [...]. Y, con todo, la absorción del pensamiento también conducía con demasiada facilidad a un abismo sin fondo”.¹⁵⁵ La sensibilidad es similar en la pareja, pero la expresión es radicalmente distinta. En Mary Avilés es trágica y Juan, quien se encuentra recargado en las piernas de su compañera mientras ella muere, se siente obligado a desarrollar la expresión contraria, la vitalidad y lo pasional en el soliloquio ya mencionado.

3.2.2. LA EMANCIPACIÓN Y LA SENSIBILIDAD ALEGÓRICA

“En el mundo de Dios, el alegorista despierta”

WALTER BENJAMIN.
El origen del drama barroco alemán

Benjamin trató la cuestión artística de la alegoría, el emblema y el ritual en el *Trauerspiel*, porque para él había una continuidad entre las obras barrocas del siglo XVII con el Expresionismo alemán de su época. La disciplina estética, afirma Buck-Morss, trató a la alegoría como un problema de segunda clase y Benjamin, a lo largo de su vida, quiso mostrar en ella su elevado valor artístico y como una forma particular para comprender la verdad.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁶ Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 32.

La alegoría es una noción que Benjamin trabajó desde el *Traumerspiel* (escrito en 1925 y publicado en 1928) y a lo largo del proyecto de *Los pasajes* (obra inacabada y dispersa escrita entre 1928 y 1940, recopilada y publicada póstumamente en 1983). En este transcurrir, Benjamin identificó que, con las épocas alegóricas como el Barroco y el Expresionismo alemán y que nacen del emblema de una Naturaleza muerta o fosilizada vislumbra-da materialmente en el presente (es decir, la ruina), Baudelaire le dio un giro a la alegoría. En *El libro de los pasajes*, el autor alemán planteó que el poeta francés no partió de las imágenes emblemáticas ni de las características epocales de cambio social, producto de una crisis, sino dentro de otro contexto totalmente opuesto: el nacimiento de la modernidad capitalista, originado en el París de la segunda mitad del siglo XIX.

Ante la promesa de cambio y progreso que ofrecía este momento de la historia, Baudelaire tuvo una respuesta alegórica antitética a la barroca; su postura estuvo en contra de una representación fosilizada del fetiche de la mercancía y pasó de la ruina que se significa como mito de un pasado que se presenta como nuevo en la Modernidad capitalista a darle vitalidad histórica a la alegoría, por medio de la melancolía que se manifiestan en el deseo y la destrucción de la fachada del mundo que lo rodeaba. Esta forma de la alegoría moderna es a la que Reinaldo Arenas acude para la escritura de *El portero*.

La pérdida de la memoria histórica de los personajes y su incapacidad de comprender —o interpretar— los mensajes históricos e imágenes del pasado que yacen en el presente, así como el mensaje redentor de Juan emanado de ellos, hace que los inquilinos y algunos exiliados queden atrapados en una fantasía producida por el capitalismo financiero, centralizado en Nueva York. Entre los personajes vemos de manera rei-

terada la fetichización de la mercancía, del dinero, del cuerpo (visto también como mercancía) y los objetos. La emancipación anunciada por Cleopatra, ese salir de esta fantasía se da solamente por la organización colectiva, cuando Juan logró despertar los “poderes de la historia” tras el éxodo animal y la inminente liberación de los objetos del mundo construido por los seres humanos:

Entonces esos objetos llamados ‘inanimados’ por el hombre quebrantarán las leyes humanas, asumiendo las suyas, que son las de la libertad y, por lo tanto, las de la rebeldía. Será la revolución total [...]. Despertar esos instintos latentes en todas las cosas puede ser tarea de ustedes [,los animales,] y, sobre todo, tuya [,Juan].¹⁵⁷

Bajo una concepción benjaminiana, habría en el desarrollo del tiempo histórico de *El portero* una fantasía o un sueño por volver a un tiempo mítico (fetichización del devenir), presente en algunos personajes secundarios y en la voz narrativa, debido a su entendimiento nulo o relativo del mensaje emancipador del portero. Juan genera una ruptura en la fantasía, anticipando una renovación en el desarrollo de la historia colectiva al transmitir a cabalidad su mensaje a los animales y parcialmente a la comunidad cubana. Esta ruptura es, según Buck-Morss, la capacidad de imaginar la época siguiente desde las imágenes despertadas por elementos del pasado o, mejor dicho, la *ur-historia*,¹⁵⁸ producida por la acción alegórica.

En este sentido, podemos pensar que la novela hace una contrapartida doble entre Juan y los animales y otra con la

¹⁵⁷ Reinaldo Arenas, *El portero...*, pp. 239-240.

¹⁵⁸ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, pp. 135-138.

comunidad cubana en el despertar total y relativo, respectivamente, de la fetichización capitalista, aunque unidas por la consecuencia de toda la estructura del sistema económico. Los inquilinos y algunos exiliados no son más que la expresión de las variables de cómo opera la fetichización de las imágenes del deseo o su *transitoriedad*¹⁵⁹ como vimos en el apartado anterior, y es que hablando:

Sobre la tesis de la superestructura ideológica. En primer lugar, parece que Marx sólo hubiera querido constatar aquí una relación causal entre la superestructura y la base. Pero ya la observación de que las ideologías de la superestructura de modo falso y deformado, va más allá. La cuestión es; si la base determina en cierto modo la superestructura de lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces —prescindiendo por completo de la pregunta por la causa de su formación— hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura [...]. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar de la interpretación”.¹⁶⁰

La sensibilidad interpretativa de la alegoría, dice Buck-Morss, tiene un carácter teológico, es una revelación antitético-

¹⁵⁹ Susan Buck-Morss afirma que “La transitoriedad es la clave de la afirmación benjaminiana del elemento mítico presente en los objetos culturales, redimir las imágenes del deseo adheridas a las formas transicionales, a las formas primigenias ‘demasiado tempranas’ de la tecnología moderna como anticipaciones momentáneas de la utopía. Pero en el proceso de volverse mercancías, las imágenes del deseo cuajan en fetiches; lo mítico aspira en eternidad.” (*Ibid.*, p. 181.)

¹⁶⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 397.

ca de lo material, es espiritual.¹⁶¹ Aquel portero que pretendía abrir las puertas de “la verdadera felicidad” y que alude al capítulo 10 del Evangelio de Juan, reflexiona y contempla las vidas de los otros en su devenir materialista que, sumadas a su capacidad sensitiva —al mirar al cielo como si escuchara algo que sólo él pudiera entender—, son en conjunto prácticas que albergan una conexión espiritual que trascendió al entendimiento de los inquilinos, incluso de la voz narrativa. Juan interpreta el mensaje, porque “[e]l contemplativo, cuya mirada estremecida recae sobre el fragmento que sostiene su mano, se convierte en alegórico”.¹⁶² El portero es un alegorista que transita en un movimiento dialéctico de la mirada entre el pasado como ruina y la anticipación del devenir. La naturaleza muerta, la ruina, es parte de la tangibilidad de una historia en decadencia, la imposibilidad de vivir en el presente o —en el caso de la modernidad capitalista que Benjamin articula a lo largo del *Libro de los pasajes*— de la promesa de una época que supuestamente deviene en cambio y en progreso, perpetrando una respuesta alegórica melancólica del presente.

Más allá de que la comunidad cubana también está conformada por sujetos producidos por la expulsión, no son víctimas ni participan del sufrimiento que Juan denuncia a lo largo de su diálogo con Casandra Levinson. Por ejemplo, en la confrontación que Juan tiene con esta inquilina en el capítulo 10, ciertamente la única personaje que le genera irritación y desprecio, ella increpa al portero su salida de Cuba y sugiere, en un tono autoritario, su “rehabilitación” y retorno por no ser un

¹⁶¹ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, pp. 195-196.

¹⁶² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 332.

“explotador, depravado o lumpen”. Al portero le recuerda a la “hipócrita retórica oficialista” y malos tratos que vivió durante su vida en Cuba hasta que tomó la embajada de Perú y pudo salir. En el momento más tenso de la conversación, Juan reivindica su conciencia de clase: “Soy un obrero y vengo de un sitio donde, según usted, se ha ganado la batalla.” y, más adelante “los enemigos del sistema lo único que pueden llenar son las cárceles.”¹⁶³ Pese a tener una mirada melancólica similar a la de su portero, la comunidad observa la isla de manera distinta, como un mito difuso y petrificado que se destruye en el presente y al que se busca regresar. Además, la comunidad trata de ejercer una venganza contra su “mayor enemigo”, quien es la personificación del mal, mientras que Juan busca la emancipación.

Cabe recalcar que el mito para Benjamin es la antítesis de la alegoría baudelairiana ya que, de acuerdo con Buck-Morss, “al declarar que el mal es ‘autoengaño’ y la naturaleza materia ‘no real’, entonces, en todos los sentidos prácticos la alegoría deviene indiscutiblemente en mito”, a la vez que se vuelve inmovilizador debido a que “el uso de la fuerza contra el mito se limita a desagarrar [sic] la fantasmagoría por medio de sus imágenes de los agotados habitantes de la ciudad”.¹⁶⁴ La alegoría es un despertar teológico y teleológico vinculado a Dios y a lo espiritual, a la verdad revelada en su alegorista, en este caso Juan; su antítesis, el mito, es la revelación terrenal en la que predomina el autoengaño, producto del conocimiento del mal al que tiene contacto la comunidad cubana. Estos contras-

¹⁶³ “Reinaldo Arenas, “10” en *El portero...*, pp. 71-75.

¹⁶⁴ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, pp. 198 y 206.

tes son visibles en la participación de la jicoteca (tortuga) en la asamblea, cuando hace una crítica anticipada al posicionamiento final de la comunidad cubana: “Vivir para el odio es vivir al servicio de nuestro enemigo. Tener un enemigo es ya sólo la mitad de nosotros mismos, la otra parte la ocupa siempre el enemigo. Cuando se vive bajo el afán de destruir o bajo el miedo de ser destruido, no se vive, se agoniza a lo largo del plazo”.¹⁶⁵

Para Benjamin, la estructura en la que estaban inmersos los sujetos en el siglo XIX, “[e]l capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas”.¹⁶⁶ En el caso de Arenas y la percepción del espacio neoyorquino en el siglo XX, el sueño onírico se hace presente con una nueva fase del capitalismo y las energías míticas son reactivadas por la comunidad cubana, cuya fuerza en el devenir de la historia se dirige a un tiempo y un espacio deshistorizado y petrificado, cuyo impulso es la venganza.

La expresión alegórica en Juan (y los animales) y su despertar teológico frente al mundo capitalista son la contraparte a su comunidad; cuando en el capítulo 40 y en “La puerta” (2) él abre las puertas de todos los animales, también abre un “más allá” en el devenir terrenal, transformando el signo de la naturaleza muerta con la redención *natural* y contra el mundo material construido por los humanos. Con esta acción, Juan también transforma el tiempo: la degradación del presente se vuelve trascendental y liberadora cuando observa una puerta única para cada uno de los animales que la atravesarán.

¹⁶⁵ Reinaldo Arenas, *El portero...*, p. 171.

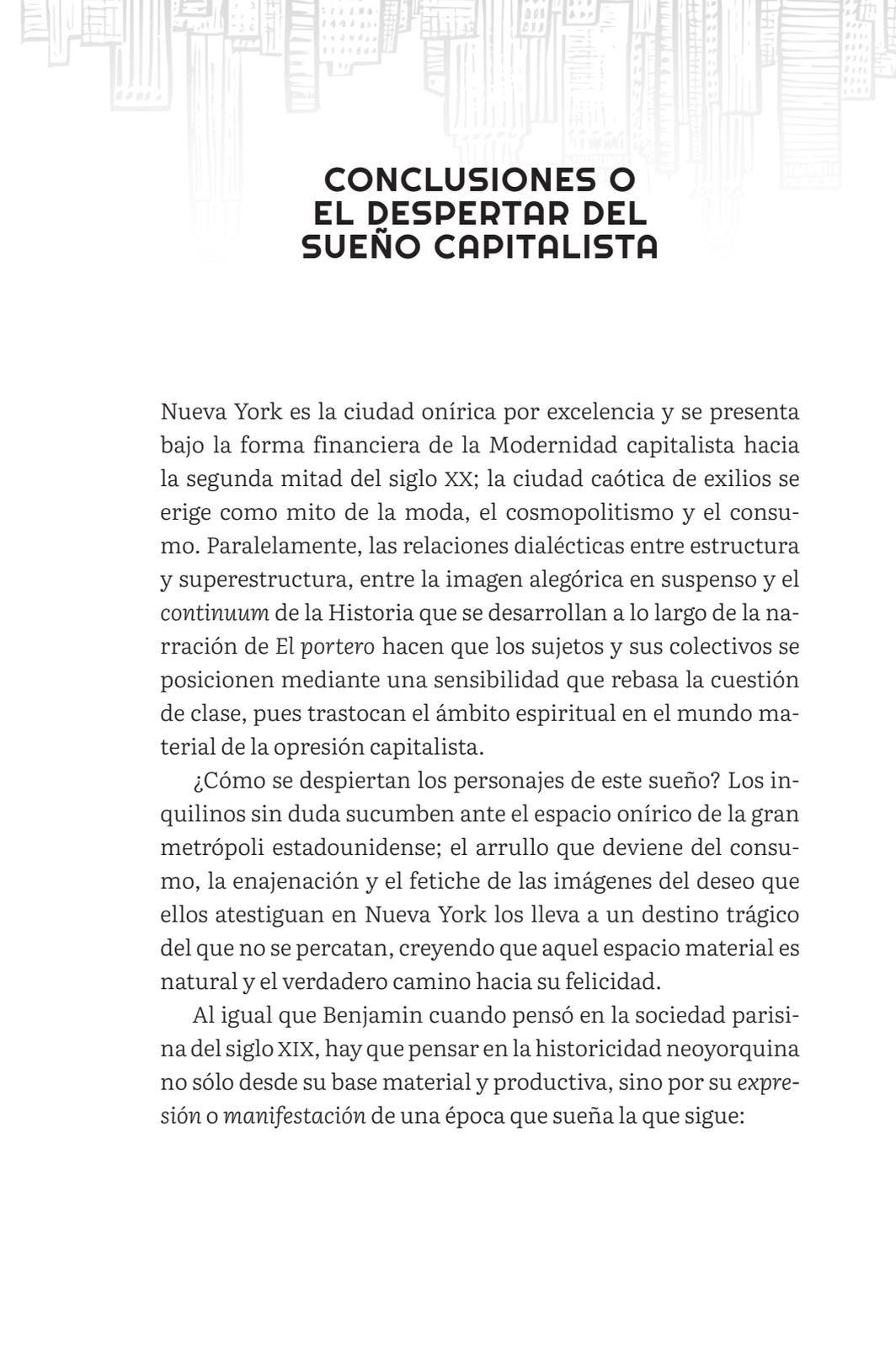
¹⁶⁶ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 396

Aunque Juan es partícipe en el despertar colectivo de la comunidad cubana, tal despertar es relativo, pues “[l]os primeros estímulos del despertar hacen más profundo el sueño”.¹⁶⁷ Si bien las alegorías, nos dice Buck-Morss, tienen implicaciones filosóficas y políticas,¹⁶⁸ vemos que en *El portero* éstas tienen dos variantes. Por un lado, la sensibilidad teológica que transforma la alegoría en mito, encarnada en el colectivo cubano y que observa pasivamente la caída de una naturaleza transitoria, la posible catástrofe del devenir. Por el otro, la emancipación colectiva producida por la sensibilidad alegórica redentora de Juan, cuando éste observa la ruina y se aferra a ella, a la que se suma la lectura bíblica, también alegórica, de los animales.

En síntesis, el espacio se vuelve fundamental para la interpretación del tiempo histórico. Cuba es el mito para sus exiliados y Estados Unidos es la transitoriedad de las imágenes fetichizadas de la utopía y de la redención albergadas en el imaginario de la voz narrativa y los personajes humanos, porque el capitalismo se manifiesta de manera visible y material, usurpa las imágenes del deseo y la redención, las hace mercancías, las fetichiza. La comunidad cubana está relativamente lúcida frente al sueño, pero se vuelve a adormecer por el fetiche y transforma la imagen de Cuba en la antítesis alegórica: el mito. Ante este escenario, Juan ni siquiera piensa en el mito de la isla, al contrario, la desmitifica desde que la vive y la abandona, a la par que observa a la ciudad neoyorquina como la falsedad capitalista. ¶

¹⁶⁷ *Ídem.*

¹⁶⁸ Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, pp. 196-197.



CONCLUSIONES O EL DESPERTAR DEL SUEÑO CAPITALISTA

Nueva York es la ciudad onírica por excelencia y se presenta bajo la forma financiera de la Modernidad capitalista hacia la segunda mitad del siglo XX; la ciudad caótica de exilios se erige como mito de la moda, el cosmopolitismo y el consumo. Paralelamente, las relaciones dialécticas entre estructura y superestructura, entre la imagen alegórica en suspenso y el *continuum* de la Historia que se desarrollan a lo largo de la narración de *El portero* hacen que los sujetos y sus colectivos se posicionen mediante una sensibilidad que rebasa la cuestión de clase, pues trastocan el ámbito espiritual en el mundo material de la opresión capitalista.

¿Cómo se despiertan los personajes de este sueño? Los inquilinos sin duda sucumben ante el espacio onírico de la gran metrópoli estadounidense; el arrullo que deviene del consumo, la enajenación y el fetiche de las imágenes del deseo que ellos atestiguan en Nueva York los lleva a un destino trágico del que no se percatan, creyendo que aquel espacio material es natural y el verdadero camino hacia su felicidad.

Al igual que Benjamin cuando pensó en la sociedad parisina del siglo XIX, hay que pensar en la historicidad neoyorquina no sólo desde su base material y productiva, sino por su *expresión* o *manifestación* de una época que sueña la que sigue:

- Arthur Mackadam tiene una fachada corporal y fama de don Juan; Brenda Hill cede ante sus encantos, pero ella lo descubre y causa tal escándalo que la fama desaparece, se despiertan momentáneamente del sueño;
- Walter Skirius, alienado por el desarrollo de la técnica en la sociedad capitalista, pretende sustituir su cuerpo por implantes robóticos y muere calcinado por una falla eléctrica, situación similar a las sonrisas falsas y los implantes dentales de Joseph Rozeman;
- la usurpación de las imágenes del deseo de los Óscaros Times, quienes buscaron ser exitosos en la ciudad neoyorquina (por el éxito de un nombre y la moda como fachada y mediación de su imagen exterior), trataron de conseguir al hombre de sus sueños, pero tras un accidente sexual que los llevó a una colostomía, perdieron sus nombres y fueron apodados “las biculos”, perdiendo así toda esperanza y sueño sobre el “hombre ideal” y su propia imagen fetichizada;
- el consumo de los caramelos de Roy Friedman sólo causaba un efecto placebo en las personas, derrumbando su teoría sobre una falsa caridad, la gratitud y la felicidad en el mundo;
- John Lockpez y su Iglesia sólo se enriquecieron a costa de la necesidad espiritual de sus discípulos, sin causarles una trascendencia existencial;
- esta actitud ventajosa sobre los otros es parecida a la del Sr. Pietri. El encargado del edificio vive a costa de los estragos que él y sus hijos causan en los apartamentos de

los inquilinos, pero el dinero que obtiene no le otorga una buena calidad de vida a él o su familia: viven entre la suciedad, el estruendo y los objetos caros que no logran encubrir su degradación;

- la avaricia en la señora o señorita Reynolds, quien mira el dinero con una mirada fetichizada, busca acumularlo a toda costa a tal grado que proyecta una imagen de desmejoría física y moral para beneficiarse de los otros;
- Mary Avilés no le encuentra sentido a su existencia debido a que a la vida, marcada por el consumo en este mundo, no le brinda un significado trascendental, motivo por el cual opta por un destino trágico y decide suicidarse;
- Casandra Levinson cree que el mejor sistema económico es el comunismo, pero vive hipócritamente con los privilegios que le otorgan Cuba y Estados Unidos.
- Finalmente, Juan es la contraparte a estos 11 personajes, una inversión de la existencia terrenal por una trascendental. Cleopatra también es una contraparte para su dueño, Stephen Warrem, quien vive del mundo del espectáculo y de complacer y lucir a su mascota, sin lograrlo a cabalidad, pues la felicidad para ella no es en compañía de la gran burguesía estadounidense, sino de Juan, el portero. Tanto el portero como la perra egipcia hallan en el arte y la espiritualidad los valores más trascendentales de la vida individual y colectiva.

El despertar en los demás personajes, en cambio, tiene dos dimensiones significativas que no pasan por las prácticas de

consumo y rompen el fetichismo mercantil: una trascendental y emancipatoria, cuya figura central es Juan, su sensibilidad y la capacidad de comunicación que se enfoca, sobre todo, en una mirada despierta que trata de compartir con los demás personajes al imaginarlos atravesando “la puerta” y a él mismo despertando la voluntad de los otros para poder atravesarla.

En esa dimensión, el despertar del sueño vislumbra dos situaciones transitorias hacia la vigilia, es decir, en la comunidad y en los animales. Para las mascotas, la mayor redención es la emancipación total en lo terrenal y material y a la que todos podrían acceder; la otra, que tiene que ver con la segunda dimensión significativa, de características esotéricas, seculares y herméticas, conciernen a la comunidad cubana, de tal manera que conciben su libertad como una venganza o justicia no redentora, pues su enajenación principal está marcada por la ideología burguesa a la que pertenecen. En toda la narración, el portero, figura central para la articulación de las sensibilidades de los demás personajes y de la voz narrativa, se aferra a un presente en decadencia y a la destrucción de la historia, proyectando el despertar de los símbolos utópicos de los animales, quienes, sin ya ser dueños del mundo que los rodea, de las imágenes usurpadas y expulsados de las prácticas naturales, anticipan su redención y trascienden su propia existencia. Juan es la inteligencia que ilumina la embriaguez de los demás.

Como vemos, en esta novela convergen sensibilidades, prácticas y valores de manera distinta y asimétrica que son difíciles de articular. Sin embargo, creo que se pueden distinguir y agrupar por la manera en que los personajes y colectivos (inquilinos, comunidad cubana y animales) se posicionan

tras escuchar el mensaje de Juan y frente a las relaciones de clase, así como la manera en que recuerdan, interpretan y asumen el papel de la memoria y su lugar en la historia en paralelo a su capacidad de crear colectividades. Aquí, el papel central es la búsqueda de una emancipación que está necesariamente inscrita en la sensibilidad individual y colectiva para poder transformar o continuar con el devenir de la sociedad de explotación y consumo. Creo que estos elementos hacen posible pensar en relaciones dialécticas en por lo menos tres ámbitos:

1. Entre el individuo y el colectivo. El primero surge con el nacimiento de la Modernidad y se potencia con el desarrollo del capitalismo en su última fase financiera. Estados Unidos es el espacio en el que este individuo alcanza, aparentemente, su mayor grado de independencia y beneficio personal; casi todos los inquilinos representan este tipo de entidad. El colectivo al que apela Casandra Levinson es la antítesis del capitalismo. Levinson arguye que las necesidades colectivas son *moralmente* superiores a las individuales, porque predomina un interés común y en el que Cuba es el gran paradigma para ella, pero este país es, de acuerdo a la voz autoral, un espacio del que salen expulsados grupos de cubanos que tratan de buscar un mayor grado de libertad en Nueva York como su contraparte. La síntesis del individuo y el colectivo es la construcción del sujeto colectivo dada por una personalidad corporativa en la que Juan es su caracterización más potente, seguido de Cleopatra.

2. Entre el pasado y el futuro. El pasado al que apela la comunidad cubana es concebido de manera mítica, petrificando el presente y la dimensión revolucionaria del porvenir. Algunos animales, en cambio, trazan una dimensión apocalíptica y otros de coexistencia con la humanidad en el futuro. El *ursprung* es el tiempo que encarna el portero: es una dialéctica entre la mirada al pasado para anticipar o proyectar el futuro; es la emancipación del tiempo del capitalismo y los procesos productivos y en el que desaparece la lucha de clases y otras formas de opresión (humanidad-animales) que sólo sería posible, de acuerdo con la narración de *El portero*, en otra dimensión espacio-temporal: las puertas que los animales atraviesan una vez que llegan a “la gran montaña”.
3. Entre el espacio mitificado (Cuba), el onírico (Nueva York) y el paradisíaco (“la gran montaña”). Cuba es la antítesis de la alegoría baudelairiana, es decir, la alegoría barroca expuesta por Benjamin en su *Trauerspiel* y que carece de su carácter redentor, pues, como mencioné en el punto anterior, la comunidad petrifica el pasado al mitificarlo, lo vuelve imagen estática en el *continuum* de la Historia; Nueva York es el fetiche, construye fantasías oníricas y falsifica las imágenes del deseo, entre ellas la felicidad, haciendo ver lo anticuado como “siempre actual” (a través de la moda, la publicidad y la mercancía) y esto se manifiesta de distinta manera en la imaginación de cada uno de los inquilinos. Nueva

York los adormece en su arquitectura onírica. La gran montaña, en cambio, es la alegoría baudelairiana, pues aunque también se aferra a las ruinas y a la destrucción de la historia, el autor invierte el sentido de la alegoría barroca, transformando a la imagen estática en una eterna inquietud histórica, la hace fluir en un sentido de interpretación histórica siempre-presente y, por lo tanto, invierte su sentido trágico hacia la redención, perceptible sólo en la sensibilidad del alegorista que, en el caso de *El portero*, serán Juan, Cleopatra y los animales que participan en la asamblea. Aun así, Arenas continúa viendo en la humanidad una sociedad de clases sin posibilidad redentora dentro del capitalismo y con un final francamente trágico o incierto.

El portero, aunque comparte el escenario catastrófico y el tono apocalíptico con el resto de su obra, estos elementos subsisten con unas nuevas características respecto a las otras novelas del autor cubano. Es decir, la emancipación y la redención aparecen por primera vez. Esto es más tangible cuando analizamos a Juan, quien, a diferencia de los protagonistas del ciclo de la “Pentagonía”, no muere al final de la obra, más allá de la soledad que nace de una sensibilidad que es única en el mundo narrado y que sigue siendo consistente con los demás personajes primarios de las otras novelas. Ellos son mártires al morir, pero la diferencia con *El portero* radica en que Juan se transforma en un profeta al ser escuchado por primera vez por un colectivo: los animales.

Otra cuestión importante es que Arenas trata y desarrolla por primera vez elementos judaicos. Si bien la cuestión bíblica es recurrente en otras obras suyas (pienso, por ejemplo, en *Otra vez el mar*, cuya primera parte tiene como paratexto la numeración de siete días y, con ella, la voz narrativa femenina observa elementos intratextuales que aparecen en cada uno de los días de la creación del universo y el mundo en el libro Génesis de *La Biblia*), lo cierto es que la interpretación judía sólo aparece una vez que Arenas se encuentra en Nueva York, ciudad construida, entre tantos otros exilios, por los judíos y cuestión hasta ahora ignorada en los estudios sobre el autor y su obra. Aún falta investigar cómo es que Reinaldo Arenas construyó estos nexos con la tradición y/o la comunidad judía en Nueva York, así como su exégesis escatológica.

Otro aspecto que no trabajé a profundidad tiene que ver precisamente sobre la memoria: las alusiones extratextuales, es decir, los pequeños guiños históricos que Arenas hace sobre los quinientos años de la llegada de España a América. Estos elementos están presentes en otras obras, pues hay personajes olvidados o poco trabajados en las narrativas y análisis históricos que apelaron a la dignidad de los pueblos americanos a lo largo de su historia (pienso en Simón Rodríguez o el mismo fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante* o Francisco de Bobadilla en esta novela). No tengo la menor duda de que la memoria histórica, aunque ficcionalizada y transformada, es concebida en Arenas como parte de una narrativa que puede ser redentora. El autor cubano construye una genealogía de la emancipación y gesta modelos y referentes para un compromiso político al que él se adscribió.

Si volvemos a la premisa de que el exilio es el tema central de *El portero*, vemos que éste es multifacético: pese a ser sinónimo de expulsión, desarraigo y ruptura, también puede ser un motivo de esperanza y reconstrucción del sujeto, su comunidad y el devenir, sea en términos negativos como la cuestión del olvido, la adaptación de los inquilinos a un mundo alienado o la venganza que anticipa la comunidad cubana para la humanidad, sea en términos positivos como los valores emancipatorios y trascendentales a los que los animales y Juan se adhieren. El lugar en que el sujeto o el colectivo se sitúe recae definitivamente en el terreno de lo sensible y no de lo racional, de su carácter sublime y espiritual y no de sus bases materiales. La esperanza —en general vista como sinónimo de libertad para los marielitos— radica necesariamente en la capacidad de acceder a la memoria individual, reconstruirla y conjugarla con la vivencia colectiva, volviéndola un acto colectivo y político —perspectiva particular en Arenas—.

En conclusión, considero que Arenas escribe *El portero* tratando de pensar e imaginar la época siguiente para todos los seres vivos y objetos que habitan el mundo. Esto lo hace desde Nueva York y mira a esta ciudad como un espacio onírico; no sólo trae del pasado las imágenes míticas y legendarias de Cuba, sino que, desde la utopía neoyorquina y espiritual de los textos sagrados, y como dice Benjamin respecto al París decimonónico, cree que el sueño arquitectónico “ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.”¹⁶⁹ El autor cubano trata de imaginar la época venidera ligada al pasado de las vi-

¹⁶⁹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 39

das de todos los personajes, en todas sus imágenes del deseo y le presta especial atención a la capacidad sensitiva y emancipatoria de los animales cuando logran proyectar ese cúmulo de experiencias al apropiarse de las imágenes del deseo y de los símbolos de la historia, pero quitándoles su fachada mercantil a la que sí sucumben totalmente los inquilinos y, en menor medida, la comunidad que narra.

Tlalpan, Ciudad de México. Otoño de 2020



ANEXOS

ANEXO 1. PUBLICACIONES DE LA OBRA DE REINALDO ARENAS¹⁷⁰

GÉNERO Y TÍTULOS	CIUDAD(ES)	EDITORIAL(ES)	AÑO(S)
NOVELAS			
Celestino antes del alba*	La Habana	Unión	1967
Cantando en el pozo*	Barcelona	Argos Vergara	1982
Celestino antes del alba	Barcelona	TusQuets	2002
El mundo alucinante. Una novela de aventuras*	México Barcelona	Diógenes TusQuets	1969 1997
El mundo alucinante. Una novela de aventuras*		Cátedra	2008
El mundo alucinante. Una novela de aventuras			
El palacio de las blanquísimas mofetas	Caracas Barcelona	Monte Ávila TusQuets	1980 2001
El palacio de las blanquísimas mofetas			2010
La vieja Rosa [Incluida como cuento en Con los ojos cerrados y Termina el desfile]	Caracas	Cruz de Sur	1980

¹⁷⁰ Aquí no se mencionan cuentos, poemas, piezas de teatro, entrevistas, artículos o ensayos dispersos (sea en revistas, libros, publicaciones digitales, archivos resguardados o cualquier otro medio), ni colaboraciones, como la revista *Mariel*, o traducciones de las obras. Gran parte de este listado está en Ottmar Ette (ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. 2a ed. Frankfurt-Madrid, Americana eystettensia, 1996, p. 177-202. Como se puede ver, TusQuets ha sido la principal editorial que se ha encargado de publicar, rescatar y difundir la obra ficcional de Arenas en los últimos años tras su muerte, pero aún falta rescatar e investigar sus bastos textos no ficcionales (ensayos, testimonios, crítica y reseñas literarias), su poesía y sus obras de teatro, pues abarcan un espacio considerablemente en los estudios arenianos.

MONTSERRAT SÁNCHEZ ROMERO

Otra vez el mar**	Barcelona	Argos Vergara	1982
Otra vez el mar	Barcelona	TusQuets	2002
Arturo, la estrella más brillante	Barcelona	Montesinos	1984
La loma del ángel	Miami	Mariel Press	1987
La loma del ángel	Málaga	Dador	1989
El portero	Barcelona	Montesinos	1987
El portero	Málaga	Dador	1989
El portero	Miami	Universal	1990
Viaje a la Habana	Miami	Universal	1990
Viaje a la Habana	Madrid	Mondadori	1990
El color del verano	Miami	Universal	1991
El color del verano o Nuevo Jardín de las delicias	Barcelona	TusQuets	1999 2010
El asalto	Miami	Universal	1991
El asalto	Barcelona	TusQuets	2003
LIBROS DE CUENTOS			
Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York) [Publicados póstumamente y prologado por Mario Vargas Llosa]	Madrid	Áltera	1995
Con los ojos cerrados	Montevideo	Arca	1972
Termina el desfile	Barcelona	Seix Barral	1981
<u>Termina el desfile seguido de <i>Adiós a mamá</i></u>	Barcelona	TusQuets	1996
POESÍA			
El central	Barcelona	Seix Barral	1981
Voluntad de vivir manifestándose	Madrid	Betania	1989
Leprosario	Madrid	Betania	1990

UNA CASA EROSIONADA

TEATRO			
Persecución. Cinco piezas de teatro experimental	Miami	Universal	1986
ENSAYO Y CARTAS PÚBLICAS			
Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente	México	Kosmos	1986
“Un plebiscito a Fidel Castro”	Madrid	Betania	1990
AUTOBIOGRAFÍA			
Antes que anochezca	Barcelona	TusQuets	1992
Antes que anochezca	México	TusQuets	1996 2010
COMPILACIONES			
Inferno. Poesía completa	Barcelona	Lumen	2001
Libro de Arenas. Prosa dispersa	México	DGE Equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección general de Publicaciones	2013
EPISTOLARIO			
Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)	Sevilla	Point de Lunettes	2010

* Estas obras fueron desconocidas por el autor, ya que él manifestó que tenían errores o fueron publicadas sin su consentimiento. Hay una errata en el nombre de Reinaldo Arenas en la editorial Dador [Reynaldo].

** *Otra vez el mar* pasó por un proceso de reescritura. Los dos primeros manuscritos están desaparecidos en Cuba. El primero tal vez fue destruido por un amigo suyo debido a que le hizo una sátira en la obra y se lo dio a guardar. El segundo fue confiscado por el Estado cubano cuando Reinaldo Arenas estuvo encarcelado.

ANEXO 2. INTERTEXTUALIDAD JUDÍA Y
CRISTIANA EN EL PORTERO.

Del Nuevo Testamento aparecen: el Evangelio de Juan (J),
Epístolas de San Juan (E) y el Apocalipsis de San Juan (A).

BIBLIA (HIPERTEXTO)	EL PORTERO (TEXTO)
J 1,9	Epígrafe (paratexto): “Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venía a este mundo. Juan 1,9”
Génesis	(Alusión): “De pronto, las cotorras, las palomas y demás aves que estaban encerradas fueron liberadas dentro de la habitación junto con el resto de los animales prisioneros, por lo que el recinto se transformó en una caótica arca de Noé” (p. 41)
Eclesiastés 4,10	Cuando el oso termina su discurso, exclama (alusión): “Vae soli!” (p. 204)
Relación numérica; número 12 A 21,10-13.	12 inquilinos 12 animales que participan de la asamblea y quienes llegan a la “gran montaña”; cada uno de ellos entra por una puerta distinta en el segundo capítulo titulado “La puerta” (pp. 247-248; ver Apocalipsis 21,10-13) 12 enfermos psiquiátricos (una de ellas, la “loca materna” tuvo, a su vez, 12 hijos)
Nombres: Apóstol Juan María Magdalena, José, Esteban Animales bíblicos Crucificados y predicadores	Nombres: Juan Inquilinos: Mary Avilés, Joseph; Stephan Animales: La serpiente, el perro (quien dice que Dios es un perro, ya que la inversión de la palabra “dog”, es “God”). Enfermos psiquiátricos: el número 81. 083 o Jaime “el crucificado”, el número 19. 681 o “el predicador”

UNA CASA EROSIONADA

Literatura intertestamentaria judía (Apócrifa): Historia visible que falsamente se predica como verdadera.	Primera parte de la novela
Literatura intertestamentaria judía. (Apócrifa): Historia invisible que termina invirtiendo los valores hegemónicos y falsos.	Segunda parte de la novela
J 1,6-9, 32	Capítulo 1 (visiones de Juan)
J 2, 17	Capítulo 1 (p.17)
J 2, 28	Capítulo 1 (p. 17)
J 3,27-28	Capítulos 1-19 discursos de Juan
J 5, 32-37	Voz narrativa
J 8, 11-59 (palabra=verdad=Jesús, pero los judíos no le creen)	Capítulos 2-19
J 10	Capítulo "La puerta[1]"
J 13, 23	Amor entre Juan y Jesús; Lázaro y Arenas
E(1) 4 (sobre los falsos profetas)	Cuando Cleopatra habla de los inquilinos y la imposibilidad de la humanidad de trascender (p. 232)
Jueces	Organización de los animales en la asamblea y "La puerta [2]"
A (todo el libro)	Capítulos 21-40* y "La puerta [2]"
"Éxodo (1-15)". En esta parte, Arenas hace una lectura e interpretación desde la tradición judía.	Capítulos (último párrafo del 38,) 39-40.

FUENTES CONSULTADAS

- "Castro anuncia que todo el que lo desee puede abandonar Cuba" en *El País*. 8 de abril de 1980. [En línea:] http://www.cat.elpais.com/diario/1980/04/08/portada/323992804_850215.html [Consulta: 8 de septiembre de 2020].
- "Expertos: La gran mayoría de los "marielitos" eran trabajadores, no antisociales" en *Radiotelevisión Martí*. 31 de octubre de 2015. [En línea:] <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/expertos-la-gran-mayoria-de-los-marielitos-eran-trabajadores-no-antisociales/108072.html> [Consulta: 10 de octubre de 2019]
- Álvarez-Borland, Isabel, "Cuban American Literature" en *Encyclopedia Latina: History, Culture, and Society in the United States*, vol. 2 (2005). Grolier Academic Reference, p. 462-467.
- Arango, Arturo, "«Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencia" en *La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión*. Centro Teórico-Cultural Criterios, Instituto Superior de Arte, La Habana, 15 de mayo de 2007 [Conferencia].
- Arenas, Reinaldo, *El portero*. México, TusQuets, 2015.
- _____, *El mundo alucinante*. Edición crítica de Enrico Mario Santí. 3a edición, Madrid, Cátedra, 2013.
- _____, *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de publicaciones DGE, Equilibrista, 2013.
- _____, *Antes que anochezca*. México, TusQuets, 2009.
- _____, *Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente*. México, Kosmos, 1986.
- _____, *Le monde hallucinant*. Didier Coste y Liliane Hasson (trad.). París, Éditions du Seuil, 1969
- Auerbach, Erich, *Figura*. José M. Cuesta Abad (prol.). Madrid, Trotta, 1998.
- _____, "I. La cicatriz de Ulises" en *Mimesis. La representación de la realidad*. México, FCE, 2a. edición, 1950, pp. 9-30.

- Benjamin, Walter, "El narrador" en *Iluminaciones*. Jesús Aguirre y Roberto Blatt (trads.). Madrid, Taurus, 2018, pp. 225-251.
- _____, *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.). Madrid, Akal, 2016.
- _____, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid, Traficantes de sueños, 2011.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Nora Arbotnikof (trad.). Madrid, Visor/Antonio Machado, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo, "Entre la historia y la nada. Notas sobre una ideología del suicidio" en *Vuelta* núm. 74 (enero de 1983), pp. 11-22. [En línea: <https://www.lettraslibres.com/espana-mexico/politica/entre-la-historia-y-la-nada-notas-sobre-una-ideologia-del-suicidio>] [Consultado: 10 de septiembre de 2020].
- Corral, Wilfrido H., "Ángel Rama y Reinaldo Arenas en Estados Unidos: intelectuales especularios y la crítica de hoy" en *Kipus. Revista andina de letras*, núm. 11 (primer semestre, 2000), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, pp. 21-54.
- Delgado Rojo, José Luis, *El origen del presente*. Madrid, Sequitur, 2016.
- Ette, Ottmar, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 1996.
- Fonseca Porres, Ángela Margarita. *Características de la narrativa latinoamericana del Posboom en la novela El portero de Reinaldo Arenas* (tesis de licenciatura). Guatemala, Universidad San Carlos de Guatemala, 2006.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*. Barcelona, TusQuets, 2002.
- Gaido, Daniel y Cintia Frecia, "El marxismo y el movimiento de liberación homosexual: de la socialdemocracia alemana a la Revolución rusa" en *Izquierdas* (2020), núm. 49, vol. 15.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus, Alfaguara, 1989.
- Grenier, Guillermo J., "Miami: ciudad, inmigración, etnia y cambio social" en *Temas*, núm. 85-96 (enero-junio de 2016), pp. 69-77.
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*. Bogotá, Ocean Sur, 2007.
- Guillén, Nicolás, *La rueda dentada*. La Habana, Contemporáneos, 1972.

- Heschel, Abraham, *Los profetas. T. I. El hombre nuevo y su vocación*. Buenos Aires, Paidós, 1973.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela, "Autoestima y género" en *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid, horas y HORAS, 2a. ed., 2001, pp. 17-42.
- Lind Storli, Anne-Britt, *Modernidad, colonialidad y Otredad en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas* (Tesis de Maestría). Oslo, Universidad de Oslo, 2013.
- Machover, Jacobo, *El exilio lejos del paraíso*. Madrid, Atmósfera literaria, 2016.
- _____, "El mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación" (entrevista a Reinaldo Arenas) en *Pasajes*, núm. 5/6 (enero-agosto de 2001). Valencia, Universitat de Valencia, pp. 116-135.
- Miltos, Amphiloichios, "La notion biblique de «personnalité corporative». De l'exégèse biblique à la théologie dogmatique" en *Θεολογία* (abril - junio de 2014), vol. 85, núm. 2
- Martí, José, "El problema industrial en los Estados Unidos". 19 de septiembre de 1885. [En línea:] <http://www.josemarti.cu/publicacion/el-problema-industrial-en-los-estados-unidos/> [Consulta: 5 de julio de 2020].
- _____, "Cómo se crea un pueblo nuevo en Estados Unidos" en *Textos. Mi tiempo: un mundo nuevo. Una antología general*. México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 159-168.
- Marx, Carlos, "El fetichismo de la mercancía y su secreto" en *El capital, T1*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 36-49.
- Minning, Heidi, "Who is the "I" in "I love you"?: the negotiation of gay and lesbian identities in former East Berlin, Germany" en *Anthropology of East Europe Review* (otoño de 2000), Vol. 18, núm. 2, pp. 103-114.
- Oliva Mendoza, Carlos, "Crescenciano Grave, Walter Benjamin. Una constelación crítica de la modernidad" en *Valenciana*, núm. 26 (julio-diciembre 2020), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 317-320. [Reseña.]
- Palma, Brian De (dir.), *Scarface* (prod. Martin Bregman; guión, Oliver Stone; elenc. Al Pacino, Steven Bauer et al.). Universal Pictures, Nueva York, 1983, 170 min. [Película.]
- Parrondo Coppel, Eva, "lo personal es político" en *Trama y Fondo*, núm. 27 (2009), p. 105-110.
- Pedraza, Silva, "Olas migratorias desde 1959 entre el desencanto y la esperanza" en *Cubanet*. 29 de mayo de 2008. [En línea:] http://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y08/may08/19inter_7.html [Consulta: 10 de octubre de 2019].

- Rathey, Beatrice K., "I. El Antiguo Testamento" en *Los hebreos*. M. Hernández Barroso (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1974, pp. 9-19.
- Rodríguez-Monegal, Emir, "The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas." en *Latin American Literary Review*, vol. 8, núm. 16 (1980), pp. 126-31. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/20119216> [Consulta: 6 de octubre de 2020].
- Rojas, Rafael, *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. México, Taurus, 2018.
- Said, Edward, *Reflexions on Exile: and Other Literary and Cultural Essays*. Londres, Granta, 1984.
- Satz, Mario, *El judaísmo. 4000 años de cultura*. Barcelona, Montesinos, 2a. ed., 1987.
- Silva, Guadalupe, "Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas" en José Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (La Plata, 18, 19 y 20 de mayo de 2009). UNLP, FAHCE, 2009 [Ponencia]. [En línea:] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2020]
- Sierra Madero, Abel, "El trabajo os hará hombres: Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta" en *Cuban Studies*, vol. 44. (2016), pp. 309-349.
- Soler Gallo, Miguel y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma, Aracne, 2013.
- Sosa, Ignacio et al., *Cuba: de la Utopía al Desencanto*. México, Centro de Estudios e Investigación para el Desarrollo Social, Universidad Autónoma del Estado de México, 1993.
- Soto, Francisco, "El portero: una alucinante fábula moderna" en *INTI. Revista de literatura hispánica*. núm. 32/33 (otoño 1990-primavera 1991), p. 106-117.
- Sznajder, Mario, *Historia mínima de Israel*. México, El Colegio de México, Turner, 2017.
- Valero, Roberto, "El portero de Reinaldo Arenas" en *Vuelta*. México, año XIV, marzo de 1990, núm. 160, p. 28-29.

NOTAS

Diseño y maquetación:
Ariel Darío Cruz
(55) 39 62 72 88
arieldario.cruzflores@gmail.com

HYBRIS. SERVICIOS EDITORIALES

Para la maquetación y composición de este libro se
ocuparon las siguientes fuentes tipográficas

Rightous
Avenir 12:15
Literata 10:15

Ciudad de México, 13 de febrero de 2021