

Angela Margarita Fonseca Porres

**CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL  
POSBOOM EN LA NOVELA *EL PORTERO* DE REINALDO ARENAS**

Asesora: M.A. Nora Rubín



**Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Guatemala, mayo de 2006

**Este trabajo fue presentado por  
la autora como trabajo de tesis,  
Licenciada en Letras.**

**Guatemala, mayo de 2006.**

# Índice

<b>0. Introducción</b>	<b>2</b>
<b>1. Marco conceptual</b>	<b>4</b>
<b>2. Marco contextual</b>	<b>10</b>
- Historia mundial y de Latinoamérica	10
- Reinaldo Arenas y su obra	14
<b>3. Marco teórico</b>	<b>19</b>
- <i>Modernismo, Posmodernismo, Postcolonialismo, Boom y Posboom</i>	19
- <i>La Estilística</i>	68
- <i>Psicoanálisis crítico y la Psicocrítica</i>	73
<b>4. Marco metodológico</b>	<b>79</b>
- Métodos estilístico y psicocrítico aplicados a la novela <i>El Portero</i> de Reinaldo Arenas	82
<b>4.3.3. Marco operativo</b>	<b>115</b>
- Cuadro de cotejo de las características del <i>Posboom</i> y las características de la novela <i>El Portero</i>	116
- Conclusiones específicas	118
- Conclusiones generales	122
<b>5. Referencias bibliográficas, hemerográficas y electrónicas</b>	<b>124</b>
<b>6. Anexos</b>	<b>131</b>

## Introducción

El *Posboom* contempla la narrativa latinoamericana que sigue determinada línea estética y temática, la cual surge en contraposición al *Boom*, y cuya producción literaria se concentra en las décadas del 80 y del 90.

El *Boom* fue mitificado en Latinoamérica por los críticos y por el lector en general. Esto propició que no se les prestara la debida atención a las nuevas corrientes estéticas que surgían en las publicaciones literarias a partir de la década del 70. Fueron muy pocos los que se percataron de esta nueva producción literaria, entre ellos el crítico literario uruguayo Ángel Rama, quien hizo un llamado para estudiar la “nueva literatura” que surgía en Latinoamérica. Así, la “nueva literatura” recibe infinidad de denominaciones, siendo la que más se ha utilizado en los estudios acerca del tema, la de *Posboom*. Este término lo acuñó el escritor chileno Antonio Skármeta, uno de los representantes de la novísima corriente literaria. Dicha denominación es la que se utilizará para denominar ese corpus de novelas que propone una nueva línea estética después del *Boom*.

Este nuevo movimiento literario nació en Latinoamérica y todavía sigue en la palestra como tema de discusión en los círculos intelectuales. Todo esto debido a la heterogeneidad temática existente en las publicaciones, en especial de las décadas del 80 y del 90, y que se extienden a los primeros años del siglo XXI, lo cual hace muy difícil ubicar cronológicamente a este movimiento y aprehender en su totalidad la estética que propone. Sin embargo, se debe estar consciente de que a pesar de que se ubique a éste como un movimiento dominante en dichos años junto a los nuevos géneros narrativos: novela neohistórica y de testimonio, existe una corriente *boomista* paralela, la cual no debe dejarse de lado en el momento de estudiar lo concerniente a la nueva estética literaria latinoamericana.

De esta forma, en la presente investigación se abordará el tema del *Posboom*, cuyo tratamiento en Guatemala es casi nulo. Además de delinear el contexto histórico-filosófico mundial y latinoamericano en el que se desarrolla la nueva literatura, para lo que se tomará en cuenta la condición *Posmoderna* occidental a la que hace referencia el filósofo francés Lyotard. Esta condición,

denominada y teorizada en Europa y Estados Unidos, influye indirectamente en la configuración y en el desarrollo del *Posboom*, el cual surge en Latinoamérica paralelo al *Posmodernismo* europeo.

De este modo, se busca, a través del presente trabajo de tesis, dar un panorama de la estética *posboomista*, para lo cual se identificarán las características de este movimiento en la novela ***El Portero***, del escritor cubano Reinaldo Arenas, obra poco estudiada en Guatemala y que da varias luces para la comprensión de la literatura latinoamericana finisecular.

Además, con esta investigación se espera dejar una puerta abierta para que los círculos intelectuales de Guatemala aborden la obra areniana, la cual es desconocida en el país.

# 1. Marco conceptual

## 1.1. Antecedentes

Los estudios acerca del *Posboom* son escasos, ya que es un movimiento literario sobre el cual todavía existen muchas polémicas en cuanto a su denominación y caracterización. Incluso el crítico literario Donald L. Shaw afirma que *No existe un consenso ni acerca de lo que significa el término, ni acerca de cómo aplicarlo en el contexto literario hispanoamericano (27:369)*.

En esto radica la dificultad para poder establecer los rasgos que lo caracterizan de forma absoluta. Otro obstáculo para su estudio es la heterogeneidad literaria de dicho movimiento literario latinoamericano.

Sin embargo existen estudios de especialistas, quienes dan pruebas de haber leído la mayor parte de la narrativa del *Posboom*, y que han establecido características que son de gran utilidad para el estudiante o interesado en el tema. Entre éstos se encuentran el cubano Emmanuel Tornés Reyes, con su texto *¿Qué es el postboom?*, que, de una forma sencilla y amena, aborda el tema y delinea la mayor parte de características que corresponden al *Posboom*.

Otra de las figuras en este tema es el crítico Donald L. Shaw con su obra *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo.*, y el profesor y ensayista Luis Sainz Medrano con su *Historia de la literatura hispanoamericana*, cuyas obras, según Tornés Reyes, a pesar de ser estudios que esbozan características esenciales del nuevo movimiento literario latinoamericano, poseen elementos erróneos que deben corregirse.

Otros críticos de prestigio que han escrito acerca del tema son: Antonio Skármeta, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Juan Manuel Marcos, Mempo Giardinelli, Lilian Françoise Perus y otros.

En internet se encuentra un estudio muy importante: *La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de los discursos*, de Nelson González-Ortega, artículo que forma parte del proyecto de investigación “Nuevas voces en un mundo plural: un estudio de las narrativas hispánicas de fines del siglo XX”, patrocinado por NOS-H (Joint Committee of the Nordic Research Councils for the Humanities) con la participación de profesores y estudiantes del doctorado de universidades de Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia, realizado en la Universidad de Oslo-Noruega, y así otra lista de trabajos acerca del tema.

En cuanto a la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas, ***El Portero***, obra que se abordará en este trabajo de investigación, se encuentra infinidad de artículos en el extranjero, especialmente en las universidades estadounidenses: ***De “Celestino antes del alba” a “El Portero”***: ***Historia de una carcajada*** (Nicasio Urbina; Tulane y Kansas University); ***“El Portero” de Reinaldo Arenas: Tribulaciones de un oficio equivocado*** (Perla Rozencvaig; Columbia University); ***La marginalidad en “El Portero”: Escritura de frontera*** (Raquel Romeu; Kansas University); ***“El Portero”: Una alucinante fábula moderna*** (Francisco Soto; University of Michigan), entre otros, los cuales centran su atención en ciertos temas como la inversión de los mitos bíblicos, la alucinación, el humor y la fantasía en la obra de este escritor, aunque ninguno relacionado con respecto de las características del *Posboom* en esta novela.

En Guatemala, tanto en la Universidad de San Carlos como en la Universidad Rafael Landívar y la Universidad del Valle no existe una sola tesis acerca del tema, tampoco ningún trabajo que haga alusión a la obra areniana, por lo que existe un vacío en este ámbito.

## 1.2. Justificación

Después del *Boom* latinoamericano, la literatura del continente parecía que había decaído, sin embargo, fueron muy pocos los que se percataron de la nueva estética que emergía, la cual había estado relegada y hasta despreciada, pero que resurge como una conciencia plena de conciencia estética y social a partir de la desmitificación del *Boom*.

La nueva corriente literaria es tema de controversias, y así surgen varios términos para definirla: **contestatarios del poder** (Ángel Rama); **cervantistas** (Juan Manuel Marcos); **novísima generación, narrativa latinoamericana posterior al *Boom*, poética de lo cotidiano o de lo trivial, novísima narrativa**, (Lilian Caroy); ***Boom* júnior** (José Donoso); **hiperrealismo, infrarrealismo** (Antonio Skármeta); y hasta surge una denominación despectiva: **poética de la mediocridad**, utilizada por la argentina Lilian Heker.

Sin embargo, en este trabajo se utilizará el término *Posboom*, acuñado por uno de los escritores que inició el movimiento: el chileno Antonio Skármeta, puesto que ha sido el más utilizado y popularizado en la mayor parte de estudios acerca del tema.

Debido a que este movimiento literario es controversial por su heterogeneidad y su difícil aprehensión porque, como afirman los críticos, no ha finalizado estética y temporalmente hablando, la mayor parte de estudiosos no se atreve a realizar conclusiones definitivas. No obstante, ya se han establecido por lo menos las líneas estéticas principales, por lo que en este trabajo de investigación se pretende esbozar un panorama acerca de este tema a partir de la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas: ***El Portero***.

Esta última ha sido relativamente poco estudiada en el continente y en Cuba, la mayor parte de estudios se ha centrado en la pentagonía de Arenas, tan famosa en los continentes americano y europeo-occidental.

***El Portero***, publicada en 1988 en francés, y en 1989 en español, y de las últimas novelas del escritor cubano, no ha sido estudiada lo suficiente en los círculos intelectuales de los países latinoamericanos, lo cual es alarmante, ya que es la obra más elaborada y mejor estructurada de Arenas, y en donde expresa, con el sentido único del humor areniano, el desarraigo que siente el cubano exilado en Estados Unidos. Por lo tanto, esta investigación pretende darle la importancia que merece dentro del contexto de la nueva estética en la narrativa latinoamericana.

Otro aspecto que justifica este trabajo de tesis, es la ausencia de investigaciones en torno a este tema en Guatemala, ya que, por una u otra razón, no se ha abordado en los círculos intelectuales del país.

### **1.3. Tema de investigación**

¿Qué características de la narrativa latinoamericana del *Posboom* hacen de ***El Portero***, novela del escritor cubano Reinaldo Arenas, una obra perteneciente a este movimiento literario finisecular?

#### **1.3.1. Definición**

Con este trabajo de tesis se pretende establecer las características que hacen de la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas, ***El Portero***, una de las obras de la literatura latinoamericana que conforman el movimiento literario llamado *Posboom*.

Así se establecerán las características de esta nueva corriente, para lo que se hará énfasis en las diferencias con respecto al *Boom*, y se incluirán los términos *Posmodernismo* y *Posmodernidad*, todo con el fin de mostrar el contexto en que el término *Posboom* se utiliza. Esto, sin dejar de incluir la explosión de la literatura cubana y su importancia en la configuración de dicho movimiento, la cual, desde Lezama Lima, con su novela ***Paradiso***, ya esbozaba las líneas de la nueva estética en Latinoamérica: la literatura del *Posboom*, que se nutre también de escritores cubanos como Piñera y Sarduy.

### **1.3.2. Alcances y límites**

Uno de los alcances de esta investigación es la exposición del movimiento literario del *Posboom* y de la obra de Reinaldo Arenas para su posterior estudio en Guatemala. Si bien se han observado casos aislados de personas que se interesan en la obra de Arenas en este país, no existe ni la discusión ni la investigación en los círculos intelectuales literarios guatemaltecos acerca de estos temas de vital importancia para configurar la narrativa hispanoamericana actual.

Otro alcance es que, a través de la investigación, se pueda visualizar con mayor claridad qué papel tiene el *Posmodernismo* y la *Posmodernidad* en el desarrollo de la literatura latinoamericana. Estos temas se han abordado de manera confusa, llegando a utilizar indistintamente los términos *Posboom* y *Posmodernismo*, haciendo alusión, de manera somera, a la *Posmodernidad*.

Es esta última la línea principal sobre la cual la Filosofía occidental actual discute, y que de forma obligada debe tomarse en cuenta para contextualizar el *Posboom* dentro de una Historia literaria latinoamericana y universal, ya que dejar de lado lo que sucede en Occidente, sería equivalente a decir que la Historia de Latinoamérica nunca ha estado influenciada por la occidental, por lo que se caería en una falacia.

En este trabajo se analizará la novela ***El Portero***, del escritor Reinaldo Arenas, para luego comparar el estilo de esta obra con los rasgos estilísticos del *Posboom*, es decir, las características que lo definen según Emmanuel Tornés Reyes en su texto *¿Qué es el postboom?*. Esto se realizará con el fin de clasificar dicha novela dentro de este movimiento literario o dentro de otro, según sean los resultados de la investigación.

Debe tomarse en cuenta que este trabajo de tesis se aventura a realizar un trabajo que no se ha hecho en este país debido a la escasez de material bibliográfico acerca del tema en Guatemala: tanto de la obra de Reinaldo Arenas como de todo lo referente al *Posboom*. Además, se encuentra la dificultad principal que es la controversia de los mismos críticos con respecto del movimiento, el cual todavía no ha sido definido completamente por su heterogeneidad en los estilos y temas abordados, así como por su condición de corriente estética que todavía no finaliza.

Sin embargo, a pesar de las dificultades, se ha recopilado material que es esencial para darnos las luces necesarias acerca del tema, y con esto poder abrir el camino para que en Guatemala se inicie el proceso de estudio acerca de la obra literaria de este escritor cubano.

## 2. Marco contextual

### 2.1. La Historia mundial y de Latinoamérica

Para obtener una visión más objetiva y significativa de los hechos históricos que influyeron en los movimientos del *Boom*, *Posboom* y *Posmodernismo* en Latinoamérica, se expondrá el contexto histórico mundial y latinoamericano. Debe tomarse en cuenta que lo universal posee gran influencia en lo particular y local, sobre todo en la era de globalización actual, cuyos mecanismos ya se habían comenzado a fraguar incluso antes de la Segunda Guerra Mundial. El rango temporal a tomar en cuenta será el del siglo XX y parte del siglo XXI.

#### 2.1.1. Contexto histórico mundial del siglo XX y parte del siglo XXI<sup>1</sup>

**1900:** Freud: se publica la primera edición de su obra: *La interpretación de los sueños*; el Psicoanálisis comienza a influir en las ideas de Europa Occidental; Teoría Cuántica desarrollada por Max Planck; el jazz nace en Estados Unidos; el existencialismo se erige como uno de los pensamientos predominantes en Occidente.

**1900-1950:** Vanguardias artísticas: futurismo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo, dadaísmo, fauvismo, muralismo, expresionismo y otros.

**1901:** Descubrimiento de grupos sanguíneos por el patólogo estadounidense Karl Landsteiner; primera edición de los premios Nobel.

**1902-17:** El pensador e historiador italiano Benedetto Croce desarrolló una teoría del conocimiento que otorgaba un papel más relevante al arte y a la estética que a la ciencia.

**1904:** Manual elemental de Gramática Histórica española, Ramón Menéndez Pidal expone por primera vez de forma sistemática la evolución fonética del español y formula las leyes que la presiden.

**1904-05:** Guerra ruso-japonesa.

**1905:** Teoría de la Relatividad: Albert Einstein.

**1906:** Fundación de la Liga Musulmana.

**1907:** Cultivo de tejidos.

**1911:** Modelo atómico de Rutherford.

**1912:** Karl Gustav Jung funda la Psicología analítica.

**1913:** Teoría atómica de Bohr; Henry Ford generaliza la cadena de montaje en la industria automotriz; Husserl funda la Fenomenología.

**1912-1913:** Guerras Balcánicas.

**1914:** Primera Guerra Mundial.

**1915:** Teoría cromosómica de la herencia por el genetista estadounidense Thomas Hunt Morgan.

**1917:** Revolución Bolchevique; Lenin interpreta el marxismo.

**1918-33:** República de Weimar.

---

<sup>1</sup> BIBLIOTECA DE CONSULTA MICROSOFT ENCARTA 2005. 1993-2004, Microsoft Corporation.

**1919:** Primera reacción nuclear artificial; firma del Tratado de Versalles al finalizar la Primera Guerra Mundial.

**1920:** Fundación de la Sociedad de Naciones.

**1921:** Fundación del Partido Comunista chino.

**1923:** Creación de la Escuela filosófica de Fráncfort.

**1927 y 1930:** Primeras emisiones televisivas por la BBC de Londres, y la NBC y CBS de Estados Unidos; Ortega y Gasset publica *La rebelión de las masas*, obra en la que expone el peligro que corría la cultura occidental frente a la creciente “cultura de masas”; Martin Heidegger desarrolla la fenomenología existencial.

**1928:** Fleming descubre la penicilina; fundación de *Opus Dei* en España.

**1932:** Microscopio electrónico; se detectan por primera vez ondas de radio provenientes del espacio.

**1935:** Watson-Watt, físico británico, desarrolla el radar.

**1936:** Guerra civil española; máquina de Turing: base de las computadoras digitales.

**1937:** Computadora de válvulas al vacío; descubrimiento del factor Rh en la sangre.

**1938:** Fisión nuclear; Stalin lleva a cabo la Gran Purga.

**1939:** Müller, científico suizo, desarrolla el DDT.

**1940:** Asesinato de Trotsky; se establece relación entre genes y enzimas.

**1941:** Firma de Carta del Atlántico, base de la Organización de las Naciones Unidas; ataque japonés a la base estadounidense de Pearl Harbor.

**1942:** Primera reacción nuclear controlada.

**1944:** Avery, bacteriólogo canadiense, descubre al ADN como la sustancia fundamental que determina la herencia.

**1945:** Segunda Guerra Mundial; Reich publica *La revolución sexual*; primera bomba atómica; destrucción de Hiroshima; fundación de la ONU; primeros juicios por crímenes de guerra en Nuremberg; fusilamiento de Benito Mussolini.

**1946:** Científicos de la Universidad de Pensilvania (Estados Unidos) construyen el ENIAC (Integrador y Computador Electrónico Numérico), la primera computadora digital universal totalmente electrónica, capaz de realizar varios cientos de multiplicaciones por minuto.

**1947:** Partición de Palestina.

**1948:** Teoría de la información por Shannon; se inventa el transistor; Declaración Universal de Derechos Humanos; Fundación de la OEA; Teoría del Big Bang; bloqueo de Berlín.

**1949:** Fundación de la OTAN; establecimiento de la República Popular China.

**1950-60:** El Pop-Art; Guerra de Corea; ideas modernas de Le Corbusier en la arquitectura; UNIVAC (primer ordenador digital eléctrico para uso comercial);

**1952:** Plan Marshall; Rebelión Mau-mau en Kenia; Estados Unidos hace estallar la primera bomba de hidrógeno.

**1954-68:** Movimiento en Estados Unidos por los derechos civiles.

**1956:** Crisis del Canal de Suez; Inteligencia Artificial (IA).

**1957:** Tratado de Roma: nace la Comunidad Económica Europea; Unión Soviética manda al espacio el primer satélite artificial.

**1958:** Mies van der Rohe, arquitecto, diseña la mayor parte de edificios modernistas de Nueva York; Lévi-Strauss desarrolla el estructuralismo.

**1959:** Constitución del Banco Interamericano de Desarrollo (BID); firma del Tratado Antártico; explosión del rock en el mundo con Elvis a la cabeza.

**1960:** Matanza de Sharpeville, en Sudáfrica; desarrollo de píldora anticonceptiva; fundación de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo); desarrollo del láser; ruptura de la China con la URSS; se lanza el primer satélite de comunicación.

**1961:** Construcción del Muro de Berlín.

**1962:** Guerra de independencia argelina; Ruanda y Burundi acceden a la independencia; Concilio Vaticano II (renovación de la teología de la Iglesia Católica).

**1964:** Fundación de la Organización para la Liberación Palestina (OLP); desarrollo de lenguaje BASIC de programación; fundación de INTELSAT (empresa de telecomunicaciones internacional).

**1965:** Guerra de Vietnam.

**1966-76:** Revolución proletaria china; fundación de la Organización Nacional de la Mujer en Estados Unidos.

**1968:** Mayo francés, represión de manifestación estudiantil en París; Primavera de Praga; asesinato de Martin Luther King y disturbios en Baltimore por su muerte.  
**1969:** El hombre pone por primera vez el pie en la Luna; The Beatles graban *Let it be*; Estados Unidos desarrolla ARPANET, red informática para conectar institutos de investigación.  
**1970:** Aparición de la televisión a color.  
**1971:** Primera estación espacial; primer microprocesador.  
**1972:** Tragedia en los Juegos Olímpicos.  
**1973:** Desarrollo del Protocolo de Internet; Roland Barthes y *El placer del texto*.  
**1973-80:** Lucha por la libertad de opción sexual.  
**1975:** Firma del Acta de Helsinki que pondría fin a la Guerra Fría; se funda Microsoft Corporation.  
**1977:** Apple lanza la Apple III.  
**1978:** Fecundación In Vitro.  
**1980:** Teoría del vínculo en Psiquiatría; crisis petrolera.  
**1980-88:** Guerra irano-iraquí.  
**1982:** Guerra de las Malvinas entre Argentina e Inglaterra.  
**1983:** Se identifica el virus del Sida.  
**1986:** Accidente nuclear en Chernobil; estalla en el aire el transbordador espacial Challenger.  
**1987:** Comienza La Intifada.  
**1988:** Resurge la violencia étnica en Burundi entre tutsis y hutus.  
**1989:** Se desarrolla la Worl Wide Web; los sucesos de Tiananmen en China; caída del Muro de Berlín y del sistema comunista en Rusia; Revolución del Terciopelo en Checoslovaquia.  
**1990:** Proyecto Genoma Humano.  
**1991:** Guerra del Golfo Pérsico.  
**1991-95:** Guerra de la antigua Yugoslavia; la URSS deja de existir.  
**1992:** Firma del Tratado de la Unión Europea; firma del NAFTA: tratado de libre comercio entre Estados Unidos, Canadá y México.  
**1994:** Matanzas tutsis en Ruanda.  
**1994-97:** Guerra de Chechenia.  
**1994-2001:** Régimen Talibán afgano.  
**1997:** Clonación de una oveja; firma de Protocolo de Kyoto para la reducción de gases contaminantes.  
**1998:** Se diseñan y construyen las Torres Petronas (Malasia); Acuerdo de Stormont, en Irlanda.  
**1998-99:** Crisis de Kosovo.  
**1999:** Introducción del euro.  
**2000:** El Papa Juan Pablo II pide perdón por las atrocidades históricas cometidas por la Iglesia Católica.  
**2001:** Ataque a Estados Unidos atribuido a terroristas conducidos por Osama Bin Laden; ingreso de China en la OMC.  
**2003:** Declaración de Guerra por parte de Estados Unidos a Iraq, crisis petrolera.  
**2003:** Ataque terrorista a Madrid.  
**2005:** Ataque terrorista a Inglaterra.

### **2.1.2. Contexto histórico latinoamericano del siglo XX y parte del siglo XXI**

**1910-19:** Revolución mexicana.  
**1900-10:** Posmodernismo literario.  
**1910-1940:** Vanguardias artísticas latinoamericanas: indigenismo, muralismo, ultraísmo, estridentismo, entre otros.  
**1914:** Finaliza la construcción del Canal de Panamá.  
**1920:** Nacimiento del muralismo en México.  
**1930:** Instauración del *Estado Novo* en Brasil: dictadura de Getúlio Vargas.  
**1932-35:** Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay.  
**1934:** Asesinato del guerrillero liberal nicaragüense Augusto César Sandino.

**1934-40:** Lázaro Cárdenas asume el poder en México, cofundador del PNR (Partido Nacional Revolucionario), antecedente del PRI (Partido Revolucionario Institucional).

**1937-79:** Dominio político en Nicaragua por la familia Somoza.

**1940-60:** *Boom* en la literatura latinoamericana: explosión editorial latina en Europa y América.

**1946:** Primeras emisiones televisivas en México; primera elección presidencial en Argentina de Juan Domingo Perón.

**1947:** Tratado de Río de Janeiro.

**1948:** Bogotazo; establecimiento de la Comisión Económica para América Latina.

**1952:** Puerto Rico se declara Estado Libre Asociado.

**1954:** Caída del gobierno de Arbenz en Guatemala por los Estados Unidos.

**1956:** Se construye Brasilia, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1966.

**1952-59:** Dictadura de Fulgencio Batista en Cuba.

**1959:** Revolución cubana; la lucha en Bahía de Cochinos y la derrota estadounidense por Cuba.

**1960:** Tratado de Montevideo: nace la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC); Tratado de Managua: nace el Mercado Común Centroamericano; Bloqueo económico a Cuba.

**1961:** La famosa Batalla de Bahía de Cochinos en Cuba contra Estados Unidos.

**1962:** Crisis de los misiles de Cuba.

**1967:** Asesinato de Ernesto *Che* Guevara.

**1968:** Masacre de estudiantes por el gobierno militar de México en la Plaza de Tlatelolco; surge la Teología de la Liberación.

**1969:** Acuerdo de Cartagena: nace el Grupo Andino; legalización del Partido Comunista Venezolano (PCV).

**1970:** Elección en Chile del presidente Salvador Allende, quien luego será asesinado por sus políticas de reforma agraria.

**1973:** Fundación de la Comunidad del Caribe; sube al poder en Chile Augusto Pinochet, que se transforma en dictador.

**1975:** Nace el Sistema Económico Latinoamericano (SELA).

**1976:** Primera manifestación de las Madres de Plaza de Mayo.

**1979:** Triunfo de la Revolución nicaragüense.

**1980:** Primera diáspora masiva de disidentes cubanos hacia las playas de Miami.

**1980-83:** Proceso de formación de la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI).

**1960-1983:** Conflicto armado guatemalteco que se extiende sutilmente a 1989 con la desaparición, tortura y asesinato de varios estudiantes universitarios.

**1983:** Formación del Grupo de Contadora: Colombia, Venezuela, México y Panamá constituyen en enero una plataforma que pretende acabar con los conflictos políticos que tienen lugar en Centroamérica y que recibe el nombre de Grupo de Contadora.

**1985:** Final de la dictadura militar en Uruguay.

**1987:** Firma del Acuerdo de Esquipulas: el 7 de agosto, los presidentes de Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua firman en la localidad guatemalteca de Esquipulas un compromiso para la pacificación de Centroamérica.

**1988:** Chico Mendes, defensor de la selva tropical brasileña, es asesinado a tiros.

**1989:** Paraguay retorna a la democracia; primeras elecciones democráticas chilenas después de la dictadura de Pinochet; entrada al poder de Menem en Argentina: privatización del sector público. Plan Puebla Panamá.

**1990:** Primera elección de Fujimori en Perú.

**1991:** Tratado de Asunción: nace el MERCOSUR.

**1994:** Levantamiento zapatista en México.

**1999:** Ingreso a la presidencia venezolana por Hugo Chávez.

**2000:** Fin de la hegemonía del PRI en México.

**2001:** Crisis económica en Argentina.

**2003:** Gobierno socialista en Brasil; referendo para reelección de Chávez.

**2004:** Alianza entre Hugo Chávez (Venezuela), *Lúla* da Silva (Brasil) y Fidel Castro (Cuba)

**2005:** Ratificación del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Centroamérica y República Dominicana.

2006: En Bolivia se elige al primer presidente indígena en Latinoamérica: Evo Morales.<sup>2</sup>

## 2.2. Reinaldo Arenas y su obra

### 2.2.1. Su vida antes de la muerte

*... grito, luego, existo.*  
Reinaldo Arenas  
(6 : 322)

*Tres pasiones rigieron la vida y la muerte de Reinaldo Arenas: la literatura no como juego sino como fuego que consume, el sexo pasivo y la política activa. De las tres, la pasión dominante era, es evidente, el sexo. No sólo en su vida sino en su obra. Fue el cronista de un país regido no por Fidel Castro, ya impotente, sino por el sexo.*

(17 : 400)

Arenas nace en 1943, en Aguas Claras (Cuba), un caserío ubicado entre las aldeas de Gibara y Holguín. Empezó a escribir a los 13 años, aunque la llegada de la Revolución, a la que se sumó como guerrillero, retrasó su vocación hasta 1963, cuando ingresó como bibliotecario en la Biblioteca Nacional y redactó **Celestino antes del alba**, novela que obtuvo un premio en La Habana, en 1967, la cual aparece también como edición revisada bajo el título **Cantando en el pozo** (Barcelona, 1982).

Desempeñó el cargo de redactor en la Casa de las Américas y en *La Gaceta de Cuba* hasta 1968. Después de percatarse de la realidad de la Revolución y la marginación que le propugnaba el régimen castrista por ser

---

<sup>2</sup> BIBLIOTECA DE CONSULTA MICROSOFT ENCARTA 2005. 1993-2004, Microsoft Corporation.

homosexual, volcó toda su literatura contra todo aquello que implicara represión. El escritor cubano y también disidente Cabrera Infante nos dice respecto al autor:

*“Reinaldo era un campesino nacido y criado en el campo y educado por la revolución, que se concibió y se logró y casi se malogró como escritor. Muchas veces me he preguntado por qué el régimen castrista que lo hizo, trató tanto de destruirlo. Una respuesta posible es que Arenas nunca fue revolucionario y siempre fue un rebelde, que demostró con su vida y con su muerte (‘Siccut vital, finis ita’ decían los romanos) ser un hombre valiente (...) Arenas, que parecía más un romano antiguo que un guajiro, no era un romano delicado. Más gladiador que poeta de corte, era tosco, rudo y audaz y no conoció nunca el miedo. Aunque, como todos los valientes veraces, el primer sentimiento que confiesa es la cobardía”*

(17 : 402).

Conoció y entabló amistad con Piñera y Lezama Lima. Su libro ***El mundo alucinante***, el cual ganó un premio en México, en 1969, fue prohibido en Cuba por contrarrevolucionario. ***Otra vez el mar***, que ocultó bajo tierra y en el tejado, fue hallado y destruido, pero lo rehizo tres veces. El ambiente en Cuba se enrarecía: la campaña de la Zafra de los Diez Millones, en la que el escritor fue obligado a contribuir cortando caña en una plantación, y las torturas al poeta disidente Heberto Padilla, fueron para Arenas síntomas de su arriesgada situación, la cual palió al casarse con la actriz Ingrávida González.

En 1973 lo detuvieron bajo la acusación de ser contrarrevolucionario, y traicionado en su huida por su amigo Coco Salá, fue conducido al cuartel de Miramar, desde donde trató de salir de la isla en un neumático. Reinaldo fracasa en su intento, al igual que lo hace cuando huye por Guantánamo, donde estuvo a punto de ser ametrallado. Durante dos meses se refugió entre la vegetación del Parque Lenin, hasta que la policía lo encerró en el castillo de El Morro por un período de dos años, en los cuales recibió palizas y sufrió torturas por parte de sus carceleros. Tras perder dos dientes, realizar trabajos forzados y confesar por escrito para evitar torturas, obtuvo la libertad. En los cinco años siguientes asistió a las muertes de sus amigos Lezama Lima y Piñera, se enamoró del joven Lázaro Gómez, cuya vida inspiró ***El Portero***, y saqueó un convento para sobrevivir.

Luego se unió a los marielitos, llamados así por salir de Cuba en un barco llamado Mariel Harbor. Falsificó su pasaporte cambiando la vocal “e” de su apellido por la “i” para convertirse en *Reinaldo Arinas* y eludir la lista de los que no podían salir del país. En 1980 consiguió huir de Cuba y se trasladó a Miami. Muchos intelectuales le dieron la espalda, y aprendió que un exilado sin dinero no era nadie. Ya en Estados Unidos, se instaló en Nueva York, donde enseñó en varias universidades y escribió con tal intensidad pese a las dificultades de reconstruir textos ya perdidos.

Arenas publicó sus libros durante esta época en Venezuela, Francia, Portugal, Suecia, Dinamarca y España. En Estados Unidos, donde colaboró en la revista *Mariel* desde su fundación en 1983 hasta su cierre en 1987, acabó el repaso a su vida, el cual inicia con su escondite en el Parque Lenin. En 1987 le diagnosticaron la cruel enfermedad de este tiempo: sida. Reinaldo Arenas se suicidó el 7 de diciembre de 1990, en su apartamento de Manhattan, después de haber terminado su obra autobiográfica, ***Antes que anochezca***, que fue llevada al cine en 2000 por Julián Schnabel y protagonizada por el actor español Javier Bardem. Arenas escogió esta fecha para su suicidio porque es emblemática para los cubanos: duelo nacional por la muerte de Antonio Maceo, y se honra la memoria de los mambises, quienes fallecieron luchando por la independencia de la isla. En ***Antes que anochezca*** deja para la posteridad la siguiente carta:

*Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. 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. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en*

*el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país.*

*Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza. Cuba será libre. Yo ya lo soy.*

*Firmado,  
Reinaldo Arenas.*

(6 : 343)

En 2002, Juan Abreu, amigo de juventud de Reinaldo Arenas y también escritor, recopiló la obra poética del autor cubano en un volumen intitulado ***Infierno***.

### **2.2.2. Cronología de su obra**

- |      |  |
|------|--|
| 1967 | <b><i>Celestino antes del alba</i></b> (novela)  |
| 1968 | <b><i>El mundo alucinante</i></b> (novela publicada en Francia)  |
| 1972 | <b><i>Con los ojos cerrados</i></b> (cuento)   |
| 1980 | <b><i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i></b> (novela)<br><b><i>La vieja rosa</i></b> (libro de cuentos)  |
| 1981 | <b><i>Termina el desfile</i></b> (libro de cuentos)<br><b><i>El Central</i></b> (libro de poesía)  |
| 1982 | <b><i>Otra vez el mar</i></b> (novela)   |
| 1984 | <b><i>Arturo, la estrella más brillante</i></b> (novela corta)   |
| 1986 | <b><i>Necesidad de libertad</i></b> (libro de ensayos)<br><b><i>Persecución</i></b> (cinco piezas de teatro)   |
| 1987 | <b><i>La loma del ángel</i></b> (novela)   |
| 1988 | <b><i>El Portero</i></b> (novela; se publica primero en francés, ya que fue una obra finalista en el Premio Médicis, honor otorgado en Francia a la mejor novela extranjera, y la traducción la realizó Jean-Marie Saint-Lu; la segunda publicación fue en España, en 1989. La traducción al inglés la realizó Dolores M. Koch. <b><i>El Portero</i></b> es la obra más elaborada y mejor estructurada de Arenas). |

- 1989        ***Voluntad de vivir manifestándose*** (libro de poemas)
- 1990        ***Leprosorio*** (libro de poemas)  
              ***Viaje a La Habana*** (tres cuentos)
- 1991        ***El color del verano*** (novela)  
              ***El asalto*** (novela)
- 1992        ***Antes que anochezca*** (novela autobiográfica)

Nota: otros artículos en diversas revistas como la denominada *Mariel*, publicada en Florida y fundada por Arenas, y otros manifiestos sueltos, son los que completan la producción literaria de este escritor cubano. También es famosa su pentagonía, formada por las siguientes obras: ***Celestino antes del alba, Otra vez el mar, El palacio de las blanquísimas mofetas, El color del verano*** y ***El asalto***.

### 3. Marco teórico

Esta investigación propone el análisis de diversas características del movimiento literario latinoamericano finisecular llamado *Posboom*, así como la descripción y el análisis de la novela ***El Portero***, de Reinaldo Arenas, para una posterior comparación y ubicación de dicha obra, según sea el estilo de ésta, en el *Posboom*. No obstante, para poder delinear esta nueva estética, será necesario también desarrollar los temas del *Boom*, así como del *Posmodernismo* y *Poscolonialismo*, con el fin de aclarar ciertas confusiones que puedan surgir en cuanto a la delimitación de estos temas. Además se expondrá la teoría de la *Estilística* y la *Psicocrítica*, la cual interesa para el análisis tanto del estilo del autor en su obra, de los mitos y símbolos personales, como del estilo de un movimiento literario.

#### 3.1. ***Modernismo, Posmodernismo, Poscolonialismo, Boom y Posboom***

##### 3.1.1. ***Los términos Modernismo, Posmodernismo, Poscolonialismo, Boom y Posboom***

En la actualidad se habla indistintamente de literatura *posmodernista* y literatura *posboomista*, por lo que existe una confusión.

Para aclarar, el *Posboom* es un movimiento literario latinoamericano; el *Posmodernismo* es el término utilizado para definir ese corpus de obras literarias de los escritores occidentales de mediados del siglo XX y principios del XXI, quienes manifiestan en sus escritos la forma de vida actual de los países

postindustrializados, la cual es teorizada por los filósofos occidentales y denominada “condición *Posmoderna*”.

Debe tomarse en cuenta que un gran número de las características que definen a esta última, ya estaban presentes en la literatura del *Boom*, y que incluso a Borges se le consideró un escritor *posmoderno*. Sin embargo, se debe estudiar la condición *Posmoderna* como influencia que ejerce Occidente sobre los escritores latinoamericanos tanto del *Boom* como del *Posboom*, aunque es necesario destacar que este último posee características incluso contrapuestas a las del *Posmodernismo*.

Además, la historia latinoamericana no puede ser analizada y juzgada de igual forma como se hace con la occidental, ya que las características políticas, económicas, sociales y culturales difieren en muchos aspectos. Por otro lado, el estudioso Jameson utiliza el término *Poscolonialismo* para definir la condición que Latinoamérica vive en la actualidad.

De este modo sería erróneo denominar literatura *posmodernista* a la del *Posboom*, ya que ésta dista mucho de la condición *Posmoderna*, aunque cronológicamente la nueva estética latinoamericana esté desarrollándose de forma paralela a esta manera de vida en Occidente.

Otro aspecto al que se le debe prestar atención es a no confundir el *Posmodernismo* occidental actual (corriente literaria con que se denomina a los escritores europeos de fines de siglo XX y principios del XXI) con el *Posmodernismo* latinoamericano (movimiento estético-literario que surge en las primeras décadas del siglo XX, después del *Modernismo* representado por Rubén Darío).

### **3.1.1.1. MODERNISMO**

Para escribir acerca de *Posmodernismo*, *Boom* y *Posboom*, se debe obligadamente escribir acerca de *Modernismo*, ya que los términos están interrelacionados.

De este modo, al hablar de *Modernismo*, primero se deben definir los términos *Modernidad* y *modernización*:

#### **3.1.1.1.1. Modernidad**

Se refiere a la condición histórica y cultural (experiencia de tiempo y espacio, es decir, experiencia de vida) que vive el ser humano actual, a partir del ingreso de las ideas de la Ilustración del siglo XVIII, las cuales configuraron el concepto del nuevo ser humano y sociedad hasta nuestros días. Estas ideas tuvieron su origen en el siglo XVI, con Descartes, quien estableció las bases del Racionalismo. Esta corriente del pensamiento está delineada a partir de una premisa esencial: la razón es la única forma de la que dispone el hombre para alcanzar el progreso. Esta idea surge en contraposición al oscurantismo medieval y la superstición religiosa, siendo esta última, para los nuevos pensadores, el elemento esencial del retraso material y espiritual del ser humano:

*Lo que produce básicamente esta modernización cultural acelerada de la historia es la caída, el quiebre, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo, regida básicamente por lo teológico, por lo religioso.*

(19 : 11)

Con base en este nuevo concepto de hombre y sociedad, en donde Dios y la religión no tienen cabida por no ser comprobada su existencia en términos racionales, y donde la naturaleza es un objeto más de dominio, se da paso al

desarrollo de la ciencia y del comercio para mejorar las condiciones de vida de la humanidad. Nace con esto el capitalismo y la industria apoyados por la ciencia, y esta última, la madre de la tecnología, ayudará a la producción en masa con el fin de que lo producido por el hombre pueda ser consumido por todos:

*...la modernidad (...) tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza y ese yo mismo que estoy conociendo...*

(19 : 11)

Para algunos estudiosos como el crítico marxista inglés Perry Anderson, la *Modernidad*, en términos temporales, finaliza justo después de la Segunda Guerra Mundial. Berman sitúa su edad de oro en el siglo XIX, mientras que otros estudiosos, como el inglés Giddens, plantean que la *Modernidad* no ha culminado y que únicamente ha radicalizado sus características.

#### **\* Origen etimológico**

El término *Modernidad* nace en el siglo V antes de Cristo, con las ideas de Platón y Aristóteles acerca del Estado moderno. Según el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, proviene del latín *modernus*, que significa “de hace poco, reciente”. En cuanto a las acepciones que nos interesan, se encuentran:

*1) Pertenciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente. 2) Que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico. 3) En los colegios y otras comunidades, hombre que es nuevo, o no de los más antiguos. 5) Las personas que viven en la actualidad o han vivido hace poco tiempo.*

#### **\* Origen geográfico e ideológico**

El término *Modernidad* surge en Occidente (países industrializados de Europa Occidental, así como Estados Unidos, quienes lo retomaron de los griegos). Por tanto, la *Modernidad* se define según cierto ideal del hombre, que no es más que el ideal griego occidental:

*Como la historia se concibe unitariamente a partir de un solo punto de vista determinado que se pone en el centro (bien sea la venida de Cristo o el Sacro Romano Imperio, etc.), así también el progreso se concibió sólo asumiendo como criterio un determinado ideal del hombre; pero habida cuenta que en la modernidad ha sido siempre el del hombre moderno europeo –como diciendo: ‘nosotros los europeos somos la mejor forma de humanidad’–, todo el decurso de la historia se ordena según que realice más o menos completamente este ideal...*

(35 : 12)

### **3.1.1.1.1. 1. Características de la Modernidad**

Berman dice que el ser moderno “...es encontrarse en un ambiente que promete aventuras, poder, alegría, desarrollo, transformación de uno mismo y del mundo que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que conocemos, todo lo que somos. Los ambientes y experiencias modernas traspasan todas las fronteras de la geografía y de las etnias, de las clases y las nacionalidades, de las religiones y las ideologías: en este sentido se puede decir que la modernidad une a toda la humanidad. Pero se trata de una unidad paradójica, una unidad de desunión: nos introduce a todos en un remolino de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y de angustia perpetuas. Ser moderno es formar parte de un mundo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo que es sólido se evapora en el aire.’” (16 : 75; se menciona a Marshall Berman: ***All that is Solid Melts into Air***, Simon and Schuster, New York, 1982, p. 11.).

De lo anterior se deduce que la *Modernidad* se caracteriza por ser paradójica, y dentro de ella misma existen contradicciones que bien desorientan al estudioso del tema, pero que a la vez la caracterizan. El sociólogo alemán Peter L. Berger da cuenta de estas contradicciones a través del análisis de 5 tópicos que caracterizarían a la *Modernidad*, y que para el efecto de este trabajo son importantes debido a su carácter sintético que otros autores han analizado pero de forma dispersa:

- a) Abstracción
- b) Futuridad
- c) Individualización
- d) Liberación
- e) Secularización

**a) Abstracción:** la *Modernidad* es para L. Berger una experiencia de alienación, producto ésta de los procesos institucionales subyacentes a la *modernización*: “mercado capitalista, el Estado burocrático, la burocratización de otros ámbitos no estatales de la sociedad, la tecnificación de la economía, la gran ciudad con su heterogénea aglomeración de gentes, los medios de comunicación de masas” (16 : 77).

Debido a todo esto, las relaciones de comunidad y de solidaridad se han perdido al igual que las relaciones de sentido (*meaning*) que se basaban en aquéllas. El sociólogo británico Anthony Giddens establece esta característica como una de las elementales que diferencia a las “comunidades” premodernas de las “sociedades” modernas: el lazo que unía a la comunidad y a la tradición (elementos dadores de sentido) con el individuo es cortado.

**b) Futuridad:** la estructura temporal de la experiencia humana cambia, y “*el futuro se instituye como orientación primaria tanto para la imaginación como para la acción social*” (16 : 77). Las sociedades modernas se basan entonces en el control del tiempo y planes de previsión. El tiempo es visto como un elemento esencial en la vida del ser humano, la producción también es considerada conforme al tiempo, y la frase “*The time is money*” (“*El tiempo es dinero*”) resumiría toda la visión capitalista-moderna del tiempo y el futuro. En el individuo, esto causaría, según Berger: “*...a mounting incapacity for repose*” (16 : 77), es decir, “*una creciente incapacidad para reposar*”.

Esta última frase ejemplifica el carácter dinámico de la *Modernidad*:

*El agitado y cambiante carácter de la modernidad puede explicarse como resultado del ciclo inversión-beneficio-inversión, que, combinado con la tendencia decreciente de la tasa de ganancia, provoca la constante disposición expansionista del sistema.*

(21 : 24)

Esta posición fue criticada por los sociólogos Durkheim y Weber. Para Durkheim, “*el carácter rápidamente cambiante de la vida social moderna, no deriva esencialmente del capitalismo sino del impulso propulsor de la compleja división del trabajo que engarza la producción de las necesidades humanas a través de la explotación industrial de la naturaleza. No vivimos en un orden capitalista sino industrial*” (21 : 24).

**c) Individualización:** en la *Modernidad* el individuo es separado de las entidades colectivas, lo que le hace percibir su ego con “mayor intensidad” y complejidad. Entre las megaestructuras modernas y el individuo hacen falta las estructuras comunitarias de mediación, provocando lo que se denomina como “anomia”, que no es más que un conjunto de situaciones que derivan de la carencia de normas sociales o de su degradación. Por una parte se desarrollan las oportunidades de independencia y autonomía, por otra, el individuo se desorienta, sintiéndose desarraigado y solitario por haber perdido sus relaciones de pertenencia.

**d) Liberación:** la *Modernidad* ha abierto un amplio abanico de áreas de la vida humana, de las cuales el ser humano puede elegir a su parecer. Así, esta época multiplica nuestras opciones, de ahí el carácter prometeico de la *Modernidad*. La tradición ya no es más vinculante, el futuro es un horizonte abierto, todo está en constante cambio y todo es posible, el ser cambia de un estado de *fate* (fe), como lo llama Berger, a uno de *choice* (elección). El individuo puede liberarse de todo lo

que implica *fate*, pero al mismo tiempo desea liberarse de la anomia provocada por la vida moderna en donde todo ha sido profanado.

**e) Secularización:** se refiere al desencantamiento del mundo del que Weber hablaba:

*La existencia pierde trascendencia; se relativizan y pluralizan las convicciones y, a la postre, los hombres descubren que no pueden satisfacer la aspiración a vivir en un cosmos con sentido y, eventualmente, con esperanza.*

(16 : 78)

### **3.1.1.1.2. Modernización**

Conjunto de procesos que han producido las condiciones necesarias sobre las que se construye la experiencia de tiempo y espacio denominada *Modernidad*.

Para el sociólogo Marshall Berman, estos procesos son variados pero reducibles a uno que impone la “gran transformación”: la expansión del mercado mundial capitalista. Las Ciencias Sociales identifican los procesos de *modernización* con una creciente organización y especialización de estructuras:

*...el establecimiento de sistemas y mercados internacionales, el desarrollo de economías de mercado y modernas estructuras institucionales semindustriales o industriales en el campo económico; la elaboración de sistemas de estratificación y movilidad no tradicionales y relativamente abiertos, en los cuales los criterios de éxito —específicamente los criterios económicos, educacionales y laborales— se tornan relativamente predominantes, y el debilitamiento de la formación tradicional de estratos y su reemplazo por una formación de clases más abierta en la estructuración de jerarquías sociales y sistemas políticos centralizados.*

(16 : 76)

### **3.1.1.1.3. Modernismo**

Conjunto de valores, visiones e ideas que acompañan a la “gran transformación” y que expresan esta realidad de forma artística.

Así se puede concluir que la *modernización* se refiere a los procesos en la esferas económica y política; el *Modernismo*, a las corrientes de sensibilidad, arte y cultura. Tanto *Modernismo* como *modernización* son fenómenos que se relacionan en la experiencia histórica de la *Modernidad*.

#### **3.1.1.1.4. MODERNIDAD EN LATINOAMÉRICA**

El tema de la *Modernidad* en Latinoamérica, así como el de la *Posmodernidad*, ha sido aludido muy poco o casi nada por la Ciencias Sociales, dejando esa *zona sagrada (...)* al dominio de la novela y de la poesía o, *cual eco deformado de nuestras pasiones, nos es entregada como televisión de nuestra realidad* (16 : 73).

Las sociedades latinoamericanas desde el hecho histórico de la Conquista, han sufrido cambios abruptos en sus procesos de desarrollo político, económico, social y cultural. La Conquista fue una irrupción en el desarrollo de las culturas precolombinas en América, así como una imposición cultural y por tanto una violación de las estructuras sociales establecidas por cada grupo aborígen. Estas sociedades, que en la Época Precolombina eran ya de por sí complejas y plurales, pasaron a ser destruidas o transformadas a través del proceso de *colonización*, que rápidamente es interrumpido por el proceso de *modernización* occidental.

Este último implica un fracaso por no adecuarse a las características de la diversidad cultural de Latinoamérica, lo que resulta en una creciente dependencia económica y política por parte de las sociedades latinoamericanas con respecto a Occidente.

Existe, pues, una evidente industrialización dependiente y una dependencia tecnológica y financiera sobre la cual las estructuras sociales latinoamericanas se basan. Por tanto, la estructura social moderna latinoamericana está formada por:

- Una burguesía dependiente.
- Unas capas medias, que a su vez están constituidas por dos grupos (independientes o residuales y dependientes o asalariados).
- Un proletariado industrial.
- Un sector marginal formado por emigrantes rurales que en algunos países como Bolivia, Perú y Guatemala son en su mayoría indígenas.

Debe tomarse en cuenta que la *Modernidad* no puede leerse, según Berman, como una *única experiencia colectiva de lo moderno; ni siquiera como variaciones de esa misma experiencia que en el largo plazo tenderían a una convergencia* (16 : 102), ya que se observa, en el caso de Latinoamérica, que la *Modernidad* produjo una multiplicidad de lógicas que actúan todas ellas simultáneamente y se van entrecruzando, elemento que también se aplica a Occidente y sus diferentes localidades:

*El modernismo parece cambiar según la forma y el lugar en donde uno se sitúe.*

(24 : 41)

#### **3.1.1.1.4.1. Crisis de la *Modernidad* en Latinoamérica**

Los conceptos que la *Modernidad* occidental trajo consigo e instaló en Latinoamérica se diversificaron y tomaron sus características propias en todas las sociedades del Nuevo Mundo, surgiendo así sociedades que en su interior

mantienen contradicciones, como el desarrollo/modernización y miseria material; revolución y democracia, autoritarismo y participación, crisis y reinserción internacionales. El proyecto de *Modernidad* en Latinoamérica provocó una crisis en todos los ámbitos, que se evidencia en los siguientes elementos generales:

- Un Estado que no es una construcción de la sociedad, por lo que también se puede observar una ruptura entre sociedad y Estado, sobre todo en los países del Cono Sur, en donde esta ruptura se dio con más fuerza antes de que se observara en otros países en los cuales se impuso el modelo económico liberal.
- Privatización de servicios y bienes públicos ante la incapacidad de un Estado manejado por oligarquías o gobernantes no calificados.
- Un sistema democrático impuesto y poco eficaz, por tanto carente de significado para la población que no está educada en una tradición democrática-occidental.
- Una oligarquía en crisis que no posee una resolución política ni la capacidad para gobernar bajo los parámetros modernos.
- Pobreza extrema y marginación, así como problemas ecológicos causados por la modernización.
- Luchas internas, guerrillas (FARC, sandinistas, zapatistas), que luchan contra el capitalismo bajo la bandera socialista-comunista.
- Imposición de dictaduras militares “democráticas” de extrema derecha o extrema izquierda (caso este último el de Cuba).

Se observa, entonces, un panorama político-económico-social latinoamericano con características generales y particulares, en donde las

estructuras de poder han agotado las opciones reformista y populista, muestra fehaciente de la incapacidad de sus gobernantes para dirigir el desarrollo económico según bases modernistas-occidentales. También es palpable, en la actualidad, la caducidad de las estrategias de *modernización* para el desarrollo de los pueblos: incorporación de la tecnología y ampliación del mercado externo e interno; se debe tomar en cuenta que existen claras excepciones en donde el sistema capitalista fue transformado para provecho, en este caso se observa el éxito de Brasil en el plano económico, no así social.

Toda esta *Modernidad* también se evidencia en la expresión artística, en la que se observa un abanico de movimientos artísticos, unos trasplantados de Europa y modificados en América, y otros nacidos exactamente en este Nuevo Mundo: *Modernismo* literario rubendariano, *Posmodernismo* literario, vanguardias latinoamericanas, *Boom* y *Posboom* literarios.

### 3.1.1.2. POSMODERNISMO

La *Modernidad*, en los últimos años, ha dado lugar al debate en torno a ella. Tres vertientes son, en general, las que conforman esa crítica:

- a) **La crítica neoconservadora:** plantea un agotamiento de la *Modernidad*, una escisión entre la cultura y la sociedad, una ruptura con los valores tradicionales, el mito y la religión, un exagerado narcisismo y hedonismo, un distanciamiento del hombre de su propio ser, volviéndolo un ente alienado y solitario, así como de sujeto pasa a ser objeto del mercado capitalista. Es por esto que esta crítica propone como única vía de superación de esta crisis moderna una reformulación de las concepciones

religiosas, capaz de generar un nuevo *ethos*. Representada esta crítica por los sociólogos Peter L. Berger y Daniel Bell.

- b) **La crítica del *Posmodernismo*:** surge como una radicalización de la crítica a la *Modernidad*, y desvincula la superación de su crisis de cualquier propuesta religiosa. Esta crítica, entonces, aparece como la expresión de una crisis de la cultura occidental y de la *Modernidad*, por lo que la crítica *posmodernista* es una deconstrucción y superación del proyecto moderno-occidental. Derrida, Lyotard, Vattimo, David Harvey y otros representan esta tendencia.
- c) **La crítica interna:** describe el proyecto de la *Modernidad* como uno inacabado y apunta al rescate y reforma de ésta. Habermas es uno de los representantes de esta línea, al igual que el teórico marxista inglés Perry Anderson. Anthony Giddens, por su parte, prefiere la visión de que actualmente se vive una “radicalización de las características de la *Modernidad*”.

Como en el tema del *Modernismo*, también debe hacerse alusión a varios términos cuando hablamos de *Posmodernismo*, los cuales se expondrán a continuación.

#### **3.1.1.2.1. *Posmodernidad* y condición *posmoderna***

El filósofo francés Lyotard habla de una “condición posmoderna”, refiriéndose a ésta como a un *estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XX* (29 : 9). Lyotard explica esta condición a partir del estado del saber actual en las sociedades más desarrolladas desde el punto de vista occidental. Es así como, al igual que en la *Modernidad*, se puede

decir que es una condición histórica y cultural (una experiencia del espacio-tiempo) que se vive después de la *Modernidad* en las sociedades más desarrolladas.

Esta experiencia de espacio-tiempo nace para algunos, como el crítico marxista inglés Perry Anderson, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando tres grandes cuestiones clave que formaban parte de la esencia de la *Modernidad*, tales como la lucha contra la tradición, la utopía tecnológica y la utopía política se agotaron como discursos esperanzadores para la humanidad. Después de la Primera y Segunda guerras mundiales, el número de muertes es grande, la miseria y la destrucción se encuentran por doquier, y es por esta causa, que existe una pérdida de fe en aquellas grandes utopías y discursos que propugnaban una fe ciega en el progreso a través de la alianza razón-ciencia-tecnología-capitalismo-industrialismo.

A partir del agotamiento de los grandes discursos en que se basaba la *Modernidad*, nace lo que se llamaría una posición reflexiva en torno a ésta que será denominada *Posmodernidad*. Para algunos, *La posmodernidad hace acto de presencia en el cónclave en que los ilustrados y los críticos decretan cumplido el 'programa de la modernidad'* (37 : 67) Esto se puede observar más claramente en la afirmación del filósofo japonés Takeshi Umehara:

*En principio, la modernidad se ha retirado de la partida por sí sola.  
Por consiguiente, las sociedades erigidas sobre la modernidad  
están condenadas al colapso.*

(40 : 7)

La *Posmodernidad*, para el argentino Casullo (19 : 196-200), es producto de varias crisis que suceden en la segunda mitad del siglo XX:

- a) **Crisis de los 70:** se observa con la crisis del petróleo y la transformación del capital industrial de inversión en capital especulativo financiero.

- b) **Crisis del llamado Estado nacional de bienestar:** se observa un debilitamiento del Estado protector-benefactor en aras del surgimiento de un Estado Internacional que es dirigido por multinacionales y transnacionales.
- c) **Crisis de las alternativas al sistema capitalista:** se observa con la crisis del pensamiento marxista-socialista-comunista y el fracaso de los gobiernos que experimentaron con estas opciones (Rusia).
- d) **Crisis de la sociedad del trabajo.**
- e) **Crisis de las formas burguesas de lo político y la política.**
- f) Emergencia de un tiempo cultural y de reconversión y revolución tecnológica que llevan a la globalización del capital.
- g) **Crisis de lo cultural:** instrumentación cultural desde los poderes del capital que poseen el mensaje de masas, la información, la publicidad, lo ficcional, el entretenimiento y lo vuelcan sobre lo social, surgiendo un “negocio de la cultura”.

**\* Origen etimológico**

El *DRAE* no da cuenta de su origen etimológico por ser una palabra compuesta, sin embargo se puede separar en dos términos: el sufijo *pos* = “después de”, y la palabra *moderno*, que ya se observó que proviene del latín *modemus* = “reciente, de hace poco”. En conclusión, este término haría referencia a toda experiencia de tiempo y espacio actuales después de la *Modernidad*, que no comparten las características de ésta.

**\* Origen geográfico e ideológico**

Al igual que la *Modernidad*, el término *Posmodernidad* nace en Occidente; sin embargo, debe tomarse en cuenta que éste surge después de lo que se denomina *Posmodernismo*, un movimiento artístico-arquitectónico que se

explicará más abajo. En cuanto al precursor político y cultural del surgimiento de este nuevo término, el movimiento artístico de 1968 debe ser considerado como el indicado según David Harvey:

*Por lo tanto, en algún momento de entre 1968-1972, de la crisálida del movimiento anti-moderno de la década de 1960 surge el posmodernismo como un movimiento en pleno florecimiento, si bien aún incoherente.*

(24 : 55)

Para Baudrillard, Estados Unidos representa a plenitud el momento de la *Posmodernidad*:

*Pese a su moralidad, su puritanismo, su obsesión virtuosa, su idealismo pragmático, todo cambia allí irresistiblemente de acuerdo con un impulso que no es del todo el del progreso, lineal por definición; no, el auténtico motor es la abyección de la circulación libre. Asocial y salvaje todavía hoy, refractario a cualquier proyecto coherente de sociedad: todo se verifica, todo se paga, todo se hace valer, todo fracasa. Las músicas del Oeste, las terapias, las 'perversiones' sexuales, los 'buildings' del Este, los líderes, los 'gadgets', los movimientos artísticos, todo desfila y todo se sucede allí sin interrupción. Y nuestro inconsciente cultural, profundamente nutrido de cultura y de sentido, ya puede vociferar ante ese espectáculo, pero el caso es que está ahí, en la promiscuidad inmoral de todas las formas, de todas las razas, en el espectáculo violento del cambio que es el éxito de una sociedad y el signo de su vitalidad.*

(16 : 82; se menciona a Baudrillard, Jean: **El éxtasis de la comunicación**. P. 183)

### **3.1.1.2.2. Posmodernismo**

Se refiere al movimiento artístico arquitectónico nacido en 1960 en Estados Unidos y cuyos postulados principales se pueden encontrar en la revista de arquitectura *PRECIS 6*. A veces este término es utilizado de forma indistinta para referirse al pensamiento que caracteriza a la *Posmodernidad* y que no se relaciona con el aspecto estético específicamente.

### 3.1.1.2.3. Precursores del pensamiento *posmoderno*

Los precursores del pensamiento posmoderno son aquéllos que dentro de la *Modernidad* criticaron los postulados optimistas de ésta.

Así tenemos a los siguientes personajes históricos como precursores del pensamiento posmoderno: el Marqués de Sade, cuando propone otra dimensión para la liberación humana aparte de la que proponía la imaginación de la Ilustración; Edmund Burke, cuando no oculta sus dudas y disgusto frente a los excesos de la Revolución Francesa; Malthus, cuando refuta el optimismo de Condorcet; Nietzsche, visto como el némesis de la *Modernidad*, ataca las premisas de ésta, y Marx, quien realiza una revisión del capitalismo y del industrialismo, esencia ambos de lo moderno.

Así también tenemos a los artistas del siglo XIX, como el poeta alemán Hölderlin, quien en sus escritos plasma la angustia del hombre causada por un orden mundial aparentemente esperanzador; se tiene a Goethe con su obra *Fausto*; a Mallarmé, quien dice que la *Modernidad* es una *Inédita forma de barbarie* (19 : 147) y que las palabras, el lenguaje, no dan cuenta de la realidad, observando ya rasgos de la caducidad de los grandes relatos (metarrelatos), característica de lo *posmoderno*, según Lyotard y otros pensadores.

En el siglo XIX, el sociólogo Max Weber sostenía que la esperanza y el optimismo de la Ilustración sólo eran una *ilusión amarga e irónica* (24 : 30). Surgen los intelectuales de Weimar: Jünger y Spengler, así como la Escuela de Fráncfort (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Marcuse, Horkheimer), la cual ya proponía el carácter irracional de la razón, y veía a la razón-irración no como opuestos, sino como elementos contenidos uno dentro del otro. También Wittgenstein critica a la *Modernidad* indirectamente con su teoría de los juegos del lenguaje al establecer, con sus estudios acerca de este último, los límites que posee la razón.

En el ámbito del arte, las vanguardias artísticas europeas surgen y quizá como única vanguardia precursora del pensamiento *posmodernista* se cuente con el dadaísmo. Por último, también se encuentra el postestructuralista Derrida, quien con su método de la deconstrucción (década del 60) propugna un rompimiento con la forma de pensamiento moderno, lo que da luces a otros teóricos para iniciar con el estudio y caracterización del pensamiento *posmodernista*.

#### **3.1.1.2.4. Teóricos más importantes del pensamiento *posmoderno***

Se cuenta con los filósofos franceses Lyotard, Baudrillard, Derrida. Así también el sociólogo británico Anthony Giddens, el geógrafo británico David Harvey, el filósofo alemán perteneciente a la segunda generación de la Escuela de Fráncfort, Habermas; el filósofo italiano Gianni Vattimo, Huyseens, Eagleton, Hassan; los españoles Ramón Cotarelo y José María Mardones, así como los filósofos estadounidenses Ágnes Heller y Ferenc Fehér, entre otros.

#### **3.1.1.2.5. El problema de la definición del término *Posmodernismo***

*El intervalo entre la decadencia de lo viejo y la formación y consolidación de lo nuevo constituye un período de transición que siempre, necesariamente, debe ser de incertidumbre, confusión, error y salvaje y feroz fanatismo.*

John Calhoun  
(24 : 141)

En la actualidad el término *Posmodernismo* es centro de una gran polémica, mientras unos niegan su existencia, otros la defienden y definen, y otro grupo únicamente se limita a decir que no se puede delimitar conceptualmente, debido a que es un término muy ambiguo. El teórico David Harvey establece que:

*Nadie se pone de acuerdo acerca de qué se entiende por este término, excepto, quizás, en que el 'posmodernismo' representa cierto tipo de reacción o distancia respecto del 'modernismo'.*

(24 : 22).

Harvey también expresa que si el término *Modernismo* es confuso a la hora de definirlo, *Posmodernismo* lo es doblemente, a pesar de que este teórico sí delinea este movimiento, concepto que se expondrá más abajo en este trabajo.

El español Ramón Cotarelo de la Universidad Complutense de Madrid, en su ensayo ***Las complacencias de la posmodernidad son un ejercicio de irrelevancia***, expresa la falta de sentido y la indefinición del término:

*Si modernidad es lo que etimológicamente es ('modus nodiernus'), posmodernidad carece literalmente de sentido...*

(37 : 67)

Del tema, el filósofo italiano Vattimo expresa:

*...la posmodernidad que, si no sabe decir qué es, sí dice saber lo que no es, razón por la cual se declara de lo incierto, fragmentario, contingente y como de alfeñique.*

(35 : 67)

Por su lado, el crítico literario Donald L. Shaw afirma:

*Lyotard asocia el 'posmodernismo' con la incapacidad del hombre occidental de formular ningún tipo de explicación totalizadora de las condiciones de su existencia.*

(27 : 369)

A partir de las tres afirmaciones anteriores citadas textualmente, se puede hablar de una autoconfesada debilidad conceptual por parte de la *Posmodernidad*, uno de los problemas con que se enfrenta este nuevo término, pero que a pesar

de ello, existen los esfuerzos ya palpables por definir lo que va en contra de las definiciones mismas, deconstruyendo todo el pensamiento moderno.

### 3.1.1.2.5.1. Algunas definiciones

Algunos teóricos como Gianni Vattimo intentan definir este nuevo término a partir de la localización de ciertos aspectos que no estaban presentes en la *Modernidad*. En este caso, Vattimo propone la existencia de lo *posmoderno* basado en los medios de comunicación y su crecimiento acelerado como uno de los elementos caracterizadores:

*...sostengo que el término posmoderno sigue teniendo un sentido, y que este sentido está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los medios de comunicación ('mass media').*

(35 : 9)

*Esta multiplicación vertiginosa de las comunicaciones, este número creciente de sub-culturas que toman la palabra, es el efecto más evidente de los medios de comunicación y es a su vez el hecho que, enlazado con el ocaso o, al menos, la transformación radical del imperialismo europeo, determina el paso de nuestra sociedad a la posmodernidad.*

(35 : 14)

Así, por ejemplo, Mardones, en su ensayo ***El neo-consevadurismo de los posmodernos*** expone que:

*El pensamiento posmoderno ha sabido captar una sensibilidad que recorre la reflexión de todo nuestro siglo. Se la puede llamar 'la revuelta contra los padres del pensamiento moderno' (Descartes, Locke, Kant, e incluso Marx).*

(35 : 21)

El geógrafo británico David Harvey, por su lado, está de acuerdo con la idea de que la sociedad moderna ha sufrido un cambio profundo en sus estructuras de pensamiento:

*Desde 1972 aproximadamente, se ha operado una metamorfosis en las prácticas culturales y económico-políticas. Esta metamorfosis está ligada a al surgimiento de nuevas formas dominantes de experimentar el espacio y el tiempo. Aunque la simultaneidad no constituye, en las dimensiones cambiantes del tiempo y el espacio, una prueba de conexión necesaria o causal, pueden aducirse sólidos fundamentos a priori para abonar la afirmación según la cual existe alguna relación necesaria entre la aparición de las formas culturales posmodernistas, el surgimiento de modos más flexibles de acumulación del capital y un nuevo giro en la "comprensión espacio-temporal" de la organización del capitalismo.*

(24 : 9)

Para apoyar esta afirmación, Harvey menciona a la revista de arquitectura *PRECIS* 6:

*La cultura de las sociedades capitalistas avanzadas ha sufrido una profunda transformación en la 'estructura del sentimiento'.*

(24 : 56)

Además menciona la afirmación cautelosa de Huysens con respecto al *Posmodernismo*:

*Aquello que aparece en un plano como la última moda, el lanzamiento publicitario y el espectáculo vacío, forma parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales; se trata de una transformación en la sensibilidad para la cual el término "posmoderno" resulta, al menos por ahora, totalmente adecuado. **La naturaleza y profundidad de este cambio son materia de debate, pero la transformación existe\***. No quiero que se me interprete mal: no me refiero a una transformación en gran escala del paradigma del orden cultural, social y económico; no hay duda de que una afirmación semejante podría ser destruida. Pero en un sector importante de nuestra cultura se ha producido un desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas, que distingue a un conjunto de supuestos,*

---

\* El subrayado es mío.

*experiencias y proposiciones posmodernos del que corresponde a un período anterior.*

(24 : 56)

La revista *PRECIS 6* define al *Posmodernismo* como una reacción a la “monotonía” de la concepción modernista del mundo.

Para Craig Owens:

*...la posmodernidad –vista desde una esfera artística, pero que también se despliega y tiene significado en lo social–, implica el fin del hombre poniendo su sello en su obra.*

(19 : 212)

Para Jameson, el *Posmodernismo* debe asociarse a un capitalismo tardío:

*Jameson asocia el posmodernismo con la fase actual del capitalismo, que ha reconstruido nuestra Weltanschauung tradicional y nos ha dejado sin proyectos convincentes para el futuro de la humanidad.*

(27 : 369)

Las feministas retoman la idea de Jameson:

*El postmodernismo es una articulación de la crisis de la diferencia ocasionada por las contradicciones del capitalismo tardío y la muerte del capitalismo monopolista.*

(15 : 129)

El sociólogo Anthony Giddens, uno de los teóricos de la Tercera Vía, no acepta al *Posmodernismo* como un movimiento independiente del *Modernismo*, sino prefiere decir que existe actualmente una radicalización de las características de la *Modernidad*, a la cual denomina *Modernidad radicalizada (MR)* (21 : 140).

Para la posmarxista e investigadora francesa Christine Buci-Gluksmann, las características actuales apuntan a un nuevo *irracionalismo*, en donde lo real y lo irreal se mezclan gracias a los medios de comunicación. Idea, esta última, que plantea la poca realidad que tiene lo real, la cual el filósofo francés Baudrillard

ejemplifica muy bien cuando afirma que la Guerra del Golfo Pérsico no existió porque no se vio por televisión.

### **3.1.1.2.5.2. Características de la *Posmodernidad***

El *Posmodernismo* se caracteriza en general por ser un pensamiento crítico y deconstructivo con respecto a la *Modernidad*, privilegiando “*la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural*” (24 : 23). De ahí su carácter relativizante, la verdad no es una, sino la verdad es variada y esa pluralidad de verdades-realidades deben ser respetadas e incluidas para evitar un discurso hegemónico y etnocentrista. Obsérvense, pues, a continuación, las características generales de la *Posmodernidad* en todos sus ámbitos: científico, político y estético:

- 1) Un rechazo del sujeto y de la razón totalizante. Como contrapartida, una “obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas”, que en el plano político inspiraría la preocupación por los movimientos marginales, las minorías (mujeres, homosexuales, indígenas, negros, pueblos colonizados y otros) y la micropolítica en general. Así, ...*cada grupo ha llegado a hablar un curioso lenguaje privado, cada profesión ha desarrollado su propio código de ideología o modo de hablar particular, y finalmente cada individuo ha llegado a ser una especie de isla lingüística, separada de todas las demás* (16 : 81). En este caso se observa una reaparición de la preocupación por la ética, la política y la antropología, por el valor y la dignidad del otro, aunque se *percibe al ‘yo’ disuelto o desmembrado por la fragmentación de la experiencia* (21 : 141).
- 2) Se teoriza la impotencia que sienten los individuos frente las tendencias globalizadoras y propugna un vaciamiento de la vida cotidiana como

resultado de la intrusión de sistemas abstractos (medios de comunicación e instituciones, así como tecnologías de información) que distancian al individuo de lo local y le hacen concebir una nueva forma de espacio-tiempo. Las nociones de intimidad cambian como producto de este distanciamiento, el cual provoca inseguridad en las personas que se ven desligadas de la tradición y todo lo que conlleva un lazo con lo local y nacional. Este lazo ha sido roto para entablar lazos múltiples con múltiples lugares, culturas y épocas, que provocan, psicológicamente, una desorientación y sentimiento de desarraigo en el individuo *posmoderno*.

- 3) *Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o 'totalizantes'* (24 : 23); es decir, el fin de lo que Lyotard denomina los “*grands récits*” (relatos maestros o metarrelatos) de la *Modernidad*, tales como la dialéctica del espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de riqueza, la sociedad sin clases, el progreso y otros. Incluso la Historia es vista como un relato totalizante y etnocentrista, por lo que Michel Foucault plasma la idea de discontinuidad y diferencia en la Historia. Eagleton describe esta situación de una forma sintética:

*El posmodernismo señala la muerte de estos 'meta-relatos' cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana 'universal'. Estamos ahora en el proceso de despertar de la pesadilla de la modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de totalidad, al pluralismo desmantelado de lo posmoderno, ese espectro heterogéneo de estilos de vida y juegos de lenguaje que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse y legitimarse a sí mismo (...) La ciencia y la filosofía deben desembarazarse de sus grandiosas afirmaciones metafísicas para verse a sí mismas con más humildad, como otro conjunto de narrativas.*

(24 : 23-24)

- 4) A partir de la idea de fragmentación y pérdida de fe en los metarrelatos, incluyendo la Historia, en todas las disciplinas científicas y humanistas se empiezan a dar cambios a partir de nuevas concepciones y

descubrimientos que destruyen completamente las concepciones que se tenían en la Modernidad acerca del hombre y la naturaleza: la Matemática destaca la indeterminación (catástrofe y teoría del caos, geometría fractal); se da un redescubrimiento del pragmatismo en Filosofía, sobre todo con Rorty, así como una transformación en las ideas sobre la Filosofía de la ciencia propuesta por Kuhn (1962) y Feyerabend (1975).

- 5) En las artes se produce la aparición de estilos personales, pero no como los de Joyce, Proust, Picasso y T.S. Elliot, que son universalizantes, sino estilos que se reducen a un individuo en particular y su ámbito local. Dominan entonces, tanto en la literatura como en otras artes las técnicas del *pastiche* (imitación de estilos muertos), el *collage* (tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e insertarlos en una nueva creación a fin de producir un efecto de rupturas y recontextualizaciones), el injerto, la alegoría y la cita. *Son estos, en definitiva, los mecanismos de gran parte del arte posmodernista y de lo que ha dado en llamarse la poscrítica* (16 : 81).

Para una idea mucho más esquemática de lo que es la *Posmodernidad*, Ihab Hassan realiza un cuadro en donde expone oposiciones estilísticas en todas las ramas del saber para ilustrar cómo el *Posmodernismo* pudo haber sido descrito como una reacción a lo *moderno*. En este caso, no deben tomarse como verdades absolutas estas oposiciones, ya que el *Posmodernismo* sólo será definido a la luz de un estudio específico de las síntesis de cada una de dichas oposiciones.

## CUADRO DE DIFERENCIAS ESQUEMÁTICAS ENTRE EL *MODERNISMO* Y EL *POSTMODERNISMO*

MODERNISMO	POSTMODERNISMO
romanticismo / simbolismo	patafísica /dadaísmo
forma (conjunta, cerrada)	antiforma (dislocada, abierta)
propósito	juego
diseño	azar
jerarquía	anarquía
maestría / logos	agotamiento / silencio
objeto de arte / obra terminada	proceso / performance / happening
distancia	participación
creación / totalización / síntesis	destrucción / reconstrucción / antítesis
presencia	ausencia
centramiento	dispersión
género / frontera	texto / intertexto
semántica	retórica
paradigma	sintagma
hipotaxis	parataxis
metáfora	metonimia
selección	combinación
raíz / profundidad	rizoma / superficie
interpretación / lectura	contra la interpretación / equívoco
significado	significante
legible	escribible
relato / <i>grande histoire</i>	anti-relato / <i>petit histoire</i>
código maestro	idiolecto
síntoma	deseo
tipo	mutante
genital / fálico	poliformo / andrógino
paranoia	esquizofrenia
origen / causa	diferencia-diferencia / huella
Dios Padre	Espíritu Santo
metafísica	ironía
determinación	indeterminación
trascendencia	inmanencia

Fuente: Hassan, Ihab. *The culture of postmoderism, Theory, Culture and Society*, págs. 119-32. (24 : 60)

### 3.1.1.2.6. EL POSMODERNISMO EN LATINOAMÉRICA Y EL TÉRMINO POSCOLONIALISMO

Si hablar de *Modernidad* en Latinoamérica es arriesgado, hablar de *Posmodernidad* lo es todavía más. Se deben tomar en cuenta los polos cambiantes y los modos diferenciados de participación en la *Modernidad*. El sociólogo Brudel estudia este tema a partir de las dinámicas del capitalismo en todo el planeta, y prefiere utilizar el término “economía-mundo”.

Brudel sostiene que desde el siglo XIV se observa una “participación de economía-mundo” en zonas concéntricas, las cuales aparecen como zonas más desfavorecidas a medida que se van alejando de su “polo triunfante”. Entonces tenemos que los países del Primer Mundo poseen un nivel de vida alto, mientras que en las “naciones subalternas” y de Segundo Mundo la calidad de vida va bajando, lo que llega a un nivel paupérrimo en los países del Tercer Mundo.

Considerando que la mayor parte de países latinoamericanos se encuentra dentro del rango de Segundo y Tercer Mundos, se concluye que la *Modernidad*, de acuerdo con la concepción occidental, no se ha desarrollado plenamente en Latinoamérica, y la *Posmodernidad* todavía no ha llegado.

Sin embargo, algunos de los postulados de la *Posmodernidad* ya se discuten en unos círculos intelectuales latinoamericanos muy reducidos, y como se dijo antes, las Ciencias Sociales parecen estar al margen de este tema, por lo que se le deja al arte la exposición de dicha realidad.

Por otro lado, Jameson habla acerca de un *Poscolonialismo* en Latinoamérica, y expresa que no existe una *Posmodernidad* por las características históricas del Nuevo Mundo.

El *Poscolonialismo* rechaza el *posmodernismo*, acepta los enfoques ideológicos y la referencialidad, y expresa la necesidad todavía vigente en las naciones 'subalternas' de seguir buscando su identidad (27 : 375), hecho que en los países más ricos ya no es necesario debido a que se observa otra clase de problemas con reflexiones acerca de ellos, totalmente diferentes a las reflexiones de los problemas intrínsecos latinoamericanos.

Por otro lado, existen algunos estudiosos que afirman la existencia del *Posmodernismo* en Latinoamérica, no perfilado completamente y con modificaciones al del *Posmodernismo* occidental, así:

*Según Colás, existe una pluralidad de posmodernismos, que varían según el contexto geográfico y que no reaccionan de la misma manera a los cambios políticos, sociales y culturales.*

(27 : 374)

En todo caso, si existe un *Posmodernismo* latinoamericano, éste se ha desarrollado únicamente en las artes, y se ha plasmado también en la literatura, sobre todo en la narrativa.

### **3.1.1.2.7. LA POLÉMICA BOOM, POSBOOM Y POSMODERNISMO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA**

Los teóricos de la literatura en las últimas décadas del siglo XX y en este siglo XXI han caído en una polémica acerca de cómo integrar el término *Posmodernismo* a la clasificación de la literatura del nuevo continente.

Algunos equiparan las características del *Posmodernismo* literario occidental con las del movimiento del *Boom*. El crítico Donald L. Shaw afirma al respecto:

*Pareciera que el posmodernismo fuera una prolongación del movimiento del Boom.*

(27 : 326)

Es así como a Borges se le considera *posmoderno*. Néstor Sánchez (Argentina), Sarduy (Cuba) y Salvador Elizondo (México) *llevan al extremo el experimentalismo del Boom y la autorreferencialidad de los textos que producen* (27 : 326), pudiéndoseles considerar escritores *posmodernistas*.

Según el crítico R.L. Williams, los precursores del *Posmodernismo* en Hispanoamérica serían: Cortázar, Cabrera Infante, Sarduy y Puig; y *posmodernistas* serían: Piglia, Ruffé, Libertilla, Elizondo, Boullosa, J.E. Pacheco, Moreno Durán, Albalucía Ángel, Balza y Eltit, entre otros. Sin embargo, Williams no menciona a Skármeta, y tampoco alude al término *Posboom*.

El problema, entonces, es separar qué características pertenecen al *Boom* y cuáles son las del *Posboom*, y delinear mejor el *Posmodernismo*. Shaw afirma:

*No existe un consenso ni acerca de lo que significa el término, ni acerca de cómo aplicarlo en el contexto literario hispanoamericano.*

(27 : 369)

Por tanto, el mismo Shaw dice que la mayoría de estudiosos del tema se encuentran *Intimidados porque resulta cada vez más inevitable postular la existencia de un posmodernismo hispanoamericano; confusos porque proliferan hasta el infinito las aproximaciones al posmodernismo como tal* (27 : 369).

Y las afirmaciones que comprueban esta confusión son palpables en casi todo el ensayo que este famoso crítico literario realiza acerca del tema:

*Al intentar enfrentarnos con el problema de la relación posboom-posmodernismo, vale la pena tener presente que no sabemos con certeza lo que significan esas dos palabras.*

(27 : 365)

Sin embargo, Shaw se atreve a delimitar ambos términos:

*El posmodernismo es un concepto mucho más amplio que el posboom. Hay quienes creen que marca un cambio radical en la*

*recepción de la cultura occidental en general. Empezando en el campo de la arquitectura, la noción del posmodernismo ha pasado a figurar en la crítica de todas las artes, y a aplicarse a la filosofía, a la historia, al pensamiento político y sociológico e incluso a las modernísimas interpretaciones de las tendencias científicas. En cambio, el posboom es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana. Tampoco debemos perder de vista el hecho de que la palabra posmodernismo naciera en los países industrializados y postindustrializados metropolitanos y se aplicara originariamente a su cultura, por lo que posiblemente no resultaría aplicable a la cultura del subdesarrollo sin modificaciones importantes.*

(27 : 365)

Y más abajo afirma:

*Sería desde luego posible concluir que el posboom sencillamente constituye un segmento del posmodernismo...*

(27 : 370)

Entonces, con las aseveraciones acerca del *Boom* y el *Posmodernismo* realizadas arriba, esto llevaría a confusión, ya que el *Boom* también sería un segmento del *Posmodernismo*, mezclándose las características de este movimiento literario con las del *Posboom*.

Por otro lado, el mismo Shaw, ante dicha confusión, expresa que:

*Colás tiene razón al sugerir que hay que reformular el concepto de posmodernismo antes de aplicarlo a la mayor parte de la narrativa creciente.*

(27 : 371)

Sin embargo, lo que sí está claro para muchos estudiosos del tema, es que el *Posmodernismo* literario occidental posee características claras que influenciaron cierta literatura latinoamericana. Pero este *Posmodernismo* tanto como la experiencia histórica de la *Posmodernidad* occidental y sus postulados no se pueden insertar en las sociedades y las artes de Latinoamérica sin un estudio minucioso. Para esto, algunos teóricos han estudiado las características del *Posmodernismo* occidental, tales como Williams, quien sugiere unas características abstractas y generales en el *Posmodernismo*:

- Fascinación con lo indeterminado
- Problematización del centro
- Marginalidad
- Discontinuidad
- Simulación
- Precariedad

Mientras que otros establecen las siguientes características en el *Posmodernismo* occidental en la literatura:

- El fragmentarismo
- La autorreferencialidad
- La subversión del cánón literario
- El escepticismo en cuanto a las ideologías como en cuanto a la referencialidad del signo lingüístico; R.L. Williams considera como lo primordial en el *Posmodernismo*:

*...la relación entre el signo verbal y la 'verdad'.*

(27 : 369)

En cuanto a esta última característica, así como la que habla acerca de la autorreferencialidad, el *Posboom* como tal no convergería con el *Posmodernismo*, aunque el *Boom* sí converge con estas características y algunos autores que no se consideran *boomistas*, tales como Piglia, Elizondo y Sarduy.

Así se tiene que la pérdida de proyectos esperanzadores y la cuestión de las ideologías en la literatura *posboomista* no se observa, ya que, según Jameson, las literaturas del Tercer Mundo en la época del capitalismo multinacional son “alegorías nacionales”, es decir que poseen un interés por la situación nacional. Para explicar mejor esta idea, Shaw expresa:

*Además, una de las nociones centrales del posmodernismo, que afirma el fracaso de todas las 'grandes narrativas' esperanzadoras cimentadas en la idea del progreso, difícilmente lograría aceptarse en los países del Tercer Mundo, incluso en los de América Latina.*

*Si, de acuerdo con Colás, aceptamos que 'la representación histórica' forzosamente sitúa al escritor en medio de 'la lucha social', entonces el posmodernismo hispanoamericano tiene que dar cabida a proyectos colectivos que miran a cambiar las condiciones de vida en el continente.*

(27 : 374)

Entonces, en el *Posboom* sobrevive un proyecto colectivo que obedece a las características históricas de Latinoamérica, por lo que se concluye que dicho movimiento no puede equiparse tan fácilmente con el del *Posmodernismo* occidental.

Esto se ilustra con la siguiente afirmación:

*Es absurdo escribir (como lo han hecho los seguidores de Lyotard) sobre la erosión por dondequiera de los grandes mitos e ideologías que tanto han contribuido al progreso de las sociedades modernas. En América siguen vigentes (...) la llamada 'crisis de legitimación' que para algunos forma parte integral del posmodernismo cuestiona la legitimidad de todo proyecto ideológico y amenaza paralizar la militancia política.*

(27 : 372-373)

Para concluir, se establecerán a continuación las características de los movimientos en la literatura del *Boom* y el *Posboom* para un mejor delineamiento de cada estética.

NOTA: Para desarrollar las características de cada movimiento se establecieron elementos indicadores que se articulan en dos grandes divisiones: 1) *elementos extratextuales*, y 2) *elementos intratextuales* de un movimiento literario. Los primeros se relacionan con aquellos aspectos del conjunto de obras de un movimiento que, si bien influyen en los textos, no forman parte intrínseca de ellos (géneros literarios más utilizados, tipo de pensamiento subyacente en cada movimiento literario, papel del escritor, papel del lector). Y los *intratextuales* se refieren a los aspectos de los textos literarios en sí, como entes independientes del autor y de la historia real (temas, personajes, puntos de vista, tono, asuntos,

motivos, argumentos (tramas-acciones-desenlaces), cronotopo (lugar y tiempo, término acuñado por Bajtín), recursos literarios utilizados y lenguaje.

Todo esto con el fin de establecer una mejor comparación entre los tres movimientos literarios. También debe observarse que para el efecto, estos movimientos únicamente se refieren a la narrativa, no a la poesía.

### **3.1.1.2.7.1. EL BOOM**

#### **3.1.1.2.7.1.1. Ubicación temporal y especial del movimiento literario latinoamericano del *Boom***

Cuando se habla de *Boom*, se hace referencia al movimiento literario que surgió en Latinoamérica, en la década del 60, y que se caracterizó por una explosión editorial de la literatura latinoamericana en Europa, sobre todo una literatura auspiciada por las editoriales de Barcelona (España). Precisamente el término *Boom* hace alusión al sonido de una explosión.

Esta explosión editorial se conformó por un núcleo de escritores, en torno a los cuales, casi todos ellos narradores y mayoritariamente novelistas, actuaron algunos críticos de España y América (Carlos Barral, José María Castellet, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama), premios literarios como los de Biblioteca Breve y Formentor, revistas como *Mundo Nuevo* y *Libre* (ambas de París), y la coincidencia inicial, luego muy cuestionada, de apoyar la Revolución Cubana. Otro aspecto interesante de estos escritores del *Boom*, es que por razones de exilio político o de distanciamiento cultural, vivieron largas temporadas en Europa, sobre todo en París y Barcelona, por lo que toda su literatura fue influida por el pensamiento occidental.

Sin tratarse de una generación literaria, se observan en estos escritores algunas características que unifican su estética: reformas técnicas provenientes del surrealismo y de la literatura estadounidense del siglo XX, así como del llamado realismo mágico y de la literatura fantástica. Debe tomarse en cuenta que esta estética deja atrás todo carácter regionalista, costumbrista, criollista y neoindigenista, únicos estilos aceptados en Latinoamérica, en esa época.

#### **3.1.1.2.7.1.2. Precusores del *Boom***

Jorge Luis Borges (Argentina) y la mayor parte de su obra; Miguel Ángel Asturias (Guatemala) con ***El Señor Presidente*** y la mayor parte de su obra; Alejo Carpentier (Cuba) y parte de su obra, y Juan Rulfo (México) con ***El llano en llamas*** (1953). El escritor chileno José Donoso, en su obra ***Historia personal del "boom"***, incluye a estos autores dentro de un movimiento literario que denomina *Protoboom*.

#### **3.1.1.2.7.1.3. Representantes del *Boom***

Las obras y autores que se consideran representantes del *Boom* son: ***Rayuela*** (1963) de Julio Cortázar; ***La muerte de Artemio Cruz*** (1962) de Carlos Fuentes; ***La ciudad y los perros*** (1962) de Mario Vargas Llosa; ***Cien años de soledad*** (1967) de Gabriel García Márquez; José Lezama Lima ***Paradiso*** (1966) de José Lezama Lima; ***Tres tristes tigres*** (1967) de Guillermo Cabrera Infante; ***El obscuro pájaro de la noche*** (1970) de José Donoso, y ***Yo, el Supremo*** (1974) de Augusto Roa Bastos.

#### **3.1.1.2.7.1.4. Características del *Boom***

### **A. ELEMENTOS EXTRATEXTUALES**

#### **A.1. GÉNEROS LITERARIOS MÁS UTILIZADOS**

El concepto verbal de novela en este movimiento desplaza a menudo el concepto de este subgénero literario como una narración lineal y cronológica, por lo que surge la **antinovela**, claro ejemplo: **Rayuela** de Cortázar.

#### A.2. TIPO DE PENSAMIENTO SUBYACENTE (VISIÓN DE LA REALIDAD EN ESTE MOVIMIENTO LITERARIO)

Se problematiza la realidad, concibiéndola *como un falso orden que disimula el caos* (27 : 283), se realiza una aproximación no mimética a la realidad reconociendo que la realidad es de naturaleza caótica y, por lo tanto, aterradora; la realidad se vuelve inquietante para los autores de este movimiento, colocándola como el centro de reflexiones metafísicas en el discurso narrativo. Existe una deconstrucción de la noción de la inteligibilidad de la Historia. No se observa una literatura comprometida con la sociedad.

Se aborda la condición humana en general, a la cual observa como una existencia dolorosa.

#### A.3. PAPEL DEL ESCRITOR

El escritor debe cumplir el papel de experimentador del lenguaje, de creador, de dios, dando a conocer la verdadera esencia del ser humano. El escritor del *Boom* debe testimoniar la condición humana universal, debe cumplir el papel de un “gran escritor” culto.

#### A.4. PAPEL DEL LECTOR

El lector debe colaborar con el autor, ya que la obra literaria se completa con el lector (Teoría de la recepción), al que se le presenta una realidad fragmentada. El lector es un ente pensante que debe descubrir la obra, ya que ésta es presentada por el autor como un enigma lúdico, por lo que no es accesible a todo público.

## B. ELEMENTOS INTRATEXTUALES

### B.1. TEMAS

Los temas que se abordan en el *Boom* son considerados de tipo trascendental en cuanto a la existencia del ser humano en general, aludiendo a los temas universales de la soledad y el desasosiego metafísico y político, la otredad, la locura como salida de la realidad angustiante, el eterno retorno, la muerte como única constante del ser humano, el amor como un tema que sólo atrae más angustia existencial; la música y la cultura pop de los 40 a los 60; el lenguaje como puro juego, siendo el juego la forma de creación de nuevos significados.

### B.2. PERSONAJES

En el *Boom* se observan personajes desdibujados por el escepticismo de los autores con respecto a la capacidad humana de comprender los motivos más profundos del comportamiento del hombre; los personajes carecen de identidad.

*La personalidad, a menudo débil y sin contornos claros, de algunos personajes de la novela del Boom se debe a su intelectualismo, sus conflictos y dudas interiores (27 : 279).* Los personajes son urbanos y por lo general son personajes individuales protagonistas, complejos en su psicología, esto puede observarse como fruto del individualismo burgués occidental y por tanto latinoamericano.

El personaje central es, en su mayoría, de sexo masculino, intelectual, occidental, cosmopolita, burgués, preocupado por los grandes discursos de la esencia humana, tal como lo hacían los personajes de Kafka, Proust, Woolf, Joyce, entre otros.

### B.3. PUNTOS DE VISTA (tipos de narrador)

Narradores múltiples, experimentación exagerada con las clases de narradores, pero siempre se encuentra de forma subyacente el narrador en primera persona del singular como producto del pensamiento individual que impregna esta literatura. No existe un narrador filosófico (no se observa un comentario psicológico en cuanto a los personajes).

### B.4. TONO

Se narra la historia con un tono de seriedad, de frialdad, lúdico e irónico.

### B.5. ASUNTOS Y MOTIVOS

*Asuntos:* los asuntos históricos son muy poco abordados, casi siempre son asuntos metafísicos: la locura, la muerte, el amor, el saber, entre otros.

*Motivos:* la esencia y existencia humanas en la Época Moderna.

### B.6. ARGUMENTOS (tramas / acciones / desenlaces)

No predomina el argumento sino el lenguaje, todo se subordina al **código**, no al **mensaje** como se hace en el *Posboom*: el argumento no es convencional, no es lineal y se juega con el orden de las acciones. No se observa el *suspense* y se da en la trama un aticlímax. Los desenlaces son por lo general abiertos, o los finales epifánicos se presentan de forma implícita o sucesiva a lo largo de la historia, lo que obliga al lector a dar una relectura irónica de la obra.

### B.7. CRONOTOPO (tiempo-ámbito)

El término **cronotopo** fue perfilado por M. Bajtín, quien lo define de la siguiente forma:

*En el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.*

(22 : 227)

Debido a que al hablar de tiempo es ineludible el espacio, ya que ambos se configuran mutuamente para dar forma a la historia de la narración, entonces es válido, en este trabajo, utilizar el término **cronotopo** cuando se haga referencia tanto al tiempo como al espacio de una narración. Aunque para efectos de comprensión, se separarán.

En el *Boom* se distorsionan el tiempo y el espacio narrativos, se fragmentan estos elementos y se juega con ellos. El tiempo narrativo no es lineal, y al utilizar un tiempo psicológico, el discurrir de éste es más lento.

El ámbito se expresa en la aparición de lugares comunes, sobre todo ámbitos urbanos, históricos, ficcionalizados o grandes ciudades imaginarias.

## B.8. RECURSOS LITERARIOS Y TÉCNICAS NARRATIVAS

Se observa un exagerado uso de recursos narrativos, y una experimentación con ellos. No existen muchas descripciones. El metadiscurso es muy común (Borges, Cortázar y Fuentes), al igual que la técnica narrativa de la narración dentro de la narración.

Se utilizan también la polifonía, el *flash-back*, *pastiche* narrativo, escenas simultáneas, intertextualidad y otra cantidad innumerable de técnicas narrativas híbridas.

## B.9. LENGUAJE

El lenguaje es un tema central en el *Boom*, se experimenta exageradamente con el lenguaje. Se explora la posibilidad de significados múltiples que tiene el signo (polisemia). Se observa el uso de un metalenguaje. Utilización de cultismos, neologismos, anglicismos, tecnicismos, entre otros, ingresando a una Torre de Babel textual.

### 3.1.1.2.7.2. EL POSBOOM

#### 3.1.1.2.7.2.1. Ubicación temporal y espacial del movimiento literario latinoamericano del *Posboom*

Debe prestarse la atención debida cuando se habla del movimiento literario denominado *Posboom*, ya que éste se refiere exclusivamente a la narrativa del continente latinoamericano. Debe observarse, también, que el corpus que estudia es el de las novelas publicadas en la década del 70, siendo las décadas del 80 y 90 en las que se da una explosión editorial y una proliferación de la nueva narrativa. Por tanto, el *Posboom* debe considerarse como un movimiento literario con sustratos del *Boom*, aunque con una clara línea estética que lo diferencia de este último.

### **3.1.1.2.7.2.2. Precursores del *Posboom***

Los inicios del *Posboom* se pueden vislumbrar en la narrativa del escritor cubano Lezama Lima, con su obra ***Paradiso***, en la cual ya aparecen temas propios de esta nueva corriente y que no se habían abordado en el *Boom*. Así, la influencia de Lezama es evidente en la posterior literatura cubana y latinoamericana, influencia que también será evidente en su compatriota Reinaldo Arenas, cuya obra es objeto de estudio en este trabajo de tesis.

A partir de la década del 70 surge una nueva narrativa, la que posee una línea estética muy diferente a la del *Boom*, el cual había sido mitificado.

Esta nueva narrativa tiene su voz primera en el escritor chileno Antonio Skármeta, quien acuña el término *Posboom* y explica la línea estética de este movimiento. Posteriormente, en la década del 80, la escritora chilena Isabel Allende publica ***La Casa de los espíritus*** (1982), de gran éxito editorial y novela que es considerada como el punto clave de la nueva estética, ya que a partir de esta publicación se observa una explosión editorial de varios escritores que conformarán el nuevo movimiento.

### **3.1.1.2.7.2.3. Representantes del *Posboom***

Entre los representantes de este movimiento literario se encuentra: Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Isabel Allende, Severo Sarduy, Alfredo Bryce Echenique, Antonio Skármeta, Luis Rafael Sánchez, Osvaldo Soriano, Luis Britto García, Mempo Giardinelli, Gustavo Saíenz, Fernando del Paso, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Senel Paz, Mirta Yáñez, Poli Délano, Mayra Montero, Reinaldo Arenas, Elena Poniatowska, entre otros. Cabe hacer la observación de que algunas obras de los autores mencionados son *posboomistas*, aunque debe tomarse en cuenta que cada novela de un mismo escritor puede diferir en estilo según sean las tendencias o la madurez artística de éste.

#### 3.1.1.2.7.2.4. Características del *Posboom*

### A. ELEMENTOS EXTRATEXTUALES

#### A.1. GÉNEROS LITERARIOS MÁS UTILIZADOS

El género por excelencia en el *Posboom* es el narrativo: la novela sobresale por encima del cuento. Surgen varios subgéneros: la novela neohistórica, como una especie de metaficción historiográfica; la novela testimonial, explosión de la novela feminista (obras de Isabel Allende, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Gioconda Belli, Luisa Valenzuela, Mirta Yáñez, Skármeta).

También se observa el surgimiento de la novela gay que se relaciona con la novela marginal y la escritura de frontera (obras de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Carlos Montenegro y Emilio Ballagas, entre otros). El género neopoliciaco (un ejemplo: *Luna caliente* –1983– del argentino Mempo Giardinelli). La antinovela también es utilizada, aunque no con la frecuencia con que se hizo en el *Boom*.

#### A.2. TIPO DE PENSAMIENTO SUBYACENTE (VISIÓN DE LA REALIDAD EN ESTE MOVIMIENTO LITERARIO)

Se regresa a la visión de un cosmos ordenado, por imaginario que sea, creando imágenes más tranquilizadoras de la realidad. Se toman las ideas de Barthes, del grupo Tel Quel y de Severo Sarduy, de que un texto nunca puede tener un referente fuera de sí mismo, y la idea peligrosa de que la relación entre signo y significado no presenta dificultad alguna.

No se observa una deconstrucción de la noción de inteligibilidad de la Historia como en el *Boom*, sino que se observa a la Historia basada en la idea de progreso, el cual puede alcanzarse a través tanto de esfuerzos colectivos como

individuales, lo cual se evidencia en una narrativa de compromiso social y de concienciación, dando como resultado cierto neorromanticismo.

No se aborda la condición humana en general, sino la situación histórica específica de un país hispanoamericano, dando cabida a la diversidad humana.

### A.3. PAPEL DEL ESCRITOR

El escritor debe hablar acerca de lo que sucede en su país o continente, debe funcionar como testimonio de su época y realidad local. Se rechaza al “gran escritor”.

### A.4. PAPEL DEL LECTOR

El lector no tiene impuesta la obligación de colaborar con el autor o de reconstruir una realidad fragmentada, por lo que se transforma a esta narrativa en una literatura accesible al público.

## **B. ELEMENTOS INTRATEXTUALES**

### B.1. TEMAS

Los temas que se abordan en el *Posboom* son considerados como no trascendentales, y aluden a lo cotidiano en la mayor parte de su narrativa: la solidaridad humana, el humorismo, el amor y la sexualidad como una forma de reconciliarse con la vida. El erotismo tiñe la mayor parte de narrativa de este movimiento como producto de la represión política, social y cultural.

Otros temas que se abordan son: generalización social de la violencia, la drogadicción, el desgarramiento del exilio y desexilio (el tema del migrante), el

abuso sexual, la Guerra de las Malvinas, el universo científico de alta sofisticación, las revoluciones y dictaduras.

## B.2. PERSONAJES

Se observa una presencia de personajes “fuertes” pero sin tintes de “héroes” o “antihéroes”; éstos carecen de los dotes de las *intelligentsias* del *Boom*, pero si por algún motivo se realiza una desviación en este sentido, como lo hace Isabel Allende en ***La casa de los espíritus***, es con el fin de acercar más a los personajes a sus circunstancias particulares. Los conflictos de éstos se relacionan con su situación social; es decir, que los personajes se encuentran muy bien delineados, con características que atenúan la debilidad expuesta en el *Boom*. No se subraya ni la división interior ni la complejidad mental de ellos.

Los personajes fuertes son casi siempre mujeres, siendo los masculinos presentados desde un punto de vista crítico femenino.

Los protagonistas son los personajes marginales, es decir, los que en la literatura del *Boom* fueron relegados a un segundo plano o simplemente ignorados: la mujer, el negro, el indígena, el homosexual, el proletario, la prostituta, el drogadicto, el enfermo de sida, perseguidos políticos, entre otros.

Como producto de esta característica pluralista de dicha literatura, el personaje o protagonista es colectivo, comprometido con su realidad social. Surgen también como protagonistas los adolescentes, preferidos quizá porque *...esa etapa del individuo es un proceso a medio camino de todo, una fase vital en que se transpira dinamismo, rebeldía, pureza* (33 : 23). Así también surgen los “héroes” de los cómics y los artistas de Hollywood de los años 30 a 50. Si utilizan personajes clásicos, es sólo con fin paródico.

A los personajes que sufren conflictos internos, a menudo se les presentan experiencias transformadoras que los ayudan a superar un momento crítico de desconsuelo, siendo en su mayoría personajes planos, sin cambio alguno en su psicología y comportamiento durante el transcurso de la historia, además, los personajes en su mayoría son de clase social baja o media.

También se observa una convivencia armónica entre personajes históricos y ficticios, como por ejemplo en **La insurrección** de Skármeta, en donde el autor relaciona al guerrillero-poeta Leonel (poeta sandinista Leonel Rugada en la vida real) con el comandante sandinista Tomás Borges y la actante absolutamente ficticia Vicky Menor. O también en la **Casa de los espíritus** se describe con exactitud al presidente chileno Salvador Allende.

### B.3. PUNTOS DE VISTA (tipos de narrador)

Narrador simple, casi siempre un narrador omnisciente en tercera persona del singular. Aunque no se deja de experimentar con los tipos de narradores, la polifonía de voces, entre otros, sin embargo, la forma más utilizada para referir una realidad es la que se menciona primero.

Entre los escritores *posboomistas* se observa una preferencia por la locución subjetiva, por la historización en primera persona del singular.

*Este locutor, de acuerdo con la movilidad de la narración, da entrada a otros emisores gramaticales.*

(33 : 30)

**La diégesis.** Término rescatado de la antigua poética aristotélica, la cual se refiere al contenido de la narración (significado textual). Este tema se trae a colación en este apartado debido a su relación con el narrador. La **diégesis** implica lo textual, todo lo que está contenido y que le da el significado al texto ficcionalizado, y que el lector deduce que es parte de la historia narrada. Sin

embargo, el autor de la narración puede jugar con este aspecto. En la narrativa tradicional, el autor de la obra se diluye en el narrador o en un personaje absteniéndose de dar su opinión en el texto, por lo que pasa desapercibido, y se mantiene al margen del mundo ficcional en el que ocurren los acontecimientos narrados. A este alejamiento del autor en cuanto a la narración se le denomina **extradiégesis**.

En la narrativa moderna y del *Posboom* se observa, en general, una experimentación con este aspecto. El autor ingresa en el mundo ficcional como recurso para dar verosimilitud al relato que se va a contar. Muchas veces el mismo escritor entra en la narración y se nombra a sí mismo. Otras veces no se autonombra, pero hace un llamamiento al lector y utiliza textos históricos, periodísticos, entre otros, así como personajes sobresalientes de la Historia para apoyar su relato, siempre con el fin de dar verosimilitud al mundo ficcional.

En este caso, en la nueva narrativa se utiliza en gran medida la **intradiégesis**, en la que el autor participa jugando con el contenido textual para dar mayor verosimilitud a lo que se narra. Un ejemplo perceptible es la novela de Arenas intitulada ***Un mundo alucinante***, en la que el autor hace su aparición en el mundo ficcional para hacer alusión a los documentos históricos que cuentan la vida de Fray Servando, un personaje histórico mexicano revolucionario del siglo XVIII.

La **diégesis** también hace alusión al entramado espacial y temporal, lo cual se expondrá en el apartado **B.6. Cronotopo**.

#### B.4. TONO

Se narra con tono alegórico, carnavalizador, humorístico, sarcástico, paródico, a veces espontáneo y desenfadado. Es por esta razón que el crítico

paraguayo Juan Manuel Marcos califica de “cervantistas” a los escritores del *Posboom*.

No obstante, el tono carnavalizador es el que caracteriza a esta estética, el cual, como afirma Bajtín, es una inversión de los ritos y mitos sagrados. Esto se observará en obras como las de Skármeta y Arenas.

#### B.5. ASUNTOS Y MOTIVOS

*Asuntos*: se toma en cuenta la historia de Latinoamérica sin deificarla (las dictaduras y el imperialismo occidental-estadounidense), claros ejemplos se observan en ***La esposa del Doctor Thorne*** del venezolano Denzil Romero; ***Noticias del Imperio*** del mexicano Fernando del Paso; ***La insurrección*** del chileno Skármeta, o ***Arde aún sobre los años*** del argentino Fernando López.

*Motivos*: los motivos para esta narrativa son la condición de la mujer, el negro, el indígena, el homosexual, el proletario, el campesino, es decir, el oprimido latinoamericano en general.

#### B.6. ARGUMENTOS (tramas / acciones / desenlaces)

Predominio del argumento: los argumentos son político-amorosos, dramáticos y lineales en su mayoría. Las acciones son rápidas, ya que tienen como fin la comunicabilidad inmediata de la obra, por lo que todo está subordinado al **mensaje** y no al **código**, como en el *Boom*.

Los desenlaces son, en general, de carácter epifánico, es decir, que se revela al final una verdad como en los relatos clásicos. Sin embargo, en esta nueva narrativa también existen finales ambiguos, que poseen un carácter irónico y que forman parte del mensaje que se desea transmitir.

## B.7. CRONOTOPO (tiempo-ámbito)

**El tiempo en la narrativa del *Posboom*.** Es lineal, convencional, no existe mayor experimentación con el tiempo y el lugar, aunque esto no significa que se dejen de lado completamente. Así se observan novelas que utilizan la **analepsis** y la **prolepsis** para indicar saltos de tiempo, ya sea hacia el pasado o hacia el futuro respectivamente, pero no con mucha elaboración y frecuencia como se hacía en el *Boom*.

Las **analepsis** o **retrospecciones** que aparecen en estas obras, son producto de la cultura cinematográfica, la cual plasma en sus discursos narrativos la generación *posboomista*, inmersa en el cine, sobre todo de los 50 y 60. Es por esto que se observa la utilización del *flash-back*, esa técnica que hace alusión al tiempo, y en la que sucede una retrospección que dura segundos, para luego regresar a la narración principal. Esto es muy perceptible en las obras de Isabel Allende, Skármeta, Esquivel, Arenas, entre otros.

Casi siempre, las retrospecciones se introducen en el discurso narrativo *posboomista* para recordar un tiempo que fue mejor, o simplemente para evadir la realidad presente, como lo hace Arenas en sus novelas.

Por otro lado, el tiempo psicológico que hacía más lenta y reflexiva la narración del *Boom*, se elimina casi por completo en la nueva estética. Las divagaciones del o los personajes principales casi no se observan, siendo el fluir temporal mucho más rápido, dando lugar a que el tiempo sea un elemento casi imperceptible para el lector, o por lo menos que no necesite de mayor análisis como se requería en las obras de Cortázar, Márquez, Fuentes, Asturias, entre otros.

**El espacio o ámbitos en la narrativa del *Posboom*.** El predominante es el urbano, pero estos lugares ciudadanos ya no poseen la visión mítica que les otorgaba el *Boom*:

*No se verán en los nuevos relatos a Comala, ni a Macondo ni a Santa María. Las actuales locaciones se recrean como el autor las conoció: incluso, éste no duda en identificarlas con sus nombres propios.*

(33 : 25)

Sin embargo, aunque ya no se mitifiquen los espacios, lo urbano es una característica más de la nueva estética, porque es la ciudad el lugar en el que ha vivido esta generación, y es lo ciudadano lo que ha configurado su personalidad. La *polis*, en el *Posboom*, es la que da vida a la nueva narrativa latinoamericana, es el lugar en el que vive y es el ser moderno de la estética finisecular, bastante cosmopolita y tecnológico, aunque sin perder de vista los problemas sociales que aquejan a los latinoamericanos en los ámbitos rurales. Es debido a esto que lo rural no es abandonado, pero tampoco posee un gran peso dentro de la narración como en el regionalismo.

## B.8. RECURSOS LITERARIOS Y TÉCNICAS NARRATIVAS

Utilización de las descripciones, aunque no son el centro como en el Realismo. Fluir de la conciencia, utilización de escenas simultáneas, *collage*, *pastiche* narrativo, *flash-back*, intertextualidad (nombres de películas, actores y personajes del cine de los años 30 al 50, textos de grabaciones, agendas, diarios personales, notas de prensa, folletines, radio y telenovelas), hipertextualidad, polifonía, metaficción. Se utilizan el monólogo interior del discurso indirecto libre.

Se observa un uso de la intratextualidad: existe una *continua entrada en las obras de esta poética de la trasgresión de intertextos de varios géneros musicales latinoamericanos de fuerte arraigo popular como el bolero, el tango, la guaracha,*

*el son, la salsa, la cumbia (...) No se desdeña por foráneos ni el rock ni la balada. Con mucho cariño se recuerda la música de Los Beatles (33 : 29).*

El bolero deja huellas por ejemplo en ***El beso de la mujer araña*** (1976) de Manuel Puig; ***La importancia de llamarse Daniel Santos*** (1988) de Luis Rafael Sánchez; ***La última mudanza de Felipe Carrillo*** (1988) de Bryce Echenique; ***Parece que fue ayer*** (1990) de Denzil Romero, y ***La última noche que pasé contigo*** (1991) de Mayra Montero.

## B.9. LENGUAJE

La experimentación del lenguaje pasa a un segundo plano, aunque no se abandone del todo. Se utiliza un lenguaje coloquial y popular, descarnado y erótico, las jergas de los jóvenes marginados; se observa el uso de tecnicismos pero en menor grado, dando mayor importancia a los regionalismos, sin llenar la narración de éstos. Los regionalismos aparecen en esta narrativa, pero a diferencia de la literatura criollista y de algunas vanguardias latinoamericanas, éstos no son el eje principal del lenguaje narrativo y si se utilizan, se les da una breve explicación a los lectores de su significado o el contexto mismo lo dice todo.

*El discurso busca la sobriedad, la enunciación precisa, condición que no debe interpretarse como abandono del lirismo de la redacción (33 : 26).* Todo esto puede explicarse por la influencia de los *mass media* en algunos autores, quienes viven de ellos, y de ahí el gusto por la frase corta y el lenguaje simple.

Sin embargo debe tomarse en cuenta el auge de un lenguaje neobarroco utilizado por algunos autores, cuyo representante máximo es el escritor cubano Severo Sarduy.

Una característica esencial de la novelística del *Posboom* es el juego anafórico, recurso proveniente de la poesía y trasplantado a la jerga de las masas,

obsérvese el ejemplo de ***La guaracha del Macho Camacho*** (1976) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez:

O SEA PAPI ***que lo mío es que mi Ferrari se sienta  
Bien en Puerto Rico, que el mío es que mi Ferrari  
Tenga un ambiente cheverón en Puerto Rico, que lo mío  
Es que mi Ferrari no se vaya a acomplejar porque falta...***

(33 : 27)

## 3.2. La *Estilística*

### 3.2.1. Origen de la *Estilística*

Los orígenes de la *Estilística* se vislumbran en el siglo XIX con el *Romanticismo*, cuando se le presta atención al individuo como tal y a sus múltiples formas de expresión, entre ellas la artística. Es aquí en donde se orientan los estudios literarios hacia el estilo, tomando a éste como la forma peculiar que cada individuo-autor posee de ver la realidad y luego plasmarla, dejando así su huella inconfundible y original en la obra literaria. Esta última idea, de visión existencialista, es una de las dos vertientes de análisis literario del siglo XIX, siendo la otra vertiente el historicismo, las cuales se desarrollarán simultáneamente en el siglo XX.

Es así como la idea de estilo como *un mundo interior (...)* [del autor] *que se pone de manifiesto...*<sup>3</sup> a través de la obra literaria, así como que la idea de que el estilo es una expresión lingüística del pensamiento, conforman una nueva orientación en los estudios humanísticos y de la Ciencia de la Literatura: la *Estilística*.

---

<sup>3</sup> GÓMEZ REDONDO. **La crítica literaria del siglo XX**. Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid, España. Ibérica Grafic, 1999. P. 59.

La *Estilística* se centra en la expresión lingüística que caracteriza a una obra, a un autor o a una época, ideas que Humboldt ya había expuesto. Es por eso que, con una base lingüística, no es hasta inicios del siglo XX, cuando la Lingüística adquiere características de ciencia, que la *Estilística* empieza a definirse como una forma de estudio serio acerca del estilo en la Literatura. La *Estilística* no sólo coincide con la Lingüística, sino también con el desarrollo del Formalismo ruso, con el cual conviene en gran parte en sus planteamientos. Como ciencia de la expresión lingüística, o bien como parte de la investigación literaria que se ocupa del estilo, de sus orígenes puede decirse que:

*El término fue acuñado por el lingüista suizo Charles Bally, quien la aplicaba al estudio del idioma y sus expresiones populares. Posteriormente, el hispanista alemán Karl Vossler, quien consideraba al estilo literario como una expresión del espíritu, retomó el vocablo.*

(23 : 117)

A esto debe agregarse que fue Bally, alumno de Saussure e influenciado por las teorías de éste, quien además de acuñar el término de *Estilística*, basa su teoría en una idea clave que se encuentra como sustrato en todas las estilísticas posteriores, que es la de que con el lenguaje no sólo se expresan ideas, sino también sentimientos, y que son precisamente estos valores afectivos los cuales deben ser estudiados por una disciplina que él llama *Estilística*. Todo esto, a pesar de que Bally nunca se dedicó al estudio del estilo literario, siendo, según Hatzfeld, un estudioso que revolucionó la *Estilística tradicional* y la transformó en una rama de la Lingüística y no de la Literatura.

### **3.2.2. Clases de *Estilística***

En su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria*, en el capítulo IX, *El Estilo*, Wolfgang Kayser realiza una división de la *Estilística* en sus inicios:

**1) La *Estilística anticuada***

**2) La *Estilística normativa***

La primera realiza un listado de figuras retóricas para identificar a través de este método el estilo de un determinado autor en una obra literaria. En cuanto a la *Estilística normativa*, ésta se encuentra fuera de la Ciencia literaria, ya que se refiere a los manuales y retóricas que detallan de forma didáctica cómo escribir y hablar correctamente.

Así, Kayser también abre el camino para diferenciar entre una *Estilística tradicional* y una *Estilística moderna*, siendo, según Hatzfeld, Bally el que posee el mérito de preceder a Vossler y a Spitzer en la *Estilística moderna*.

En cuanto a la *Estilística tradicional*, ya se definió arriba como *Estilística anticuada*. Con lo que respecta a la *Estilística moderna*, ésta ya incluye una visión diferente del lenguaje basada en el desarrollo de la Lingüística como ciencia y en las ideas de Saussure acerca de la lengua como sistema y estructura, que también son base de los estructuralismos y sus métodos para el análisis de obras literarias.

Entonces, la *Estilística moderna* comienza su desarrollo a partir del desarrollo de la Lingüística, la Estética, la Filosofía del lenguaje, la Antropología y otras ciencias sociales, llegando así a ramificarse.

Al respecto, Gómez Redondo escribe:

*En principio, se tiende a distinguir dos escuelas, inspiradas por las valoraciones lingüísticas que se ponen en juego en la primera década del siglo XX. Se habla, así, de «escuela idealista alemana», conectada con los fenómenos del lenguaje observados por Humboldt y proseguidos por Wundt y Schuchard, defensores de una concepción del lenguaje puramente individual; se trata de desarrollar la idea de la energeia, es decir, la consideración del poder creador del lenguaje; sucesores de esta línea serían K. Vossler y L. Spitzer, asentados en las teorías estéticas de B. Croce. Por otro lado, se aprovecha la distinción saussureana de lengua y habla, para girar el interés de estos estudios desde los estilos individuales a los colectivos, incidiendo en una visión global y analítica de los hechos analizados.*

(23 : 60)

Refiriéndose a los diferentes tipos de *Estilística*, define:

*Esto es lo que ha permitido hablar de una «estilística de la expresión» (descriptiva, con la pretensión de valorar el estilo como plano del pensamiento colectivo) frente a una «estilística del individuo» (de orientación genética y que concibe el estilo como plasmación del pensamiento del individuo, que, a su vez, obtiene su fundamento en la realidad colectiva).*

(23:60)

Así, Gómez Redondo expone que las clasificaciones arriba realizadas son insuficientes debido a las múltiples perspectivas que se desarrollan dentro de la *Estilística* al abordar el estilo literario, por lo que acepta la división de Guirard, complementándola con una forma más adecuada y sintética según su punto de vista. Es así como divide a la *Estilística* en:

- ***Estilística descriptiva, de la expresión o de la lengua*** (basada en la concepción de Saussure de la lengua como sistema y desarrollada por Bally y sus seguidores).
- ***Estilística genética o generativa, también llamada Estilística del individuo o Crítica estilística*** (basada en las teorías de Croce, y, según Dámaso Alonso, ésta sería la verdadera Ciencia de la Literatura; ésta se desarrollaría en dos grupos: la escuela filológica alemana –K. Vossler como enlace entre las ideas de Humboldt y de los nuevos teóricos como L. Spietzer–; y el otro grupo sería el de la escuela española, con Dámaso Alonso y Amado Alonso como principales representantes).
- ***Estilística funcional o estructural*** (basada en la revisión que Coseriu hace de la dicotomía lengua-habla de Saussure, introduciendo entre ambas lo que sería la norma. Es decir que toma como punto de partida la consideración del estilo como desviación de la norma, en lo que tiene de aspecto creativo, así también toma en cuenta el desarrollo de las funciones del lenguaje formulado por R. Jakobson. *Estilística* desarrollada principalmente en Estados Unidos, representada por M. Riffaterre y S.R. Levin).

### 3.2.3. Objeto de la *Estilística*

En palabras de Charles Bally:

*La Estilística estudia, por tanto, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad.*

(23 : 62)

Y según el polígrafo Dámaso Alonso:

*La estilística se aplica lo mismo a obras actuales que a remotas. Ella quiere también reconstruir, pero no lo de fuera, sino lo de dentro del poeta. Aspira a una re-creación estética, a subir por los hilos capilares de las formas idiomáticas más características, hasta las vivencias estéticas que las determinaron.*

(23:117)

La *Estilística* emplea básicamente dos procedimientos para determinar el estilo: el **deductivo** y el **inductivo**. El primero se basa en el análisis de toda la obra de un autor, de un período histórico o una escuela literaria. El segundo se apoya en la intuición del crítico o del investigador, y sigue un método con tendencias más subjetivas, al analizar ejemplos o muestras seleccionadas por el estudioso.

La *Estilística* es en sí descriptiva, no se propone explicar:

*...No nos da el porqué de una obra, sino el qué es y cómo está constituida. (...) Lo objetivo del método está en la cubicación de su lenguaje, que es el medio de la expresión (...) Pero lo que en el fondo le atrae (...) es la correlación entre la concepción del mundo de un escritor y su estilo, especie de armonía preestablecida entre los elementos y el conjunto, entre el conjunto de la obra y los principios formativos, entre estos principios y una insobornable visión estética.*

(26:130)

### **3.3. Psicoanálisis crítico y la Psicocrítica**

#### **3.3.1. Origen del Psicoanálisis crítico**

Los orígenes del *Psicoanálisis crítico* se encuentran en el siglo IV antes de Cristo. Aristóteles ya había utilizado este enfoque en la elaboración de su definición de *tragedia*, la cual consideraba una combinación de los sentimientos de piedad y terror que conducían a la *catarsis*. En el Renacimiento inglés, sir Philip Sidney afirma que la poesía posee una influencia moral en el lector; en el Romanticismo, los poetas Wordsworth y Coleridge publican sus teorías acerca de la imaginación. En este sentido, todos estos escritores ya estaban “psicologizando” la literatura, ya que sus tesis demuestran una preocupación por la psicología del acto de escribir una obra literaria o de la reacción frente a ella.

Durante el siglo XX, este tipo de crítica literaria fue asociada, en particular, a una corriente de pensamiento: el psicoanálisis de Sigmund Freud y sus seguidores.

La mayor parte de crítica psicoanalítica basa todas sus interpretaciones en las técnicas del psicoanálisis. El libro fundacional de estos procedimientos es ***La interpretación de los sueños*** (1900) de Freud, derivando sus teorías hacia diversas zonas analíticas, cuyos representantes son Otto Rank, Karl Jung o Alfred Adler, entre otros. Por tanto, se considera que no hay una sola línea de investigación de psicoanálisis, la cual, con el paso del tiempo ha ido ramificándose en distintas posturas hasta la época actual.

#### **3.3. Psicoanálisis crítico y sus diversificaciones**

SIGMUND FREUD. La contribución de Freud a la psicología moderna es su énfasis en los aspectos inconscientes de la psique humana. Utilizó como base, para sus investigaciones y análisis, fuentes literarias clásicas, sobre todo griegas, de las cuales tomó el elemento onírico para perfilar la existencia del inconsciente. Freud afirma que el inconsciente es un ámbito en el que se manifiestan todos

aquellos deseos, represiones, impulsos latentes e instintos del individuo, pero siempre disimulados en otras imágenes o alusiones que remiten indirectamente al deseo del individuo. Esta postura la aplica al análisis de textos literarios, y con esto promueve que la obra poética no es más que el reflejo de esos aspectos negativos reprimidos de la personalidad del autor.

La premisa principal de este psicólogo alemán es que la mayor parte de los procesos mentales del individuo son inconscientes. Y la segunda (rechazada por algunos de sus discípulos como Karl Jung y Alfred Adler) es que todo comportamiento del ser humano está motivado por la sexualidad. Así, a partir de lo sexual, Freud designa a la fuerza psíquica primaria como *libido* o *energía sexual*.

Como producto de estas dos premisas surgen varios conceptos que son aplicados en la crítica literaria: el *Ello (Id)*, el *Yo (Ego)* y el *Superyó (Súper Ego)*. Estos vienen a ser tres zonas psíquicas en las que se distribuyen los procesos mentales del hombre.

Freud expresa con tal teoría que la porción del aparato mental que no es consciente, es vasta en comparación con la consciente. Entonces, con las técnicas psicoanalíticas, se pretende, en la literatura, establecer los mecanismos mentales inconscientes que llevan a crear al autor una obra literaria, y cómo éstos se manifiestan “entre líneas” en el texto, tomando en cuenta los datos biográficos del creador. Todo ello, con el fin de interpretar la obra literaria como una expresión del inconsciente del escritor.

Sin embargo, debe tomarse en cuenta el punto débil de este enfoque: la mayor parte de interpretaciones psicoanalíticas de textos literarios se basan en la sexualidad como único elemento contenido en el inconsciente. Esto último lleva a relacionar todas las imágenes que en una obra literaria puedan aparecer con todo

aquello que se refiera a lo sexual, por lo que se omiten otras dimensiones de la personalidad del autor.

KARL JUNG. Sus teorías se basan en las de su maestro Freud, aunque después se apartará de estas para desarrollar un cuerpo doctrinal dedicado al análisis del *inconsciente colectivo*.

Jung afirmaba que en los sueños no sólo se manifestaban los deseos o frustraciones, sino también una memoria ancestral, materializada en una compleja red de *símbolos* o de *arquetipos* en los cuales se condensan los contenidos de una conciencia cultural transmitida a través de los genes.

Jung, por su parte, a diferencia de Freud, aseveraba que la única relación que podía mantener el creador con su obra se producía en el nivel del inconsciente colectivo, donde los arquetipos eran los encargados de establecer certeras relaciones entre el ser humano y el mundo del que procede, actuando como fuerzas que gobiernan la creación artística:

*Esto es lo que determina que Jung piense en el símbolo como manifestación de todo ese proceso cultural que, como pensamiento vivo, precisa plasmarse en los signos concretos que conforman las obras de arte; en cambio, Freud veía en el símbolo justo lo contrario: la disimulación, el engaño, el ocultamiento de aspectos de la personalidad del artista.*

(23 : 297)

Por tanto, las teorías de Jung son importantes en los estudios de carácter simbólico, que resultan de enorme eficacia aplicados a los períodos literarios o a autores en los que la construcción de la trama argumental de sus obras reposaba o reposa sobre una trama de símbolos. Algunos de los métodos de crítica literaria que derivaron de estos postulados son el *Simbólico* y el *Arquetípico*. Ambos analizan la obra literaria desde un punto específico: los símbolos o arquetipos presentes en el discurso y su relación con el autor-creador.

NORTHROP FRYE. Aplica la teoría de los arquetipos simbólicos e imaginarios a la literatura mediante un método denominado *Mitocrítico*. Frye parte del hecho de que una obra de arte es una obra muda, en primer lugar porque nada puede decir de sí misma, y segundo, porque el poeta tampoco es capaz de decir todo aquello que pone en juego en su creación. Es por esto, que una obra exige un discurso crítico que se ocupe de ella para situarla en un espacio referencial.

De este modo, el discurso literario necesita del crítico para poder expandir su significación e influencia en la red de signos que constituyen una cultura. Por tanto, Frye plantea que si la obra conlleva un silencio inherente, entonces el crítico debe llenarlo abriendo el mundo de significados que esa creación porta, dilucidando no el componente estético, sino la serie de imágenes que le permitan al individuo vincularse al entorno que puede conocer, precisamente a través de esa obra, puesto que una estructura literaria puede remitir a un componente de base mitológica y religiosa.

Frye, en su análisis, relaciona el mito con lo ritual, exponiendo que el rito es lo que se plasma en la obra:

*Un mito proyecta sus arquetipos sobre el rito, y esos rituales, como las secuencias temporales que lo constituyen, se plasman en los cuentos y se difunden en un estrato referencial de carácter folclórico, tal y como se pone de manifiesto en los textos de la Biblia.*

(23 : 298)

Este crítico basa su método en una semejanza creada por él entre el ciclo de la vida con el ciclo solar del día y del año, proponiendo un modelo de relato mítico organizado alrededor de la figura del héroe, del que se muestran cuatro facetas, según se pongan en juego las cuatro fases de esos ciclos del día, del año o de la vida.

GASTON BACHELARD. Toda su obra gira en torno al valor del simbolismo de la imagen en las obras literarias, representada esta no en un nivel inconsciente, sino

en el plano de la conciencia; alejándose, con esta postura, de la de Freud y sus seguidores.

Bachelard habla de dos ejes en la determinación del control de la imaginación:

- a) El de la inspiración formal, al que se deben los hallazgos novedosos que la obra puede plantear.
- b) El de la imaginación material, cauce que penetra en el interior del individuo en busca del fondo de imágenes y de ideas con las cuales se pueda materializar el texto.

La imaginación como proceso conlleva en su interior una visión del mundo, la cual se encuentra configurada a partir de la forma en que se percibe el entorno. Es así como *Bachelard explora la visión del mundo en el horizonte figurativo que se proyecta ante el ser humano, y que, en buena medida lo convierte en 'figura' de ese mundo natural, manifestada a través de su gestualidad y de otras representaciones espaciales; de ahí su indagación de figuras matrices como el agua y el fuego, soporte de variadas articulaciones que producirán la diversificación cultural de la humanidad (23 : 300).*

El aporte original de este crítico francés se manifiesta en distribuir esas figuraciones simbólicas de acuerdo con los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua) para señalar que su aparición en la obra literaria evidencia los complejos de culpabilidad de la cultura y de la sociedad.

CHARLES MAURON. Propone la *Psicocrítica*, que es una de las orientaciones del estructuralismo. La *Psicocrítica* venía a ser el testimonio de que en la década del 60 también existían otros métodos de crítica literaria que se preocupaban por el "más allá" de la obra, y no por posiciones inmanentistas al texto. Este método pretendía descubrir las relaciones de ideas involuntarias escondidas bajo las estructuras de un texto.

De esta forma, Mauron formula la hipótesis de un “mito personal” propio de cada escritor, el cual puede ser definido en forma objetiva. Se aleja, por ello, de los postulados del psicoanálisis, y su convergencia con el estructuralismo lo evidencia el hecho de que no busca temas o símbolos directamente, para ver si en ellos se refleja una determinada personalidad. No es una sola palabra o una metáfora en la que Mauron fija su atención, sino en el tejido, en el sistema de relaciones que se establecen entre las palabras o las imágenes cuando se superponen varios textos de un mismo autor; por tanto, al eliminarse las particularidades de cada uno, los elementos que resultan constituyen la manifestación del inconsciente del autor, puesto que conforman la red de motivos que le ha impulsado a la creación literaria.

Por tanto, la *Psicocrítica* no pretende un análisis de rasgos biográficos, ni una patología de un cierto carácter, sino construir un “mito personal” al que obedecen las imágenes del texto.

## 4. Marco metodológico

### 4.1. Definición del método: el análisis estilístico y psicocrítico de la novela

El método a utilizar en este trabajo de investigación está estructurado con base en el llamado *Estilístico*, aunque también se incluirán elementos del *Psicocrítico*. El primero pertenece a la crítica *Estilística* en la narrativa y consta de varios elementos indicadores (argumento, temática, punto de vista, personajes, entre otros), los cuales son esenciales para una análisis deductivo del estilo de una corriente literaria. En este caso es lo que se busca con la presente investigación: identificar el estilo del movimiento literario denominado *Posboom* para luego compararlo con el estilo del autor de *El Portero*.

Se debe tomar en cuenta que los elementos indicadores arriba mencionados no son pasos de un método, ya que no poseen un orden específico. Estos se utilizarán para analizar la novela *El Portero* de Reinaldo Arenas, y posteriormente iniciar un proceso de comparación con los indicadores de las características de la narrativa del *Posboom* según Emmanuel Tornés Reyes, todo con el fin de identificar éstas en la novela del escritor cubano.

En cuanto al *Psicocrítico*, se utilizarán los elementos siguientes: mitos, símbolos y arquetipos presentes en la novela *El Portero*, los cuales se desarrollarán dentro de los apartados de argumento, temática, personajes y punto de vista, todo con el fin de establecer el mito personal del autor, lo que también obedece al estilo de éste.

## 4.2. Objetivos

La formulación de los siguientes objetivos obedece a la necesidad de analizar, identificar, comparar, relacionar y determinar qué características de la narrativa latinoamericana del *Posboom* se encuentran en la novela ***El Portero*** de Reinaldo Arenas, y si dichas características conforman a esta obra como una representante más del movimiento literario latinoamericano finisecular.

### 4.2.1. General

Determinar la presencia de rasgos estilísticos que caracterizan al *Posboom* en la novela ***El Portero***, de Reinaldo Arenas, así como identificar el mito personal de dicha obra para ubicarla como una obra *posboomista*.

### 4.2.2. Específicos

- 4.2.2.1. Establecer varios elementos (personajes, temática, recursos literarios, entre otros) como indicadores para el análisis de la obra y cada una de sus partes.
- 4.2.2.2. Determinar argumento, temática, personajes (mitos, símbolos, arquetipos), narrador, ámbito, asunto, motivo, ambiente, lenguaje y secuencia narrativa, que existen en la novela ***El Portero***, con el fin de determinar el estilo y el mito personal del autor.
- 4.2.2.3. Delinear los rasgos estilísticos del *Posboom* con base en lo propuesto por el investigador Emmanuel Tornés Reyes.
- 4.2.2.3. Comparar los rasgos estilísticos de la novela ***El Portero*** a partir del análisis de los elementos indicadores con los rasgos estilísticos del movimiento literario del *Posboom*.
- 4.2.2.4. Interpretar el análisis comparativo para establecer qué características del *Posboom* se encuentran presentes en la novela.

### 4.3. Método de trabajo

- 4.3.1. Elección de elementos indicadores para la descripción de la novela *El Portero*: argumento, final de la obra, temática, puntos de vista (tipos de narradores), personajes (mitos, símbolos, arquetipos), tono, asunto, motivo, cronotopo (tiempo-ámbito), recursos literarios y técnicas narrativas utilizados y lenguaje.
- 4.3.2. Análisis estilístico-psicocrítico de la novela a través de los elementos indicadores.
- 4.3.3. Comparación y cotejo de las características del *Posboom* encontradas en la novela.
- 4.3.4. Conclusiones específicas.
- 4.3.5. Conclusiones generales.

## 4.3. MÉTODO DE TRABAJO

### 4.3.1. Elección de elementos indicadores

Para el análisis estilístico-psicocrítico ;de la novela ***El Portero***, de Arenas, se tomarán en cuenta únicamente los elementos *intratextuales*, que son los indicadores siguientes: *argumento de la obra, final de la obra, temática, personajes (mitos, símbolos y arquetipos), puntos de vista (tipos de narrador), tono, asunto, motivo, cronotopo (tiempo-ámbito), recursos literarios y técnicas narrativas utilizados y el lenguaje.*

### 4.3.2. Análisis estilístico-psicocrítico de la novela

#### A. ELEMENTOS INTRATEXTUALES

##### A.1. ARGUMENTO DE LA OBRA

Juan, un disidente cubano, llega a Nueva York, en donde después de haber trabajado en varios lugares, encuentra el trabajo de portero en un edificio neoyorquino de apartamentos. Juan se ve invadido por una idea obsesiva: después de conocer a los inquilinos del edificio, decide que él, como portero, tiene una misión especial, la cual consiste en abrirle la puerta a cada uno de sus huéspedes, pero no cualquier puerta, sino una que les muestre la verdad. Juan se empeña en su misión y es así como entra a cada apartamento de los inquilinos, quienes poseen características extravagantes y comportamientos extraños, además de tener una o varias mascotas que sufren los caprichos de sus dueños. Juan accede a todo tipo de pedidos de los huéspedes con el fin de ganarse su confianza, pero al final todos los inquilinos se unen para acusar al portero, a quien consideraban un ser entrometido, y a quien no quieren en sus vidas. Juan fracasa

en su intento por mostrarles la verdad, así que se reúne con las mascotas de sus dueños, las cuales en una asamblea hablan con él. En dicha reunión reflexionan acerca de la condición humana y animal, y deciden, junto con Juan, escaparse a un lugar que sólo ellos y el portero conocen. El portero es descubierto hablando con los animales, los inquilinos lo llevan a un manicomio de donde se escapa, pero ya no con los animales. Al final, el paradero de Juan es conocido únicamente por el narrador colectivo (comunidad cubana en Estados Unidos).

Como se puede observar, el argumento es lineal, no posee mayor complicación en su estructura. Las acciones se suceden una tras otra, en un orden que el lector puede dar por sentado sin tener que analizar profundamente cada acción y ordenar la historia, tal y como sucedía con los argumentos del *Boom*, en donde el lector se sentaba frente a un rompecabezas narrativo.

Sin embargo, existe un significado subyacente en la estructura de la historia: los mitos bíblicos. La primera acción principal se inicia con el exilio, que es el producto de la pérdida del paraíso (Cuba), lo cual se puede comparar con el libro del *Génesis*. Posteriormente, este exilio se evidencia en el éxodo que pasa todo el pueblo cubano al tener que dirigirse a Miami por la dictadura castrista. Juan, cubano, y obligado a salir de su tierra natal, llega a Estados Unidos. Pronto, las acciones recaen en el mito mesiánico: Juan tiene una “revelación” o “deslumbramiento”, lo cual lo lleva a la acción siguiente: salvar a los inquilinos de la vida mundana y superficial que han tenido hasta el momento.

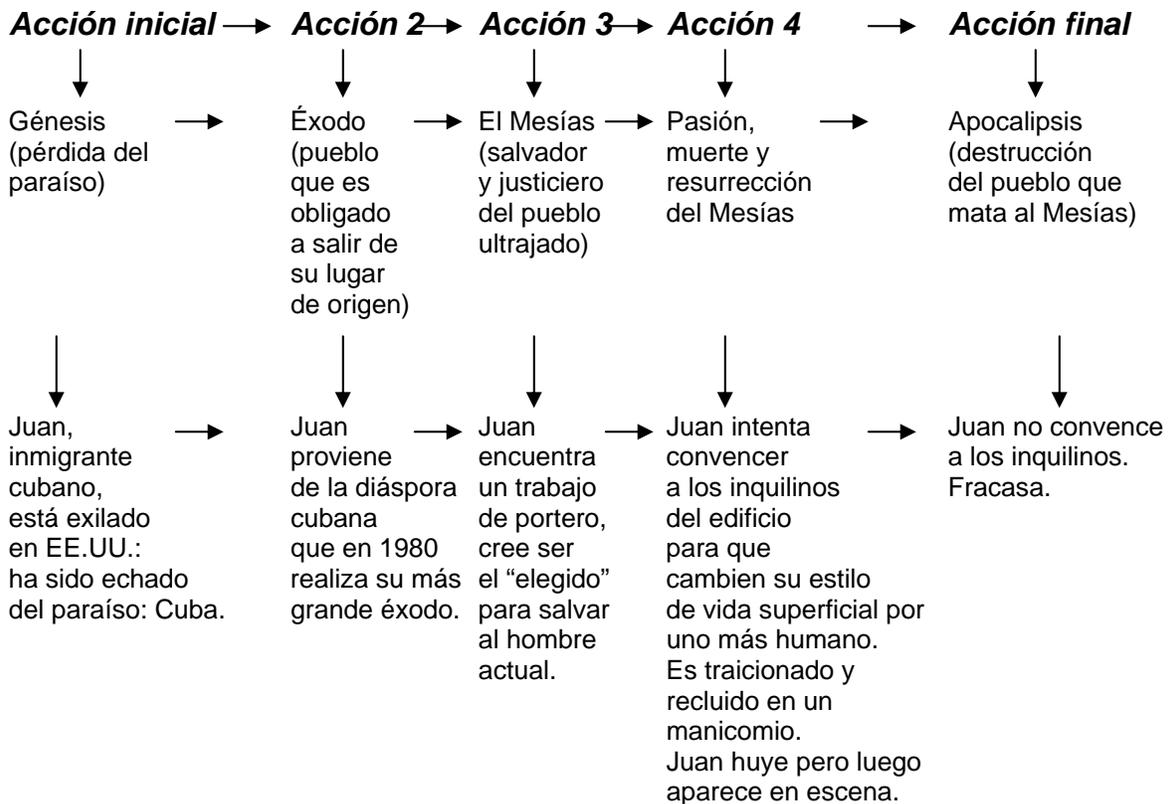
La “pasión” de Juan se manifiesta en las acciones que realiza por intentar convencer a los inquilinos del edificio, pero éste cae en la cuenta de que no puede convencer a nadie, por lo que decide transformarse en un Noé, salvando a los animales de un “diluvio” (caos y destrucción) destinado a la humanidad. La pasión culmina con la “crucifixión”, que se inicia con la traición de los que creía sus amigos: lo encierran en un manicomio.

Su “resurrección” se plasma en cuanto a su aparición en escena, al final de la obra. Sin embargo, la resurrección no implica nada, ya que el “Apocalipsis”, es decir, el caos y la perdición humana continúan debido a que no pudo convencer a los inquilinos de cambiar un estilo de vida vacío y alejado de la naturaleza, que en este caso vendría a ser Dios.

Aquí cabe mencionar que Dios, propiamente patriarcal y símbolo masculino, que en sí se equipara con lo dictatorial y el poder capitalista, es sustituido por la naturaleza, eminentemente femenina y matriarcal, primera forma de asociación de las comunidades primitivas. Es interesante acotar, que en varios estudios acerca de la obra de Arenas, lo femenino sea una constante, lo cual se atribuye a que en su vida nunca conoció a su padre y vivió con su madre, abuela, hermanas y tías.

De esta forma, la estructura argumental vendría a ser la siguiente:

***El Portero***  
(Estructura narrativa)



## A.2. FINAL DE LA OBRA

El final es epifánico (súbita revelación de una verdad narrativa, ya sea al personaje o al lector). Sin embargo, a pesar de que se revela una verdad en *El Portero*: el fracaso del proyecto de Juan de mostrar la verdad a los inquilinos; en general, el final verdadero de la obra en sí es ambiguo, ya que no se sabe el paradero de las mascotas que huyen de sus dueños, pero sí se sabe el del portero, quien también había huido con los animales. El narrador colectivo es el único que conoce dónde se encuentra el protagonista, pero al lector no se le revela, quedando en el misterio el paradero de Juan.

Aquí se puede hacer hincapié en un final irónico que parodia el mito mesiánico bíblico: Cristo, el portero, fracasa en su misión para con la humanidad, por lo que la única opción es alejarse de ella e internarse en el origen. Este último, en la obra, es la inocencia del mundo natural, libre de prejuicios y sofisticaciones, representado en este caso por las mascotas, pero que también es un mundo ajeno al portero, quien al final, irónicamente, no puede escapar a su esencia humana:

*Al final habría una puerta por donde la paloma torcaza, al trasponerla, encontraría un paisaje añorado al que se integraría de inmediato. Una inmensa puerta hecha de ramas y bejucos (...) Sí, puertas de sol, puertas de agua (...) puertas mínimas o desmesuradas, más profundas que el océano, más transparentes que el aire (...) estarían esperando a los animales para llevarlos a un sitio donde nadie los espiese con catalejos o pudiese perseguirlos disimuladamente con hombres disfrazados... Y por esas puertas, todos, finalmente, desaparecerían presurosos. Todos, menos yo, el portero, que desde fuera los veré alejarse definitivamente.*

(3 : 248)

## A.3. TEMÁTICA

En ***El Portero***, Reinaldo Arenas expresa la descomposición social, la cual es producto de la vida moderna. Esta descomposición provoca situaciones variadas, como la migración y estilos de vida que sólo llevan al hombre actual a sentir desarraigo, necesidad de comunicación en la incomunicación; soledad dentro de las masas, encarcelamiento, desorientación por el absurdo (sinsentido) de la vida e inadaptación, entre otros muchos sentimientos negativos. Estos sentimientos son tematizados en esta obra, los cuales son explicados a continuación:

\* **La necesidad de comunicación entre los seres humanos en la actualidad:** se refiere a la frustración que conlleva no lograr dicha comunicación, por tanto, se plasma en esta novela la soledad del hombre actual. Este tema se observa dentro de la obra cuando el señor Lockpez, un pastor religioso, invita a Juan, personaje principal de ***El Portero***, a unirse a su secta:

*Veo en ti una gran necesidad de comunicación que en nuestro círculo táctil-espiritual podrás desarrollar.*

(3 : 36)

*Nuestra angustia, nuestra soledad, nuestra tristeza y nuestra desesperación no pueden progresar en un espíritu que incesantemente esté en comunión con otro espíritu positivo, y éste con otro, y aquél con otro más...*

(3 : 38)

Así también, el mismo protagonista expresa su deseo de comunicarse con los inquilinos del edificio:

*Por otra parte, ¿no sería esta invitación una excelente oportunidad para entrar en comunicación con aquel hombre y hasta con sus familiares y amigos?*

(3 : 37)

\* **La indiferencia hacia el otro:** un tema ligado al de la incomunicación. Llega el momento en que el protagonista de esta novela comprende que la incomunicación es total con los seres humanos, debido a que la forma de vida actual ha obligado

al hombre a valorar únicamente lo material y dejar por un lado los valores y sentimientos por el otro:

*Evidentemente, era a los objetos y no a los seres humanos a quienes estaban destinados los asientos de la casa.*

(3 : 105)

*A ninguno de los inquilinos le sorprendió la muerte de Mary Avilés. Todo lo contrario, informados desde hacía meses por la mujer, el encargado de los intentos de suicidio de la joven, sintieron algún alivio cuando se enteraron de que, al fin, había alcanzado su propósito.*

(3 : 137)

Esta indiferencia hacia el otro también se expresa en la despersonalización, en la destrucción de la personalidad del otro para convertirlo en un número, para objetivarlo, es decir, llegar a la anomia propia de la *Modernidad*. Esto se observa en la parte de la narración en donde el portero es internado en un manicomio y a todos los enfermos mentales los llaman por un número, no por su nombre:

*Tenemos ante nosotros sus historias clínicas y sus números. Y decimos “número” y no “nombre”, pues, una vez ingresado, el enfermo es codificado por el número que se estampa en su uniforme. Así, nuestro portero dejó de llamarse Juan para responder al número 23.666.017.*

(3 : 220)

\* **La libertad:** en esta novela se observa una incesante búsqueda de liberarse de todo aquello que apresa en la vida actual. La búsqueda de la libertad es el *leit motiv* en toda la obra de Arenas, y ésta sólo puede encontrarse a través de la imaginación ante un mundo que reprime la creatividad. Se observa, por ejemplo, que la imaginación es la única arma que Arenas encuentra en el ser humano para liberar a sus personajes de la opresión, así como la única que individualiza a cada ser. Obsérvese este tema en *El mundo alucinante*, en donde Fray Servando de Mier, envuelto de pies a cabeza con cadenas, logra, a través de su imaginación, liberarse. En *El Portero*, la libertad se busca a través de una puerta imaginada por el protagonista:

*En lugar de ser él, el portero, el adoctrinado intentaría ganárselos a ellos para su misteriosa causa, la búsqueda imprecisa de aquella puerta fundamental.*

(3 : 37)

*La longevidad, como bien afirmó la señora tortuga, es, sin discusión, un mérito y un trofeo si se vive en libertad, de lo contrario es más bien una humillación.*

(3: 204)

*Pero en el hombre (...) la vida se ha vuelto un juego sucio, y, lo que es peor, ese juego se ha tomado tan seriamente que ha dejado de ser juego para convertirse en un deber, es decir, en algo abrumador; tan abrumador que ya ni ellos mismos conocen lo que es la libertad ni mucho menos disfrutarla. Porque, ¿qué es la libertad sino la posibilidad de jugar, burlándonos hasta de nosotros mismos y a la vez tratando de aprender un poco más de los otros al parodiarlos?*

(3 : 208)

**\* La situación del inmigrante, sobre todo del disidente cubano en Estados**

**Unidos:** la migración provoca un sentimiento de desarraigo para el que llega sin nada a un país extranjero en donde el idioma es diferente:

*Desde que llegó –y muy desmejorado que llegó– le dimos ayuda material (...) y le ‘viabilizamos’ (otra palabra de allá) rápidamente el Social Security (...) y casi de inmediato le conseguimos un empleo. Claro está que no podía ser uno de estos empleos que tenemos nosotros, después de veinte años de trabajar duro. Le conseguimos un empleo en la construcción, al sol, naturalmente... El capataz, enfurecido, le gritaba en inglés (idioma que el joven aún no dominaba) todo tipo de órdenes e insultos.*

(3 : 16)

Obsérvese el sentimiento de desarraigo que se expresa en la novela cuando un pez del trópico habla frente a los otros animales refiriéndose al portero:

*Los dos somos originarios del trópico, los dos vivimos ahora en un clima para nosotros antinatural, los dos soñamos con nuestro paisaje y, lo que es aún más importante, los dos estamos prisioneros.*

(3 : 162)

En este tema, Arenas juega con lo fabuloso (los discursos de los animales) para exponer una situación política: la condición del inmigrante

en Estados Unidos. A través de la fábula deconstruida, **El Portero** ingresa al campo de la escritura de frontera o marginal, en la cual, como características esenciales se encuentran la desterritorialización, la política, la colectividad, lo hiperbólico y lo grotesco, todos elementos propios de esta obra areniana.

En esta novela, el inmigrante se concibe como un ser desterritorializado y un individuo colectivo que busca, a través de un discurso político-fabulesco comunicar su punto de vista, su crítica a un sistema social que oprime. Por tanto, la única forma casi impune de expresar todo aquello con lo que no se está de acuerdo en un orden represivo es el uso del lenguaje literario hiperbólico bajo un tono carnalesco. Arenas, pues, se vale del recurso de la parodia que le ofrece la fábula para expresar lo grotesco de un estilo de vida y un sistema político-económico-social que le parecen ilógicos y destructores.

\* **La pérdida de identidad (transculturalización) del inmigrante en Estados Unidos:** esto se evidencia con el cambio de nombres del señor López a Lockpez; del homosexual cubano Ramón García al de Oscar Times:

*La idea de que ambos amigos se convirtiesen en Oscar Times provino de Ramón García, quien una vez que hubo abandonado su patria se prometió, en un gesto de frivolidad y también de justificado resentimiento, primero: no volver a pronunciar jamás ni una palabra en español; segundo: integrarse de tal modo a su patria adoptiva que en poco tiempo nadie pudiera decir que había nacido en un pueblecito remoto del sur de la provincia de Santa Clara llamado Muelas Quietas. Superficial y esnob, Ramón García comenzó por cambiarse el nombre y el apellido originales, sustituyéndolos por lo que él consideraba los símbolos supremos del mundo norteamericano: éste es, el Oscar de Hollywood y el periódico New York Times.*

(3 : 94-95)

Esta pérdida de identidad también se critica a través del lenguaje utilizado por el narrador colectivo:

*El traje, la corbata, el portafolio, el auto, el **bill (perdón, la cuenta o la factura)**, la oficina, y, sobre todo, el deseo siempre patente de un viaje hacia el sur, hacia el sur, hacia el sur. Hacia el mismo borde donde la frontera limita ya con el horror.*

(3 : 218)

***Doorman, perdón, portero**, queremos decir, ése era su nuevo oficio.*

(3 : 17)

**\* El absurdo de la existencia humana actual:**

*Entonces se dijo –y ya comenzaba a monologar en voz baja–, de ser todo así (como en esos momentos él lo veía), de no haber otra cosa, otro fin que un eterno abrir y cerrar de puertas para que la gente entrase y saliese de ningún sitio hacia ninguna parte, ¿qué sentido tenía seguir cumpliendo aquella función? ¿Qué sentido tenía seguir viviendo?...*

(3 : 143)

**\* La inadaptación en la vida actual:**

*Es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico; al contrario, exploró caminos absurdos y desesperados y, lo que es peor, quiso llevar por esos caminos a cuanta persona conoció.”*

(3 : 15)

*De ninguna manera podía concebir que la existencia de toda aquella gente, y por extensión la de todo el mundo, fuese sólo un ir y venir de un cubículo a otro, de espacios reducidos a espacios aún más reducidos, de oficinas a dormitorios, de trenes a cafeterías, de subterráneos a ómnibus, y así incesantemente...*

(3 : 18)

**\* La hipocresía:**

*He ahí otra diferencia entre nosotros y el hombre. Nosotros no tenemos máscara, somos. Ellos para ser tienen que vivir en perpetua batalla demostrando que son. En ese juego, que es la vida, ellos siempre pierden porque están contaminados de hipocresía.*

(3 : 208)

- **Contraposición de lo urbano con lo rural:** en *El Portero*, lo rural y natural es considerado como dador de sentido y vida, mientras lo urbano-artificial es considerado destructor de lo vital. En este aspecto es esencial recordar que Arenas era un campesino cuya vida giraba en torno a la tierra:

*Llovía. Era esa lluvia lenta e ininterrumpida, capaz de socavar al más optimista, que en Nueva York precede al invierno y que nos cala más allá de los huesos, pues trae a nuestra memoria lluvias cálidas, claras y torrenciales que levantan olores a yerba fresca y a tierra brillante y viva.*

(3 : 85)

## A.4. PERSONAJES

En *El Portero* se observan dos clases de personajes en general: los humanos y los animales. Así que se dividirán para este trabajo en estas dos categorías.

### A.4.1. PERSONAJES HUMANOS

#### A.4.1.1. PERSONAJE PRINCIPAL

- **JUAN:** personaje principal y protagonista. Su profesión es la de portero en el edificio de inquilinos en Nueva York. Es un disidente cubano, joven, moreno, alto, bien parecido. Es solidario, noble e idealista.\*

Este personaje parodia la imagen de un Mesías, ya que se considera a sí mismo como el elegido para mostrarles la verdad a los inquilinos del edificio. Salvarlos de la vida superficial que llevan como producto de la vida moderna, es una misión que el protagonista de esta historia se impone. A partir de la

---

\* Arenas caracterizó este personaje con base en la vida real de su amigo cubano Lázaro Gómez Carriles, quien también era disidente y se fugó en el Mariel hacia Miami. Gómez Carriles, después de la muerte de Reinaldo, todavía conservaba un puesto de portero en Nueva York.

profesión de Juan, un portero, la relación de ser alguien que debe abrir la puerta a las personas, lleva al protagonista a sentirse el escogido para mostrar la entrada a los inquilinos del edificio, pero no una entrada física, sino abstracta, a un mundo diferente y más humano. Así, Juan escribe en su libreta de apuntes:

*...eres la luz, el que vigila, el que tiene que abrir todos los túneles...*  
(3 : 33)

Arenas expone, desde el inicio de la novela, una relación con el mito bíblico del mesías. Ya en el epígrafe de la novela cita las Escrituras:

*Aquella luz verdadera, que alumbraba a todo hombre, venía a este mundo. Juan, 1,9.*  
(3 : 9)

La relación entre Juan, el protagonista, y el apóstol más joven de Cristo es evidente: los nombres, además de la visión apocalíptica de este mundo configuran al personaje principal. Aparece, entonces, a través del portero, la imagen apocalíptica que del mundo posee Arenas, la cual simboliza la destrucción, el caos y el desorden.

Juan, el portero, sabe que la forma de vida moderna de los inquilinos del edificio sólo los lleva a la destrucción. No hay otra salida que salvarlos a través de una puerta que se abra hacia otro mundo en el que el sujeto y no el objeto sea el centro de una nueva forma de vida.

La ruptura con la forma de vida del mundo moderno que plantea Arenas es una forma de deconstrucción de los paradigmas de la *Modernidad*. La razón, centro de la vida actual y moderna, objetiva incluso al mismo ser humano, lo aleja de su ser: un hombre integral, conformado no únicamente de razón, sino de sentimientos, emociones, intuiciones, voluntad, elementos que en esencia no se pueden objetivar a través de la razón.

Además, no sólo lo aleja de su ser, sino lo aparta de su relación armoniosa con el mundo natural. La naturaleza, al verse violentada, se rebela. De ahí que el sujeto apresado y reprimido en su esencia, representado por las mascotas de los inquilinos, se rebelen a través de la huida contra la objetivación de que han sido víctimas. Esta preocupación se observa en **Rebelión en la granja** de George Orwell, obra que manifiesta fielmente el sentimiento que también Arenas manifiesta en **El Portero** al hacer que las mascotas hablen y rebelen contra sus dueños.

Juan, el salvador, sabe que si convence a los inquilinos podrá ayudar a que el caos total no caiga sobre el mundo. Sin embargo, todas las peripecias que pasa para convencer y ayudar a los inquilinos (su pasión), al igual que la de Cristo, no es compensada, al contrario, es traicionado por estos, quienes lo mandan encerrar en un manicomio (su crucifixión). Por otro lado, el mito mesiánico se completa con la resurrección de Juan, es decir, su aparición en el texto después de que se creía que había desaparecido junto a las mascotas del edificio. Pero esta aparición es una ruptura con el narrador colectivo que aparecía en toda la novela, Juan, por primera vez, aparece como narrador, pero al final de la obra, para decir lo siguiente:

*Y por esas puertas, todos, finalmente, desaparecerían presurosos. Todos menos yo, el portero, que desde fuera los veré alejarse definitivamente.*

(3 : 248)

Se encuentra, entonces, en la figura de Juan, una convergencia de mitos: el mesiánico y el apocalíptico, ambos contradictorios pero interrelacionados en esta novela.

Cabe mencionar, también, que en la actitud de Juan, quien añoraba regresar a su lugar de origen y encontrar un lugar paradisíaco, se encuentra el modelo arquetípico de la “fuga del tiempo”, el cual, según Jung, se relaciona con la “vuelta al paraíso perdido”. Éste modelo hace referencia al deseo de

volver al estado perfecto, la bienaventuranza eterna de la que disfrutó el hombre antes de su trágica “Caída” en la corrupción y la mortalidad.

Algunas imágenes relacionadas con el protagonista son el agua, en especial el mar, por el cual Juan muestra melancolía. El mar es el medio natural del que proviene: su pueblo natal es una isla del trópico, el mar forma parte de su imaginario. Así, en esta novela, el agua-mar simboliza la madre, la vida, el origen, el lugar de reposo y tranquilidad, todo lo contrario a la ciudad seca y desértica que, según Jung, significaría la muerte.

Otra imagen muy evidente en *El Portero* es la del invierno, el clima de Nueva York y de una cultura moderna diferente a la de Juan. Esta imagen invernal simboliza, de acuerdo a Jung, la muerte, la caída y el aislamiento del héroe, lo cual se aplica exactamente a esta novela.

Juan proviene de un lugar cuyo clima siempre es cálido, donde el Sol ilumina y da vida, donde el agua es tibia y acogedora. Sin embargo, ahora en el exilio, se ve dentro de un ambiente antinatural, el invierno es eterno y el calor del Sol, como el calor humano, son prácticamente inexistentes. De ahí que Juan, al describir Nueva York, compare con melancolía el clima de su tierra natal con el de la tierra del exilio.

#### A.4.1.2. PERSONAJES SECUNDARIOS

- ROY FRIEDMAN: inquilino del edificio en el que trabaja el protagonista como portero. Es un hombre de 65 años que regala caramelos a todo el que encuentra. Su apartamento lo mantiene lleno de estantes de caramelos de toda clase. Incluso hace que su perro coma dulces.

Este personaje es un arquetipo del hombre actual y moderno altruista, pero que reduce su visión del mundo al triunfo o éxito basado en la compra del

aprecio de los demás a través de regalos. En este caso, los dulces serían ese objeto que mejoraría el mundo:

*...-¿sabes tú en qué radica el triunfo de la vida- (...) -¡El triunfo radica en repartir y aceptar caramelos!- aseguró categóricamente el señor Friedman-. Quien no está dispuesto a dar un caramelo no está dispuesto a congraciarse con la humanidad, y, sobre todo, ay, aquel que no acepta el caramelo está perdido.*

(3 : 24)

- **JOSEPH ROZEMAN:** eminente mecánico dental, ya entrado en años. Es el dentista de las estrellas de Hollywood y de todo aquél que desee y pueda pagar una sonrisa de artista para triunfar en el mundo.

Este personaje es el arquetipo moderno del hombre profesionalizado y especializado, el cual utiliza su profesión para lucrar. En el señor Rozeman está implícito el avance científico sirviendo al hombre moderno, pero más que esto, está implícita la forma de vida individualista y narcisista, típicamente moderna, en donde el culto a la belleza física es muy importante. Esta belleza es la esencia de lo efímero, lo cambiante, que a su vez son los paradigmas bajo los que se sostiene el pensamiento moderno y su forma de vida. El señor Rozeman representa también Hollywood, que por antonomasia es la meca del espectáculo, el cual es el medio para mantener formas de vida superficiales y carentes de sentido, centradas en el consumo exagerado de objetos.

- **JOHN LOCKPEZ:** ecuatoriano naturalizado en Estados Unidos cuyo nombre latino era Juan López; un hombre casado con una mujer religiosa, cuyos hijos también son religiosos. Pastor millonario de la Iglesia del Amor a Cristo Mediante el Contacto Amistoso e Incesante. Su éxito religioso y económico se basa en la idea de que el mundo necesita amor, y la forma de demostrarlo es a través del contacto físico con todos.

Arenas se vale de este personaje para criticar la proliferación de sectas en Estados Unidos, así como para exponer al hombre actual con sus carencias de identidad y significado:

*...el señor John Lockpez, ecuatoriano naturalizado en los Estados Unidos (...) (su nombre de origen es Juan López), al parecer, le tomó gran aprecio a nuestro portero...*

(3 : 20)

Este personaje también representa la intrusión del comercio hasta en lo sagrado: es un pastor que se ha vuelto millonario por venderles a las personas un sentido para sus vidas.

- BRENDA HILL: *mujer algo descocada, soltera y ligeramente alcohólica* (3 : 21). Mujer adinerada, entrada en años.

Brenda Hill representa al arquetipo moderno de la persona que llena un vacío existencial a través de las drogas. En este caso, con el alcohol. Además, la señora Hill simboliza al individuo solitario de la vida moderna: su soltería a una edad mayor lo evidencia.

- ARTHUR MAKADAM: hombre adinerado de 67 años y libertino, con aires de donjuán. Es calvo y usa peluca, regala 100 dólares al portero para que lo vea la mujer con que va cada día, luego le quita el billete al portero agradeciéndole por ayudarlo en el simulacro para atraer más a las mujeres aunque padezca de impotencia sexual.

El señor Makadam simboliza el arquetipo del hombre moderno que puede llenar sus vacíos existenciales gracias al dinero y al sexo. Representa a aquellas personas que temen a la vejez por estar relacionada, según el pensamiento moderno, con la fealdad física y la inutilidad. Representa lo que

Baudrillard denomina acertadamente como “los simulacros de la modernidad”, y que los filósofos posmodernos como Lyotard llaman performatividad.

El señor Makadam simula, realiza un *performance* (actuación) para proyectar una imagen falsa con el fin de llamar la atención de las mujeres jóvenes, siendo otra la realidad de su condición.

- MARY AVILÉS: mujer joven e hija de padres millonarios. Rebelde, de origen cubano pero nacida en Estados Unidos. Supuesta prometida del portero; mujer con tendencias suicidas, por lo que en su apartamento deja libre una serpiente cascabel.

La señorita Avilés simboliza la pérdida total de sentido de la existencia que el hombre moderno experimenta debido a su total represión por un sistema económico-político. Esta pérdida se conceptualiza en la idea de suicidio constante para buscar una salida, es decir, la libertad. El portero se identifica con este personaje no sólo por ser de origen cubano al igual que él, sino por la búsqueda constante de libertad. Pero muy sutilmente, también delinea la personalidad del cubano, no solamente del exiliado, sino del que vive exiliado del mundo en la misma Cuba. Ese sentimiento de desarraigo que produce el exilio y la opresión en sus diversas formas, provoca un sentimiento de vacío y encarcelamiento, cuya única salida es la aniquilación total: la muerte.

- STEPHEN WARREM: hombre millonario entrado en años que habita el *penthouse* del edificio junto con su esposa. Dueño de una especie canina en vías de extinción llamada Cleopatra y que fue adquirida en una subasta por varios millones de dólares.

El señor Warrem junto a su esposa representa al arquetipo moderno de hombre de éxito: es millonario. Simboliza, al comprar objetos únicos como la

perra Cleopatra, el consumo descontrolado e innecesario, así como el elitismo, la búsqueda de exclusividad e individualismo del hombre moderno.

- CASANDRA LEVINSON: mujer madura, titulada profesora de Ciencias Sociales que trabajó en universidades estadounidenses, propagandista incesante de Fidel Castro. Pertenece a una de las familias judías más influyentes en Estados Unidos.

Este personaje representa al arquetipo moderno de la persona infiel a sus ideales. Además simboliza a Estados Unidos como supremo imperio bajo el cual incluso Cuba está sujeta a sus deseos. La señorita Levinson representa la hipocresía de ciertos comunistas que se oponen al capitalismo pero que no sólo viven de él, sino que viven de acuerdo a ese sistema que aparentemente aborrecen. Casandra Levinson llega al punto de comprar un oso polar, lo pinta de negro y lo obliga a tener relaciones sexuales con ella.

- SEÑOR PIETRI: hombre maduro encargado del edificio, el cual vive en él junto a su familia: su esposa y sus dos hijos desaliñados (Pascual Junior y su hermana, *la Nena*). Hombre que roba a los inquilinos.

Simboliza la mezquindad del hombre actual, así como el servilismo hipócrita. El Señor Pietri robaba a los inquilinos cobrándoles por trabajos para el edificio que nunca se realizaban, pero siempre les sonreía y estaba presto para satisfacer cualquier deseo pedido por sus clientes. También representa a uno de los grupos mayoritarios de inmigrantes en Estados Unidos: los italianos.

- LOS SEÑORES ÓSCAR TIMES (ÓSCAR TIMES I Y ÓSCAR TIMES II): ambos homosexuales y semejantes física y moralmente. Sus nombres los tomaron del culto que Óscar Times I (un cubano disidente) tenía por la cultura estadounidense, tomando los nombres de lo más representativo de

ésta: los premios Óscar y el periódico *The New York Times*. Óscar Times II es estadounidense.

Estos personajes simbolizan, a través de sus nombres, la influencia de los *mass media* y el espectáculo en la vida del hombre moderno. Los *mass media* son elementos importantes en la Modernidad, ya que a través de ellos la información llega a todo el mundo, y es así como con su dominio se influye en las personas para que adopten formas de vida consumistas, sedentarias y carentes de sentido.

Los Óscar Times también representan lo grotesco de la vida actual: su vida como homosexuales activos y poco atractivos físicamente, los hace buscar cualquier forma de satisfacer sus instintos, no importando si esas formas los denigran como seres humanos. Lo grotesco con estos personajes es llevado hasta el punto de lo patético cuando sufren un accidente en donde los deben operar para que puedan defecar.

- SCARLETT REYNOLDS: mujer mayor; actriz jubilada y obsesionada con el ahorro.

Representa lo efímero: una actriz de Hollywood jubilada por la caducidad de su belleza. Además simboliza la destrucción del ser por el dinero: su obsesión por el ahorro, convierten a Mrs. Reynolds en una mujer avara que desconfía de los demás. Esta desconfianza en los demás es otra muestra de la condición de la existencia del hombre moderno: su falta de confianza provoca incomunicación con otros seres humanos, produciendo esto un vacío existencial que podrá ser llenado con dinero, sexo, drogas, objetos, entre otros, dependiendo de la elección de la persona. En este personaje se conjugan los elementos paródicos y cinematográficos propios del *Posboom*, ya que Arenas juega, en el nombre de Scarlett Reynolds, con los nombres de las famosas actrices de cine de los 50: Scarlett O'hara y Betty Reynolds.

- **PROFESOR WALTER SKIRIUS:** hombre maduro, científico e inventor. Cambia partes de su cuerpo por partes metálicas. Muere quemado por un corto circuito en su cuerpo metálico.

Representa la ciencia y la tecnología. No es más que el arquetipo del ser humano tecnificado y alejado de su propia naturaleza. El profesor Skirius había reemplazado casi todo su cuerpo por partes metálicas, e intentaba que el portero y otros seres humanos hicieran lo mismo, todo en pro del “progreso”. Si se observa, precisamente las ideas de progreso que sustenta la ciencia, no son más que las que sustentan el pensamiento moderno. Al dar prioridad a lo artificial y al “progreso” científico, y obviar la naturaleza humana, este personaje muere quemado por sus propias creaciones.

#### **A.4.2. PERSONAJES ANIMALES**

##### **A.4.2.1. PERSONAJE PRINCIPAL**

- **CLEOPATRA:** mascota del millonario Stephen Warrem. Pertenece a la especie canina, de raza egipcia muy sofisticada y único ejemplar en todo el mundo. Es un canino de pelo negro y ojos violeta, delgada y estilizada, inteligente, reflexiva, elegante y aristocrática, noble y líder de las mascotas. Representa, al igual que el portero, la individualidad, pero también la extinción.

##### **A.4.2.2. PERSONAJES SECUNDARIOS**

- **VIGILANTE:** es un perro San Bernardo que pertenece al señor Friedman. Es calmado y come los dulces que su dueño le da siempre.
- **GATA AMARILLA:** es la mascota de Brenda Hill. Es un animal arisco e inteligente.

- EL ORANGUTÁN: mascota de Arthur Makadam. Un animal con cierto grado de inteligencia que era obligado por su dueño a tener relaciones sexuales con mujeres haciéndose pasar por él.
- EL OSO DOMESTICADO: un oso negro domesticado y mascota de Casandra Levinson, quien lo mantiene como símbolo del comunismo. Este oso era blanco en origen, pero su dueña lo pinta de negro y le coloca dientes postizos, lo cual también simboliza la decadencia del régimen comunista ante el capitalista.
- SERPIENTE CASCABEL: mascota de María Avilés. La dueña la mantenía libre en su apartamento para que por cuestiones del azar un día la mordiera.
- LAS MASCOTAS DE LOS DOS ÓSCARES: un perro bulldog y un conejo que sus dueños pintaban de diferente color cuando les placía.
- TRES PERRAS: de raza *french puddle*, presumidas, mascotas de Joseph Rozeman, las cuales tenían una dentadura postiza brillante que su dueño les había colocado.
- CINCO PERRAS: de raza chihuahua, mascotas de Pascual Junior, el hijo mayor del señor Pietri. Estas perras se mantenían con audífonos con todo volumen y bailando.
- PALOMAS TORCAZAS, OTRAS AVES, RATAS Y UNA VARIEDAD DE ANIMALES: mascotas del señor Lockpez, quien mantenía a éstas unidas (amarradas) por parejas para practicar su teoría del contacto físico.
- LA MOSCA: simboliza el pensamiento moderno acerca de la vida: lo efímero, el *carpe diem*.

- LA TORTUGA: simboliza la sabiduría.

Todas las mascotas de los inquilinos representan el mundo natural que se rebela contra el hombre moderno, ya que éste ha intentado destruirlo y dominarlo.

El hombre moderno pierde el respeto por la naturaleza desde que comienza a desvelar lo secreto. Las civilizaciones antiguas mantenían un respeto frente a lo natural, lo concebían como sagrado y creado por la divinidad, la cual era un misterio que el hombre no podía descubrir. En el momento en que se pierde este respeto desde las ideas racionalistas y la “muerte de Dios”, el hombre moderno se erige como una divinidad capaz de crear y saberlo todo a través de la razón. Esta idea es plasmada como errónea en ***El Portero***, ya que los inquilinos viven una vida vacía, desarraigada, y lo natural se rebela contra lo superficial de este nuevo hombre.

Otro aspecto que es importante en cuanto a las mascotas, es su paralelismo con el mito del diluvio y el arca de Noé. Juan vendría a ser el ser humano (Noé) que salva a los animales de la opresión de los seres humanos, y de ese caos y destrucción de la humanidad (diluvio) que él veía venir. Es así como escapa con las mascotas de los inquilinos, pero al final no puede irse con ellos, ya que su esencia humana lo reclama. De ahí que cuando aparentemente Juan ha desaparecido con los animales, y nadie sepa de su paradero, es cuando en la obra el narrador colectivo da muestras de saber en dónde se encuentra el personaje principal:

*Al cierre de este informe podemos afirmar que Juan es algo misterioso y terrible que, como sólo nosotros conocemos, y sabemos dónde está, poseemos. Con su ayuda podríamos preparar el ejército más heterogéneo y eficaz que jamás haya se haya concebido.*

(3 : 245)

## A.5. PUNTOS DE VISTA (tipos de narrador)

El narrador en esta novela es un narrador en tercera persona del plural (nosotros) omnisciente, intradiegético y heterodiegético, aunque al final de la obra aparece el narrador protagonista en primera persona del singular. El primer narrador, por los datos expresados en la narración, se concluye que es un conjunto de un millón de personas cubanas disidentes que ya se han establecido muy bien en Estados Unidos y que narran la historia de un joven que acaba de llegar:

*Ésta es la historia de Juan, un joven que se moría de penas. No podemos explicar cuáles eran las causas exactas de esas penas (...) Es cierto que hacía diez años que había dejado su país (Cuba) en un bote y se había establecido en los Estados Unidos. Tenía entonces diecisiete años y atrás había quedado toda su vida. (...) Pero también nosotros (somos un millón de personas) dejamos todo eso y sin embargo no morimos de pena (...) No pretendemos vanagloriarnos de que hayamos tenido con él preferencias exclusivas. No había por qué tenerlas. Él era, como casi todos nosotros, al llegar aquí, un joven descalificado, un obrero, una persona más que venía huyendo. Tenía que aprender, como aprendimos nosotros, el valor de las cosas, el alto precio que hay que pagar por alcanzar una vida estable.*

(3 : 13-14)

Este narrador (nosotros) también se demuestra en el posesivo “nuestro”, cuando se refieren al protagonista, el portero:

*Un sentimiento de desesperación casi intolerable se apoderó de **nuestro\*** portero después del encuentro con el encargado...*

(3 : 121)

El narrador hace ciertas salidas de la narración para dirigirse al lector, que es en esencia lo que está haciendo desde el principio. Ya al final de la primera parte de la narración, este narrador pasa de ser uno omnisciente a un simple narrador en tercera persona del plural, el cual se acerca al lector para reconocer

---

\* El subrayado es mío.

su desconocimiento acerca de los hechos que sucederán de ahí en adelante, que son los que se desarrollan en la segunda parte de la narración:

*Hacemos un alto en esta crónica para advertirle al lector que, si remotamente espera algún tipo de justificación racional o científica (o como se le llamen a esos menesteres) sobre la actitud de 'Cleopatra' y sus facultades, nos adelantamos a decirle que no se haga la menor ilusión. La razón por la que no podemos darle ninguna explicación a estos acontecimientos y a los que se aproximan es muy sencilla: no poseemos tal explicación.*

(3 : 145)

Pero más adelante, el narrador (nosotros) se transforma otra vez en omnisciente y sabe qué es lo que le sucede al portero:

*Al cierre de este informe podemos afirmar que Juan es algo misterioso y terrible que, como sólo nosotros conocemos, y sabemos donde está, poseemos.*

(3 : 245)

Este narrador colectivo evidencia un mito bíblico: el éxodo del pueblo judío. Sin embargo, Arenas lo transforma para crear un "mito personal": el éxodo del pueblo cubano. Ya en las palabras finales del discurso pronunciado en la novela por el narrador colectivo (el pueblo cubano en Estados Unidos) se manifiesta ese resentimiento de un grupo de seres humanos sojuzgados y exilados por una dictadura:

*Un pueblo expulsado y perseguido, un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado, vive para el día de la venganza.*

(3 : 246)

En cuanto al narrador en primera persona del singular, este aparece al final de la obra para romper con el colectivo, para individualizarse y expresar su voz que había sido reprimida por el narrador en primera persona del plural:

*Todos menos yo, el portero, que desde fuera los veré definitivamente.*

(3 : 248)

He aquí cómo el tipo de narrador de esta novela converge con la temática: búsqueda de la libertad y respeto de la individualidad. Arenas expresa a través de esta técnica narrativa el sentimiento hacia el pueblo cubano, cuya personalidad, que es colectiva, fue configurada bajo la represión y persecución. Por tanto, el autor, por medio de Juan, realiza una crítica al pueblo cubano, la cual se evidencia en otras obras como ***Antes que anochezca***, ***Otra vez el mar***, ***Un mundo alucinante*** y ***Celestino antes del alba***, ***El asalto***, ***El color del verano*** y ***El palacio de las blanquísimas mofetas***.

## A.6. TONO

En esta novela se observa un tono paródico-carnavalizador: la parodia del mito bíblico: la salvación de la humanidad a través de un elegido: el Mesías. La inversión de los mitos sagrados son palpables en esta novela, de ahí la carnavalización, elemento que caracteriza toda la obra de este escritor cubano.

Arenas, quien en casi toda su producción literaria también utiliza un humor negro para representar la condición humana, concentra en esta novela, más que en cualquier otra, situaciones irónicas como la de los Óscar Times, el suicidio de la señorita Avilés, o la muerte del científico Skirius.

El humor negro en esta obra puede ser metaforizado como una carcajada de horror, la cual se ríe de situaciones de la vida cotidiana de varios seres humanos (los inquilinos en este caso), pero a la vez demuestra un horror por la forma de vida que éstos llevan, que es producto de la *Modernidad*.\*

---

\* Para mayor información acerca del tema de la risa en la obra de Arenas, leer: **De “Celestino antes del alba” a “El Portero”: Historia de una carcajada**. Urbina, Nicasio. P-p: 201-223. Artículo publicado en: **Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia**. Universidad de Kansas, 1994.

## A.7. ASUNTO

Las dictaduras, en especial la dictadura imperialista estadounidense y la cubana; ambas plasmadas en el migrante latino, en especial el disidente cubano en Estados Unidos a partir de la diáspora cubana iniciada en 1980.

## A.8. MOTIVO

La incomunicación y la búsqueda de libertad del alma humana en un mundo actual alienado por la ambición de lo material.

## A.9. CRONOTOPO (tiempo-ámbito)

**TIEMPO:** la secuencia narrativa es lineal, el tiempo está tratado sin mayores complicaciones. Aunque sí se observan algunos elementos como los siguientes:

- **Diégesis:** el personaje principal, que es sobre el que se estructura toda la trama en esta novela, actúa en presente pero piensa en el futuro. La obra está relatada en tiempo pasado, como una fábula, sin embargo, Arenas se adelanta, ya que los hechos suceden en 1994 y él la escribe en 1987. El portero continuamente está pensando en cómo ganar a los inquilinos del edificio; realiza actos presentes que son, para Juan, estrategias que le asegurarán el futuro: ganarse la simpatía de los inquilinos para posteriormente convencerlos de que cambien su estilo de vida y sean más “humanos”. Un ejemplo que muestra este pensamiento “proléptico” es el momento en que el portero es invitado por un inquilino a participar de un ritual de una secta:

*Después de haber pasado ocho horas de pie ante la entrada principal del edificio, abriendo y cerrando la puerta, otorgando inclinaciones y saludos y celebrando la inteligencia de los animales*

*de los inquilinos, Juan tenía necesidad de tomar el tren e irse a reposar a su cuarto situado en un edificio del West Side, al otro lado de la isla. ¿Pero acaso podía hacerle el desaire a mister Lockpez, quien siempre se había mostrado tan amable? Por otra parte, ¿no era esta invitación una excelente oportunidad para entrar en comunicación con aquel hombre y hasta con sus familiares y amigos? En lugar de ser él, el portero, el adoctrinado intentaría ganárselos a ellos para su misteriosa causa, la búsqueda imprecisa de aquella puerta fundamental.*

(3 : 37)

Así se tiene que la estructura narrativa es lineal, ya que los hechos suceden en orden cronológico, pero subyace una prospección en toda la obra que se basa en el mito apocalíptico y mesiánico: el portero actúa ahora, en tiempo presente, como lo hizo Cristo, pero pensando en un posible futuro. Aquí el futuro posee, para el personaje principal, dos formas posibles de manifestarse: la forma positiva y la negativa. La primera es la que se presentará si él logra convencer a todos los inquilinos de traspasar la puerta que los llevará al paraíso perdido. La segunda es el Apocalipsis: el caos y la perdición de la humanidad, lo cual se producirá si el portero no logra su cometido.

Toda esta estructura prospectiva se origina con un “deslumbramiento” en el pensamiento del personaje principal. El deslumbramiento se produce por el oficio de portero, aunque ya antes de ejercer este trabajo, el narrador colectivo describe a Juan como un ser extraño y misterioso que padecía de alucinaciones:

*Al parecer, Juan comenzó entonces a ser atacado por fuertes dolores de cabeza, por insolaciones. En plena actividad se detenía (los cubos con la mezcla en las manos) 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.*

(3 : 16)

Por tanto, el deslumbramiento se da a través de una “revelación” que el mismo Juan cree tener: aquí también aparece su semejanza con el Juan bíblico del libro del *Apocalipsis*:

*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' (escojan ustedes de estas tres la mejor palabra) para mostrarles a todas aquellas personas una puerta más amplia y hasta entonces invisible o inaccesible; puerta que era la de sus propias vidas y, por lo tanto (y así hay que escribirlo aunque parezca, y sea, ridículo, pues citamos textualmente a Juan), 'la verdadera felicidad'.*

(3 : 18)

- **Analepsis:** a pesar de la estructura prospectiva, también existen unas cuantas **analepsis** en el pensamiento del personaje principal, técnica utilizada en esta obra para demostrar la melancolía que Juan posee por su tierra de origen. Esta melancolía o añoranza, no es únicamente por su isla natal, sino por su vida intrauterina, según Freud, que está simbolizada en el paraíso:

*Así, Juan volvía al pasado. ¿Y qué encontraba? Se encontraba a sí mismo, más delgado y joven, intentando entrar a la casa de sus padres cuya puerta había sido cerrada por dentro con pestillo, pues ese día, luego de mil traquimañas y riesgos, su padre había conseguido carne de puerco, y Juan, el hijo, estaba excluido de la cena.*

(3 : 215)

*...pues trae a nuestra memoria lluvias cálidas, claras y torrenciales que levantan olores a yerba fresca y a tierra brillante y viva.*

(3 : 85)

**ÁMBITO:** la historia se desarrolla en un ámbito urbano, la ciudad de Nueva York, específicamente en un edificio de apartamentos de esta ciudad, siendo una tienda por apartamentos el otro lugar urbano que aparece en la obra, y la habitación del portero en un edificio de West Side en Manhattan. También se describen algunas calles principales de esta ciudad: Wall Street, Quinta Avenida, el centro Rockefeller, entre otros, así como el Times Square, que es visto desde afuera por Juan, el portero:

*Tomó un tren (...) y se bajó en el centro de Manhattan (...) En Rockefeller Center habían izado un gigantesco pino cortado en alguna montaña (...) A lo largo de la Quinta Avenida las vidrieras más lujosas del mundo exhibían monumentales muñecos electrónicos que remedaban situaciones, pasajes, historias o motivos navideños. Contra un cielo de plomo, típico del invierno neoyorquino, estallaron en racimos multicolores los primeros fuegos artificiales... Juan bajó hasta Times Square...*

(3 : 138)

El personaje principal, Juan, vive en una isla urbana e invernal, Manhattan, lo cual le hace recordar su lugar de origen: una isla rural, cálida y soleada, todo lo contrario a su nuevo “hogar”. En esta novela, la contraposición de estos dos espacios en el desarrollo de la trama se evidencia a través de las reflexiones comparativas y melancólicas del portero, y es que una isla del trópico ha configurado su personalidad:

*Llovía. Era esa lluvia lenta e ininterrumpida, capaz de socavar al más optimista, que en Nueva York precede al invierno y que nos cala más allá de los huesos, pues trae a nuestra memoria lluvias cálidas, claras y torrenciales que levantan olores a yerba fresca y a tierra brillante y viva.*

(3 : 85)

## **A.10. RECURSOS LITERARIOS Y TÉCNICAS NARRATIVAS**

- Intertextualidad: en ***El Portero*** se observa la utilización de la técnica de la intertextualidad, en donde se introducen intertextos como anuncios periodísticos o partes de la Biblia:

*PERRA PERDIDA*

*RECOMPENSA*

*SE BUSCA UNA PERRA EGIPCIA*

*EJEMPLAR ÚNICO*

*LARGAS PATAS PELO NEGRO*

*GRANDES OJOS VIOLETAS.*

RESPONDE AL NOMBRE DE CLEOPATRA.  
CINCO MIL DÓLARES DE RECOMPENSA.  
POR FAVOR TRAERLA A LA DIRECCIÓN ABAJO INDICADA.\*

*\*Este anuncio aparece diariamente en las páginas de The New York Pet desde abril de 1991 hasta la fecha. Al parecer, nadie ha podido dar con Cleopatra.*

(3 : 248)

Obsérvese también en el siguiente ejemplo la “citación”, la cual es una estrategia intertextual por excelencia:

*...en el Apocalipsis podemos leer lo siguiente, y cito de forma textual: “Afuera los perros y los asesinos”.*

(3 : 181)

Además del intertexto arriba utilizado, en esta novela se emplean nombres de personajes famosos, especialmente de la cultura cinematográfica de los 50, como lo hace con Cleopatra, el nombre del ejemplar canino egipcio cuyo dueño es el millonario señor Warrem. Así también aparecen los nombres de otros personajes de la cultura hollywoodense:

*...nuestro portero pudo contemplar extasiado el porqué de la fija expresión de felicidad que ha iluminado siempre el rostro de María Schell; los dientes grandes, desafiantes y sensuales de Sophia Loren; los parejos y seductores de Ingrid Bergman (el primer gran triunfo de mister Rozeman); también admiró aquellos dientes ligeramente desproporcionados, para comunicar más naturalidad, de Rock Hudson; los dientecitos de roedor (clave del éxito público) del señor Koch y la impávida y fija sonrisa de triunfo de Ronald Reagan...*

(3 : 117)

Se hace alusión a los premios Oscar y al periódico *The New York Times*, simbolizando en el nombre de los Oscars Times la cultura estadounidense de consumo y espectáculo, la cual se evidencia en muchas obras del *Posboom*:

*Superficial y esnob, Ramón García comenzó por cambiarse el nombre y el apellido originales, sustituyéndolos por lo que él*

*consideraba los símbolos supremos del mundo norteamericano: éste es, el Oscar de Hollywood y el periódico New York Times.*

(3 : 95)

Con el personaje de Scarlett Reynolds, Arenas juega con los nombres de las actrices del cine estadounidense de la década del 50: Scarlett O'hara y Betty Reynolds.

- Polifonía de voces: se observa este elemento como una técnica narrativa utilizada en ***El Portero***, expresada ésta en el tipo de narrador que fue explicado arriba.
- La fábula: se hace hablar a los animales en esta obra, con lo cual se le da un aspecto fabulesco que también se relaciona con el tono paródico de esta obra. La fábula permite que ***El Portero*** posea un discurso político y deconstructivo cuando, a través de las mascotas, critica al ser humano y su forma de vida actual:

*–El señor perro –comenzó a decir la gata– se las da de muy culto, y desde luego, nosotros para él somos unos energúmenos. Sin embargo, un ser tan culto como el perro parece que no ha leído el libro más manoseado a través de los tiempos por su amo. Me refiero a la Biblia.*

(3 : 181)

- La técnica de la documentación: se observa la utilización de esta técnica para darle mayor verosimilitud a la narración. Un ejemplo de esta, es la novela ***Cien años de soledad*** de Gabriel García Márquez, cuya trama gira con base en escritos que crean la atmósfera de verosimilitud. Así, en esta obra de Arenas, los narradores expresan que todo el relato se basa en documentos que son confidenciales y en los escritos del portero:

*Arribamos ahora al punto más difícil de este trabajo, basado, como ya hemos dicho, en los informes de nuestros aliados y en los escritos de nuestro portero.*

(3 : 151)

- La metaficción: en la narración, el narrador (nosotros) discurre acerca de aspectos literarios, en los que se observa que crea un ambiente de metaficción, ya que se refiere a cómo hacer su narración más verosímil:

*Realmente, no sabemos a ciencia cierta qué estilo emplear para hacer esta historia más verosímil sin por ello afectar la parte en apariencia fantástica que la misma conlleva. Desde luego, al ser planteadas estas dificultades referentes a la composición literaria, propias de una comunidad cuya labor no es precisamente la literatura, algunos nos han reprochado (hasta por escrito) el haber tomado nosotros, un equipo anónimo de personas no especializadas...*

(3 : 151)

- Utilización de personajes reales en la ficción: lo que responde a un tono paródico de la obra, aspecto que caracteriza al *Posboom* y también al estilo cervantino. De ahí la denominación de “cervantistas” aplicada a este grupo de narradores latinoamericanos. En ***El Portero***, el autor se parodia a sí mismo:

*Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular (...) Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo atrofiado (...) En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable contaminaría a todas luces textos y situaciones (...) Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy, todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender.*

(3 : 152)

- Monólogos de los narradores: en la narración de ***El Portero***, el mismo narrador (nosotros) monologa. Obsérvese el siguiente monólogo, que bien podría ser una parodia del monólogo shakesperiano o de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

*...como si una espesa cortina cayese entre aquel sitio donde una vez fuimos porque sufrimos y este otro donde ahora sobrevivimos y*

*no somos porque ya no soñamos. Y henos aquí, entre la vida que no cesa y a la que –aunque lo neguemos públicamente, y lo negamos– somos ajenos. El traje, la corbata, el portafolio, el auto, el bill (perdón, la cuenta o la factura), la oficina, y, sobre todo, el deseo siempre patente de un viaje hacia el sur, hacia el sur, hacia el sur. Hacia el mismo borde donde la frontera limita ya con el horror.*

(3 : 218)

- En cuanto a recursos literarios, es común, en esta novela y en casi toda la obra de Reinaldo Arenas, la utilización de juegos anafóricos y enumeraciones. Las repeticiones de ciertas palabras a veces suelen cumplir una función parecida a la de un estribillo (ver el tercer ejemplo abajo citado). Esto provoca una sensación de delirio, el cual es constante en la obra areniana:

***Una puerta\*** ante la cual Roy Friedman se precipitara jubiloso (...)  
**Una puerta. Una puerta** por la que Brenda Hill cruzaría absolutamente sobria y junto a la que Scarlett Reynolds, antes de trasponerla, dejaría su fortuna y su perro de trapo. **Una puerta** donde ya Juan veía entrar a unos Oscars Times sosegados (...)  
**Una puerta** ante la cual reaparecería de súbito el señor Skirius (...)  
**Una puerta** bajo la que la misma Casandra Levinson reconocería los fallos de su deshumanizada filosofía (...) **Una puerta...***

(3 : 148)

*¿Pero cómo sería esa puerta? ¿Con qué adornos estaría engastada? ¿Mármoles? ¿Relieves? ¿Grabados? ¿Pinturas? ¿Marfiles? ¿Estatuas?...Una puerta, una puerta. ¿Una puerta labrada? ¿Flotante? ¿Cuadrada o circular? ¿Leve o grandiosa?... Una puerta, una puerta.*

(3 : 148)

*¿No tiene la serpiente ojos de cotorra? ¿No tiene la cotorra lengua de mujer? ¿Y no tiene la mujer el olor del pez y las uñas de la gata? ¿Y no tiene la gata las orejas del conejo? ¿Y no tiene el conejo la carne de gallina? (...) ¿Y no tiene el ornitorrinco la boca del pato y la figura del puerco espín?*

(3 : 208)

---

\* El subrayado es mío.

Además de las anáforas y estribillos, en el discurso se utilizan las frases cortas como recurso literario para dar también la sensación de delirio, de un pensamiento caótico y disperso:

*Donde quiera que vivamos hagamos huecos, huecos, huecos.  
Metámonos en ellos una noche. Salgamos corriendo al otro día.  
Y sigamos haciendo huecos, huecos, huecos...*

(3 : 198-199)

## A.11. LENGUAJE

El lenguaje utilizado es coloquial, simple, sin mayores complicaciones ni experimentaciones. En algunos casos se utilizan neologismos, sobre todo anglicismos, pero los mismos narradores piden perdón por su utilización, con lo que expresan la transculturalización que sufre un migrante latino o de otra nacionalidad en Estados Unidos. Así también, con esto manifiestan la pérdida del código referencial (el idioma español) que a su vez produce la sentimiento de desarraigo propio de una escritura marginal:

*El traje, la corbata, el portafolio, el auto, el **bill (perdón, la cuenta o la factura)**, la oficina, y, sobre todo, el deseo siempre patente de un viaje hacia el sur, hacia el sur, hacia el sur. Hacia el mismo borde donde la frontera limita ya con el horror.*

(3 : 218)

***Doorman, perdón, portero**, queremos decir, ése era su nuevo oficio.*

(3 : 17)

*A estas palabras de 'Cleopatra', el '**basement**' (**perdón, el sótano**) se pobló de gruñidos...*

(3 : 155)

### **4.3.3. Comparación y cotejo de las características del *Posboom* con las de la novela *El Portero***

A continuación se expone una tabla de cotejo conformada por dos columnas. En la primera columna se exponen las características del movimiento del *Posboom* según Emmanuel Tornés Reyes, de acuerdo con los elementos indicadores seleccionados: **temática, personajes, puntos de vista (narrador), argumentos, tiempo, ámbitos, tonos, asuntos, motivos, recursos literarios, técnicas narrativas, y lenguaje.**

En la segunda columna se exponen las características de la novela *El Portero*, de Reinaldo Arenas, para su comparación con las del movimiento literario del *Posboom*.

**\*TABLA DE COTEJO**

	<b>POSBOOM</b>	<b>EL PORTERO</b>
<b>TEMÁTICA</b>	Temas de la cotidianidad: la solidaridad humana, el humorismo, el amor y la sexualidad como una forma de reconciliarse con la vida. Otros temas son la generalización social de la violencia, la drogadicción, el <b>desgarramiento del exilio y desexilio (el tema del migrante)</b> , el abuso sexual, la homosexualidad, la Guerra de las Malvinas, <b>el universo científico de alta sofisticación</b> , las revoluciones y dictaduras.	La temática utilizada en esta novela coincide con la del <i>Posboom</i> en la utilización de los temas del desexilio (el migrante), que en este caso es representado por el protagonista Juan. También se utiliza como uno de los temas el universo científico de la alta sofisticación, plasmado en varios personajes como el señor Skirius y el dentista. La homosexualidad también es otro tema, aunque abordado de una forma somera. Así, tenemos que muchos de los temas tratados en esta novela son situaciones o sentimientos tematizados, los cuales son producto de la descomposición social actual, y que coinciden con los temas abordados en el <i>Posboom</i> .
<b>PERSONAJES</b>	Los protagonistas son los personajes marginales, es decir, los que en la literatura del <i>Boom</i> fueron relegados a un segundo plano o simplemente ignorados: la mujer, el negro, el indígena, <b>el homosexual</b> , el <b>proletario</b> , la prostituta, el drogadicto, el enfermo de sida, perseguidos políticos, <b>el migrante</b> , entre otros. Como producto de esta característica pluralista de esta literatura, el personaje o protagonista es colectivo, comprometido con su realidad social. El protagonista es una persona común, carente de las grandes inteligencias de los protagonistas del <i>Boom</i> . No se subraya ni la división interior ni la complejidad mental de los personajes. Si se presentan personajes clásicos, es únicamente con un tono paródico.	El protagonista de esta novela, Juan, es un personaje marginal presentado por un narrador colectivo. Esto implica que este protagonista en realidad es la voz de un colectivo, característica de los personajes de la narrativa <i>posboomista</i> . Así también se observa que este protagonista carece de la gran inteligencia de los personajes del <i>Boom</i> , y no presenta mayor complicación psicológica, más que la de cumplir una misión de la cual él se siente responsable.
<b>PUNTOS DE VISTA (NARRADOR)</b>	No existe una experimentación exagerada con los narradores. Se observa una preferencia por la locución subjetiva, es decir, la historización en primera persona del singular.	Narrador colectivo en primera persona del plural (nosotros), intradieгético y heterodieгético. En una sola ocasión, al final de la obra, aparece un narrador individual en primera persona del singular.

ARGUMENTOS	Argumentos con tramas simples, con acciones rápidas y finales epifánicos, los cuales intentan dar énfasis al mensaje más que al código.	El argumento de esta obra posee una trama simple, la historia es lineal, su final es epifánico y ambiguo a la vez: epifánico porque desvela una verdad: Juan no cumple con su misión de salvar a los inquilinos de la vida vacía que llevaban. Ambiguo, porque el lector no llega a saber el paradero final del protagonista, pero sí lo sabe el narrador colectivo.
TIEMPO	La secuencia narrativa es lineal, el tiempo es simple.	La secuencia narrativa es lineal pero con estructura temporal prospectiva, incluidas unas cuantas retrospectivas.
ÁMBITOS	Urbano, ciudadano-cosmopolita.	El ámbito es urbano-cosmopolita: las ciudades de Nueva York y Manhattan.
TONOS	Carnavalizador, alegórico, paródico, humorístico, sarcástico, a veces espontáneo y desenfadado.	El tono de esta novela es paródico: se realiza una parodia del mito bíblico del Mesías-salvador de la humanidad, y del Arca de Noé: la salvación de las mascotas. Este tono paródico se plasma a través del humor negro y el estilo carnavalesco de Arenas, el cual es una inversión de los ritos y mitos sagrados.
ASUNTOS	Historia de Latinoamérica: dictaduras e imperialismo estadounidense.	Las dictaduras latinoamericanas, en especial la cubana, y el imperialismo estadounidense se evidencian en el tratamiento de la historia.
MOTIVOS	La condición del oprimido latinoamericano: la mujer, el negro, el indígena, el homosexual, el adolescente, el proletario, el migrante.	La condición de opresión vivida por el ser humano y los animales como producto de la forma de vida actual-moderna, lo que se expresa a través de una desesperada búsqueda por la libertad.
REC. LITERARIOS Y TEC. NARRATIVAS	Experimentación escasa con los recursos literarios y las técnicas narrativas. Utilización de la técnica narrativa de la intertextualidad, <i>collage</i> , <i>pastiche</i> , <i>flash-back</i> , entre otras.	Poca experimentación con las técnicas narrativas y recursos literarios; utilización de la técnica de intertextualidad y recursos anafóricos. Estos últimos se utilizan para dar muestra de cierto tono delirante muy característico del estilo de Arenas.
LENGUAJE	No se experimenta exageradamente con el lenguaje, el cual pasa a un segundo plano. Utilización de un lenguaje simple, coloquial y popular. Utilización de tecnicismos, neologismos y regionalismos explicados por el contexto narrativo o por el mismo narrador, que a la vez muestran ciertas características de la escritura marginal.	El lenguaje es coloquial, no existe mayor experimentación con él. Se incluyen algunas palabras del idioma inglés, pero explicadas por el narrador o por el mismo contexto narrativo. Alude a las formas de habla de los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos.

#### 4.3.4. Conclusiones específicas

a) La temática de ***El Portero*** se relaciona con un eje central: la descomposición social producto de la forma de vida actual. Esta temática se conforma por varias situaciones tematizadas, como la migración, la vida rápida y consumista, situaciones que se expresan en sentimientos también tematizados en esta obra. Así, los sentimientos de desarraigo, soledad, inadaptación, incomunicación, opresión y otros, forman parte esencial de esta novela. El tema del migrante y todo lo que esta situación conlleva, es el punto de convergencia de esta obra con la temática *posboomista*.

b) Los personajes de esta novela son arquetipos de la sociedad moderna actual: el migrante, el millonario, el homosexual, el avaro, el suicida, el drogadicto, el farsante, el idealista, entre otros. Es en este aspecto que esta obra coincide con los caracteres de los personajes de la narrativa *posboomista*, ya que utiliza como protagonistas personajes marginales, simples, carentes de las grandes inteligencias que estaban presentes en el *Boom*: un migrante cubano-latino en Estados Unidos (Juan); un migrante ecuatoriano (John Lockpez); los homosexuales Óscar Times; la suicida Mary Avilés y la drogadicta Brenda Hill, entre otros.

c) Los personajes de esta novela también están conformados por animales, los cuales representan lo fabuloso y por tanto, el discurso político y paródico de la obra. Estos personajes, las mascotas de los inquilinos, simbolizan a la naturaleza rebelada contra el hombre moderno, pero no sólo representan esa rebelión, sino también, muy sutilmente, conforman una crítica a la forma de vida actual, aspecto que se relaciona directamente con la temática de esta novela y de la estética *posboomista*.

d) El narrador de ***El Portero*** es colectivo, intradiegético y heterodiegético: tercera persona del plural (nosotros) y en pocas ocasiones aparece el narrador-personaje-

protagonista en primera persona del singular (Juan). Esto acerca a dicha novela a la escritura marginal o de frontera, que es voz de un colectivo y que utiliza el discurso político para exponer situaciones marginales de la actualidad (migración, homosexualidad, entre otras) y criticar el sistema que las causa. Elemento que coincide con el *Posboom*.

e) El argumento de esta novela es *posboomista*: no existe mayor complicación en la trama: la historia está narrada en forma lineal, el lector no necesita de participar en ella para estructurarla, como se hacía en el *Boom*. Las acciones son rápidas y se encuentran en un orden cronológico que las hace fáciles de ser comprendidas y seguidas por el lector. Esto es con el fin de darle mayor importancia al mensaje que al código, característica propia de la literatura latinoamericana finisecular.

f) La secuencia narrativa en ***El Portero*** es lineal, no existen mayores experimentaciones con el tiempo, la historia del protagonista (Juan) se narra de principio a fin sin complicaciones en la estructura de la narración, elemento que también caracteriza la novelística del *Posboom*.

g) La secuencia narrativa es lineal pero con una estructura subyacente prospectiva en la que el personaje principal, que es a partir del cual se teje la trama, actúa en presente aunque pensando en el futuro.

h) En la secuencia narrativa subyacen mitos bíblicos como el “mesiánico”, el del “paraíso perdido”, “el apocalíptico”, entre otros, pero invertidos, lo cual apoya el estilo carnavalesco propio de la nueva estética posterior al *Boom*.

i) En esta obra se observan imágenes arquetípicas, como el mar y la contraposición del invierno-verano, que son elementos utilizados por Arenas para provocar en el lector la sensación de desarraigo y melancolía por el paraíso perdido, sentimiento que es propio de la escritura marginal o de frontera, género utilizado en el *Posboom*.

j) El ámbito en *El Portero* es urbano-cosmopolita: la historia se desarrolla en la ciudad de Nueva York y Manhattan, lugares cosmopolitas y mitificados por la *Modernidad*, aspecto que también coincide con la literatura *posboomista*. Este ámbito expresa implícitamente el poder económico del imperio estadounidense, así como la objetivación de lo humano, y a la vez expresa la muerte de lo natural por lo superficial, que es lo que representa la “gran selva de concreto”: Nueva York.

k) El tono de esta novela es paródico: se puede observar que se parodia el mito bíblico del Mesías como eje principal, siendo esta forma de narrar una característica esencial de la estética del *Posboom*. Todo este tono paródico es plasmado a través de un humor negro y el estilo carnavalesco de Arenas, elemento que se basa en la inversión de los mitos y ritos sagrados, característicos éstos de la nueva estética latinoamericana.

l) El asunto de esta novela se conforma por dos vertientes: la dictadura latinoamericana y el imperialismo estadounidense de finales del siglo XX, pero abordados de una forma muy sutil. Ambos asuntos no se observan directamente, pero se palpan en sus consecuencias: las migraciones masivas de latinos en busca del “Sueño americano” debido a la dura realidad latinoamericana, y el desvanecimiento de éste frente a otra realidad deshumanizada: estilos de vida superficiales y consumistas. Por tanto, coincide con los asuntos que se abordan en la literatura *posboomista*.

m) El motivo de esta novela es la condición del ser humano actual-moderno: la opresión del ser a través de diversas formas. Esta condición es plasmada a través de los personajes arquetípicos como el migrante latino-cubano, quien a partir de una dictadura ha salido de su país en busca de libertad. Así también, esta condición se observa en la forma de vida de los personajes que viven en un edificio de Nueva York.

n) En ***El Portero*** no se observa mayor experimentación con las técnicas narrativas, con excepción de algunas formas de intertextualidad y utilización de recursos anafóricos, la novela en general concuerda en este aspecto con la estética *posboomista*.

ñ) El lenguaje utilizado en ***El Portero*** es coloquial, no existe un lenguaje grandilocuente o discursos reflexivos trascendentales. En esta novela el lenguaje es utilizado con una función comunicativa, y fuera de utilizar algunas palabras del idioma inglés, las cuales son explicadas por el narrador o el contexto narrativo, en ella no aparece el lenguaje (código) en primer plano, sino que es el mensaje el que ocupa este lugar. Las palabras del inglés se utilizan para exponer el tema de la pérdida de identidad del latino en Estados Unidos, es decir, la pérdida del código referencial que provoca la desterritorialización en la escritura marginal o de frontera, género característico del *Posboom*.

o) El título de la novela de Arenas, ***El Portero***, alude a un puesto de trabajo específico y no a un ser. Esto implica que el título concuerda con el mensaje de toda la novela: parodia y por tanto crítica hacia el estilo de vida moderna: una deshumanización que apuesta por la tecnificación y el “progreso” del ser humano a través de la masificación del trabajo. El hecho de que la novela se intitule de esta forma, indica que la crítica se enfoca en los sistemas político-económicos de la actualidad: el proletario (el portero) elimina al ser humano (Juan). Así, el nombre indeterminado de “el portero”, es decir, de cualquiera que realice este trabajo, sustituye al individuo que está supeditado a una función impuesta y cuya libertad es negada.

### 4.3.5. Conclusiones generales

La novela *El Portero* del escritor cubano Reinaldo Arenas posee las siguientes características que la clasifican como una obra *posboomista*:

- a) Se desarrolla en un ámbito urbano, y la época que critica es la actual, elementos característicos de la estética latinoamericana de finales de siglo XX.
- b) Es una novela de crítica social, lo cual evidencia también su pertenencia a la narrativa latinoamericana del *Posboom*.
- c) Posee un tono paródico que se desarrolla a través de un estilo carnavalizador, estilo de Arenas que coincide con el estilo del corpus literario del movimiento *posboomista*. Esta novela es una inversión del mito mesiánico, pero a la vez es una ficcionalización de la situación actual del latinoamericano-migrante en Estados Unidos.
- d) Expresa con maestría y a través de la carcajada triste el desarraigo del migrante, pero también del ser humano en el presente, tema característico de la estética *posboomista* que se plasma en el género de la escritura de frontera o marginal.
- e) Introduce, a través de la intertextualidad, temas del cine hollywoodense de los años 50 y 60, elemento muy utilizado en la narrativa del *Posboom*.
- f) Utiliza una estructura narrativa simple, lo cual también se evidencia en su lenguaje coloquial, siendo estas las principales características de la novelística *posboomista*.
- g) Posee una estructura narrativa prospectiva: las acciones se desarrollan en presente para obtener un fin: el futuro.
- h) Subyacen mitos bíblicos e imágenes arquetípicas que son una constante en la obra del autor, y que, adecuados a la personalidad de Arenas, forman un “mito personal”, el cual se traduce en la búsqueda de la libertad (paraíso perdido).

- i) Es una obra que por su temática, personajes, asunto, motivo, ámbito, tiempo, narrador, tono, argumento, acciones y lenguaje, pertenece completamente al *corpus* de literatura correspondiente al movimiento literario finisecular del *Posboom* además de coincidir cronológicamente con esta estética finisecular.

## 5. Referencias bibliográficas, hemerográficas y electrónicas

### 5.1. Referencias bibliográficas

1. ÁLVAREZ DEL REAL, MARÍA ELOÍSA. **Diccionario de términos literarios y artísticos**. Panamá. Editorial América, 1990. 384 p.
2. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. **La crítica literaria y sus métodos**. México. Alianza Editorial Mexicana, 1998. 171 p.
3. ARENAS, REINALDO. **El Portero**. España. Tusquets Editores, 2004. 248 p.
4. \_\_\_\_\_. **Viaje a La Habana: novela en tres viajes**. México. Editorial Mondadori, 1991. 181 p.
5. \_\_\_\_\_. **El palacio de las blanquísimas mofetas**. Barcelona, España. Tusquets Editores, 2001. 366 p.
6. \_\_\_\_\_. **Antes que anochezca**. Cuarta Edición. Tusquets Editores : Barcelona, España. Tusquets Editores, 2004. 343 p.
7. \_\_\_\_\_. **Otra vez el mar**. Barcelona, España. Tusquets Editores, 2002. 378 p.
8. \_\_\_\_\_. **El Asalto**. Barcelona, España. Tusquets Editores, 2002. 258 p.
9. \_\_\_\_\_. **Celestino antes del alba**. Barcelona, España. Tusquets Editores, 2002. 392 p.

10. \_\_\_\_\_. **El mundo alucinante**. México. Editorial Diógenes, 1969. 325 p.
11. \_\_\_\_\_. **El color del verano**. Barcelona, España. Tusquets Editores, 2002. 255 p.
12. \_\_\_\_\_. **Termina el desfile**. Barcelona, España. Seix Barral, 1981. 208 p.
13. \_\_\_\_\_. **Necesidad de libertad**. Miami, Florida. Ediciones Universal, 2001. 315 p.
14. BAUDRILLARD, JEAN. **Las estrategias fatales**. Trad. : Joaquín Jordá. Sexta edición. España. Editorial Anagrama, 2000. 205 p.
15. BUTTER, J., T. EBER, D. FUSS, T. DE LAURENTIS, M. LUGONES, J.W. SCOTT, G. CH. SPIVAK Y S. WINNETT. **Feminismos literarios (Feminismo y postmodernidad; Feminismo y postcolonialismo)**. Madrid, España. Editorial Arcos/Libros, 1999. 300 p.
16. BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. **Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina**. Ensayo publicado en el libro **Diseños para el cambio : Modelos socioculturales**. Venezuela. Editorial Nueva Sociedad, 1987. Pp. 73-115.
17. CABRERA INFANTE, GUILLERMO. **Mea Cuba**. Barcelona, España. Plaza & Janés Editores, 1992. 484 p.
18. CALINESCU, MATEI. **Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitch, posmodernismo**. Trad. : María Teresa Beguiristain. Barcelona, España. Anthropos.

19. CASULLO, NICOLÁS; RICARDO FORSTER Y ALEJANDRO KAUFMAN. **Itinerarios de la Modernidad : corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad.** Buenos Aires, Argentina. Editorial Eudeba, 1999. 375 p.
20. FUSI, JUAN PABLO. **El malestar de la Modernidad : Cuatro estudios sobre historia y cultura.** Madrid, España. Biblioteca Nueva (Fundación Ortega y Gasset) : 2004. 122 p.
21. GIDDENS, ANTHONY. **Consecuencias de la Modernidad.** Trad. : Ana Lizón Ramón). Madrid, España. Alianza Editorial, 2002. 166 p.
22. GÓMEZ REDONDO, FERNANDO. **El lenguaje literario: Teoría y práctica.** Tercera edición. Madrid, España. Ibérica Grafic, 1999. 334 p.
23. GÓMEZ REDONDO, FERNANDO. **La crítica literaria del siglo XX.** Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid, España. Ibérica Grafic, 1999. 365 p.
24. HARVEY, DAVID. **La condición de la posmodernidad : investigación sobre los orígenes del cambio cultural.** Trad. : Martha Eguía. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu, 2004. 401 p.
25. HELLER, ÁGNES Y FEREC FEHÉR. **Políticas de la Postmodernidad : Ensayos de crítica cultural.** Trad. : de Montserrat Gurguí. Barcelona, España. Ediciones Península, 1998. 299 p.
26. KAYSER, WOLFANG. **Interpretación y análisis de la obra literaria.** Cuarta edición. Madrid, España. Editorial Gredos, 1992. 594 p.
27. L. SHAW, DONALD. **Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo.** Séptima edición. España. Editorial Cátedra, 2003. 408 p.

28. LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO. **Doscientos años de poesía cubana: Antología poética (1790-1990), 100 poemas antológicos.** La Habana, Cuba. Editorial Abril, 1999. 433 p.
29. LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. **La condición postmoderna.** Octava edición. España. Editorial Cátedra, 2004. 119 p.
30. MANRIQUE, JAIME. **Maricones eminentes : Lorca, Arenas, Puig y yo.**
31. PIZARRO, ANA. **Cultura y Prospectiva: el imaginario de futuro en la literatura latinoamericana.** Ensayo publicado en el libro **Diseños para el cambio : Modelos socioculturales.** Venezuela. Editorial Nueva Sociedad, 1987. Pp. 49-71.
32. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española.** 21ª Edición. Madrid, España. Editorial Espasa-Calpe, 1992. 1,515 p.
33. ROZENCVAIG, PERLA. **Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión.** México. Editorial Oasis, 1986. 121 p.
34. TORNÉS REYES, EMMANUEL. **¿Qué es el postboom?** Guatemala. Editorial Universitaria, 1998. 60 p.
35. URDANIBIA, IÑAKI. **Lo narrativo en la posmodernidad.** Ensayo publicado en: Vattimo G. y otros, **En torno a la posmodernidad.** Barcelona, España. Anthropos, 2004.
36. ZAVALA, LAURO. **Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine).** Guatemala. Editorial Palo de Hormigo, 2002. P. 101-113.

## 5.2. Referencias hemerográficas

37. COTARELO, RAMÓN. **Las complacencias de la posmodernidad son un ejercicio de irrelevancia.** En revista *Aula*, número 12, 2003. España. Pp. 67-79.

38. FOULKES, EDUARDO. **La razón psicoanalítica. Entre el barroco y la posmodernidad.** En *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 624, junio 2002. Pp. 17-37.

39. GONZÁLEZ DE MOLINA, MANUEL. **La historia ambiental y el fin de la “utopía metafísica” de la modernidad.** En revista *Aula*, número 12, 2003. España. Pp. 19-42.

40. UMEHARA, TAKESHI. **Japón le señala el camino a la posmodernidad.** Trad. : Aurelio Major. En revista *Cuadernos de Marcha*, número 77, noviembre 1992. Pp. 7-8.

## 5.3. Referencias electrónicas

41. BIBLIOTECA DE CONSULTA MICROSOFT ENCARTA 2005. 1993-2004, Microsoft Corporation.

42. GONZÁLEZ-ORTEGA, NELSON. **La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de los discursos.**

Dirección electrónica: [www.cubacine.cu](http://www.cubacine.cu)

43. MARÍN, JORGE. **Una lectura posmoderna del Castillo de los destinos cruzados, de Ítalo Calvino.**

Dirección electrónica: *jorgemarin1@yahoo.com.ar*

44. SOUSSAN, FIKRI. **Esbozo de una antropología filosófica de la literatura: el caso de la novela hispanoamericana contemporánea.**

Dirección electrónica: *fsoussan@yahoo.es*

45. GARCÍA MORA, JOSÉ DE LA CRUZ. **Primeras manifestaciones de vanguardia.**

Dirección electrónica: *josegarmo@yahoo.com*

46. OTTMAR ETTE. **La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto.**

Dirección electrónica: *www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm*

47. PAGNI, ANDREA. **Palabra y subversión en “El mundo alucinante”.**

Dirección electrónica: *www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm*

48. VALERO, ROBERTO. **Viviendo el «Leprosorio»: acerca de la poesía de Arenas.**

Dirección electrónica: *www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm*

49. HASSON, LILIANE. **«Antes que anochezca (Autobiografía)»: una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas.**

Dirección electrónica: [www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm)

50. URBINA, NICASIO. **La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas.**

Dirección electrónica: [www.iacd.oas.org/RIB%201%2098/arenas.htm](http://www.iacd.oas.org/RIB%201%2098/arenas.htm)

51. LÓPEZ-CRUZ, HUMBERTO. **Reinaldo Arenas: Bibliografía sobre el escritor.** University of Central Florida, Orlando, Florida, U.S.A.

Dirección electrónica: [www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm)

52. POMERANIEC, HINDE. **Reinaldo Arenas : un mundo alucinante.**

Dirección electrónica: [www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette4.htm)

## 6. Anexos