



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela

Tesis
que para optar por el grado de
Maestra en letras
(letras latinoamericanas)
presenta:

Ivonne Sánchez Becerril



Asesora: Dra. Tatiyana Bubnova Gulaya



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La presente investigación se realizó gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado que otorga la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL

Erizar y divertir:

el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela

Primera edición: abril de 2011

Fotografía en portada: *La concreción de las sombras*, © Ivonne Sánchez

Diseño de forros: © Rosa Elena González Cerón

Producción editorial: Karla Dolores Cano Sámano

MD, ediciones

<https://sites.google.com/site/mdediciones/>

md.ediciones@gmail.com



Impreso y hecho en México

La impresión se realizó en los talleres gráficos de Publidisa Mexicana SA de CV, ubicados en Chabacano 69, colonia Asturias, CP 06850, México, DF. El tiraje consta de 35 ejemplares.

Mi profundo agradecimiento a la Dra. Ute Seydel, al Dr. Manuel Garrido, a la Dra. Yanna Hadatty y a la Mtra. Margarita León por su atenta lectura y por sus valiosas observaciones en torno a este trabajo.

A los profesores del Programa de Posgrado en Letras, por la enriquecedora experiencia de sus clases.

A la Dra. Tatiana Bubnova, no sólo por la confianza, los comentarios y las sugerencias hacia esta investigación, fundamentales para su desarrollo, también por el apoyo, la paciencia y las atenciones recibidas durante mi maestría.

Para mis padres, Celia y Fernando, y mis hermanos, Anahí e Iván.
Gracias por todo.

Para Héctor, mi detective favorito.

INTRODUCCIÓN 7

Capítulo primero

PERIODO ESPECIAL EN TIEMPOS DE PAZ 13

I. Las crisis 14

II. Las tensiones acumuladas 27

Capítulo segundo

NARRATIVA CUBANA DEL PERIODO ESPECIAL 39

I. La generación extraviada 39

II. Poéticas 47

III. Una poética de erizar y divertir 58

Capítulo tercero

ERIZAR Y DIVERTIR: EL PROYECTO DE ESCRITURA 73

I. Sujeto 77

II. Violencia 98

III. Narración 111

CONCLUSIONES 137

APÉNDICE 141

BIBLIOGRAFÍA 143

Introducción

Si bien la literatura cubana ha recibido una gran atención por parte de la comunidad internacional desde la caída del bloque soviético y producido una serie de fenómenos editoriales como el *boom* cubano en España y en Francia, en México, a reserva de Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez y Leonardo Padura, es rara la obra de los escritores cubanos contemporáneos que se puede conseguir. Lo anterior responde principalmente a tres razones, primero, la obra de los narradores que publican en la isla no llega a nuestro país puesto que las ediciones cubanas (Letras Cubanas, Unión, Casa de las Américas) tienen como principal objetivo cubrir únicamente su mercado interno; segundo, los libros publicados por grandes editoriales españolas (Mondadori, Debate, Bruguera, Ediciones B, Akal¹) han mostrado poco interés por distribuir estos títulos en nuestro país, mientras que las pequeñas editoriales peninsulares (Roca, Casiopea, Kailas, H Kliczkowsky, Lengua de Trapo) no pueden hacerlo; tercero, son contadas las editoriales mexicanas (FCE, Era) que llegan a publicar a algún escritor cubano contemporáneo sino es en antologías (Lectorum, FCE).

Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) es una de las escritoras cubanas más destacadas de las dos últimas décadas no sólo por la serie de premios nacionales —“Cirilo Villaverde”, UNEAC (1997) y de la Crítica 2007— e internacionales —“Juan Rulfo” de Radio Francia Internacional (2000), Jaén de Novela (2002) y Prix Littéraire Deux Océans - Grizaine Cavour (2003)— que su obra ha recibido sino porque ha logrado consolidarse como una de las autoras más leídas en la isla y como una de las narradoras más sólidas del panorama literario latinoamericano. Sus cuentos y novelas han sido publicadas por editoriales cubanas (Unión), españolas, tanto por grandes (Mondadori y Debate) como pequeñas (Kailas y Casiopea) y, recientemente, por una pequeña editorial norteamericana (Stockcero) que ha publicado un par de ediciones críticas, en español, de su obra. La novela más conocida de Portela, *Cien botellas en una pared*, ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, holandés, polaco, griego y turco; y sus narraciones han despertado el interés de investigadores como Nara Araújo, Luisa Campuzano, Sandra Lys Valdés (críticas cubanas), Jacqueline Loss, Iraida H. López,

¹ Tusquets y Anagrama, que publican a Leonardo Padura y Pedro Juan Gutiérrez respectivamente, pueden encontrarse en librerías nacionales gracias a que imprimen muchos de sus títulos también en México, en el caso de Anagrama esto sucede gracias a la editorial Colofón.

Madeline Cámara, Lidia Santos, Jorge Rufinelli (de la academia norteamericana), Nanne Timmer (Holanda), Alessandra Riccio (Italia), Emilia Yulzarí (Polonia), entre otros, no sólo en artículos sino en capítulos de diversos libros así como en tesis de maestría y de doctorado.

En México sólo algunos cuentos y ensayos de Ena Lucía pueden encontrarse en la revista *Crítica* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con la que colaboró entre 2000 y 2007, además de un cuento suyo en la antología cubano-mexicana *Cuentos sin visado* (Unión/Lectorum, 2002), y únicamente el artículo “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela” (*Semiosis*, Nueva época, 7), de Nara Araújo, puede rastrearse en las revistas mexicanas especializadas. La presente investigación busca subsanar este vacío crítico y, en la medida de sus posibilidades, espera despertar el interés de un par de lectores por la obra porteliana; por ello, diversos avances de mi tesis han sido leídos en los dos últimos años en diversos congresos y coloquios en la UNAM, en Georgetown University (Washington, EUA) y en Casa de las Américas (La Habana, Cuba), o publicados (“El huracán de Ena Lucía Portela” en *Crítica*, 142).



Desde su concepción, la presente investigación se encontraba ante la problemática del abordaje de una obra literaria intrínsecamente vinculada con una realidad extraliteraria bastante compleja y en una encrucijada histórica de carácter político-económico, pero, también, teórico-filosófico que incide de manera directa en su literatura. Asimismo, la obra de Ena Lucía Portela obligaba a un análisis que requería tomar en cuenta una serie de teorías que suscitaban, en un primer momento, el desconcierto en el contexto de una isla que por cincuenta años ha sido socialista. Además, la personalidad de la autora, en su conciencia crítica y política, está inmersa de múltiples maneras en la obra, tanto por la serie de elementos autobiográficos como por la autorreferencialidad y su elusividad a reduccionismos de cualquier índole, que, aunado a la serie de traumas históricos de la población cubana, precisaron tener sumo cuidado para no caer en parcialidades y para tener siempre en cuenta el panorama general de la isla, en particular de su literatura, durante el, eufemística e irónicamente denominado, Periodo Especial en tiempos de paz (1989-).

El planteamiento central de mi trabajo buscaba dilucidar cómo la obra de Ena Lucía Portela, que presenta una serie de rasgos posmodernos, podía aparecer y ser

entendida en un contexto cultural, político, económico e ideológico como el cubano. Para ello era necesaria una cuidadosa revisión de la totalidad de la narrativa porteliana a fin de verificar una poética, en tanto una serie de elecciones literarias (Ducrot y Todorov), que emplea temas, estructuras y recursos de la posmodernidad, así como la identificación y análisis de los principales planteamientos inmersos en su obra, lo que obligó a concentrar la atención y seleccionar textos en los que dichos planteamientos fueran más claros y profundos, para elucidar sus implicaciones. Con base en lo anterior, opté por el cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)” (1993) y las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (1999) y *La sombra del caminante* (2001) ya que conforman un *continuum* narrativo que facilitaba la investigación.

El primer capítulo, titulado “Periodo Especial en tiempos de paz”, busca ofrecer al lector una introducción, y reinterpretación, de las coordenadas históricas en que se inscribe la obra porteliana. Primero, con el fin de revalorar el periodo entre 1986 y 1989, denominado Rectificación de errores y tendencias negativas a manera de antesala fundamental de la crisis socio-económica del Periodo Especial, y como coyuntura ideológica que hace posible la llegada de nuevos referentes teórico-filosóficos a la isla, para lo cual recurriremos, principalmente, a las investigaciones de la socióloga Velia Cecilia Bobes (en *Los laberintos de la imaginación*), así como del historiador Rafael Rojas y del economista Carmelo Mesa-Lago. Segundo, fundamentar tanto en la lógica socioeconómica, cultural y política como en el diálogo teórico de las artes con el pensamiento internacional, la aparición de rasgos estéticos, de temas y de una reflexión crítica sobre la función y la pertinencia de la posmodernidad en la isla conforme a lo planteado por los académicos cubanos Margarita Mateo, Desiderio Navarro, Osmar Sánchez Aguilera, Roberto Zurbano e Iván de la Nuez. Tercero, destacar la incidencia de la esfera internacional en la transición cubana de la dependencia económica para con el bloque soviético a la deriva de las relaciones internacionales ante el nuevo panorama geopolítico, para lo que recurriremos a los análisis de Jorge Pérez-López, Cristina Xalma, Joaquín Roy y Damián J. Fernández, entre otros. Entender a la literatura del Periodo Especial atravesada por una honda y compleja crisis y en el vórtice de las tensiones del debate de la identidad nacional, del mercado internacional, y de la búsqueda estética y política de un concepto propio de la literatura.

“Narrativa cubana del Periodo Especial”, capítulo segundo, sitúa a Ena Lucía Portela en la promoción, “perpetrada” por Salvador Redonet, de los “novísimos” y discute la vigencia crítica de dicha promoción ante el cambio de las condiciones sociales

que permitieron conformarla, así como de la dispersión y evolución de los escritores que la integraban. Propone, siguiendo las apreciaciones de Waldo Pérez Cino, Alberto Garrandés, Amir Valle y Margarita Mateo, estudiar la emergencia de una serie de poéticas individuales que conllevan una asunción política de la escritura —como lo plantea Rafael Rojas en *El estante vacío*—, lo cual se ejemplifica con la obra de Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte y Wendy Guerra, para *in extenso* analizar temática, estilística y composicionalmente la poética de “erizar y divertir”, de Ena Lucía Portela, en la totalidad de las narraciones hasta el momento publicadas, ampliando y dialogando con el estudio de Nara Araújo de dicha poética y las investigaciones de Nanne Timmer, Abilio Estévez, Sandra Lys Valdés, Lidia Santos y Madeline Cámara sobre la obra porteliana.

En el tercer capítulo, “Erizar y divertir: el proyecto de escritura”, se profundiza en el análisis de los principales planteamientos de la obra porteliana —Sujeto, Violencia y Narración— que se presentan como núcleos de problematización de un proyecto de escritura en los textos que conforman un *continuum* narrativo, lo que nos permitirá acceder a sus dimensiones políticas y teórico-filosóficas. El primer apartado, “Sujeto”, partirá de su noción básica a fin de poner en relieve su oposición con el mundo externo y consigo mismo (RAE), esto es, que el sujeto está supeditado a su propia identidad como resultado de la conciencia y a alguien más por una serie de relaciones de poder, de acuerdo a lo que señala Michel Foucault, y destacar que, como enfatiza Néstor Braunstein, el sujeto aprehensible no es un sujeto concreto sino el sujeto del discurso, siempre producido históricamente. En consecuencia, se examinaron los sujetos aprehensibles del discurso, es decir, la configuración de los personajes en el discurso narrativo, cómo reproducen las relaciones de oposición a las que está supeditado el sujeto y de qué manera su experiencia es también modelada por su relación con múltiples discurso, como la noción guevariana del hombre nuevo.

Debido a las oposiciones intrínsecas de los contornos del sujeto y puesto que éste siempre está inmerso en una red de relaciones de poder que ejercen diferentes grados de violencia sobre él para modelar su proceso de subjetivación y así producir un tipo de sujeto requerido por la estructura social, el segundo apartado del tercer y último capítulo, “Violencia”, persigue identificar las dinámicas y las figuras de poder que aparecen en el *continuum* narrativo porteliano, de qué manera lo hacen y cuáles son los dispositivos de coerción que emplean sobre los personajes centrales de cada texto, así como dilucidar su importancia en la configuración de la trama. Para ello, fue necesario recurrir a la

microfísica del poder que desarrolla Michel Foucault en su obra, particularmente en *El poder: cuatro conferencias y Vigilar y castigar*, además de la idea de la dinámica del orden social, de Zygmunt Bauman (en *Ética posmoderna*), generadora de dos fuerzas simultáneas, una antropofágica (centrípeta) y otra antropoémica (centrífuga) que impe- len o expelen respectivamente a los sujetos del orden social. De esta manera, ocupa nuestra atención la forma en que discursos y dispositivos estratégicos del régimen cubano —la familia, la educación, el ejército, la medicina— violentan a los sujetos pues reproducen las fuerzas simultáneas aducidas por Bauman para incluirlos o excluirlos de la lógica de la sociedad. Los personajes portelianos se distinguen por sus discrepancias con los sujetos que requiere el sistema, por lo que buscan asimilarse artificialmente al orden social; al no conseguirlo, son arrojados a la ambivalencia, que sólo puede ser resuelta mediante la muerte.

El estudio de los núcleos de problematización del sujeto y la violencia en los apartados precedentes del tercer capítulo, puso de relieve que las narraciones portelianas se constituían como resistencias a los procesos de subjetivación, a las dinámicas sociales y a las relaciones de poder extraliterario que subvertían. El apartado final del tercer capítulo, “Narración”, parte de la identificación de una tensión formal en las narraciones como producto de la puesta en crisis de una serie de convenciones narrativas, de la dramatización o puesta en escena de la ficcionalidad, del carácter reflexivo de los textos —en tanto especular y como ejercicio del pensamiento—, así como del efecto de autoconciencia que producen en la lectura, para plantear y abordar las narraciones integrantes del *continuum* en tanto metaficciones. Para ello, como herramientas metodológicas, se retoman las aportaciones teóricas de Linda Hutcheon —el desplazamiento de la mimesis y características de la metaficción (en *Narcissistic Narrative*)—, de Patricia Waugh —la economía de una tensión formal (en *Metafiction*)—, de Michael Boyd —el concepto de reflexividad en la novela y sus características (*The Reflexive Novel*)—, de Lucien Dällenbach —los términos “metacomentario” y “dinámica de concordancia-discordancia” (en *El relato especular*)—, de Gérard Genette (*Figuras III*) y de Luz Aurora Pimentel (*El relato en perspectiva*).

“La urna y el nombre (un cuento jovial)”, *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante* instaron a identificar los extrañamientos de las convenciones literarias, la manera en que se generaba el efecto de autoconciencia de las narraciones y la subversión del discurso teórico-crítico al mismo tiempo que éste se aprovechaba para, desde el interior de los textos, justificar filosóficamente los planteamientos que los

originaron, evidenciar que en muchas ocasiones la crítica literaria busca ficciones en las cuales leerse, y plantear una concepción particular de la literatura y de la novela que se complementa con la construcción de una metáfora de la escritura por texto —la escritura como urna, pájaro o huracán— para darnos cuenta del proyecto escritural de Ena Lucía Portela. Para dilucidar las metáforas fue necesario recurrir a acepciones del Diccionario de la RAE, a la noción de mito de Mircea Eliade (*Aspectos del mito*) y Helena Beristain (*Diccionario de Retórica y Poética*), a la reinterpretación de Jacques Derrida del mito de la creación de la escritura referido por Platón (en *La diseminación*) y del estudio de mitos y símbolos del huracán de Fernando Ortiz (en *El Huracán*).

El criterio metodológico es consecuencia de la hipótesis de una reelaboración de la posmodernidad desde las coordenadas históricas cubanas en la que se sintetizan una serie de objetivos y motivaciones más cercanas a la modernidad, y una estética y actitud posmodernas. Por ello era vital que en una justificación histórica de esta hipótesis se recurriera a investigaciones sociológicas, económicas y culturales de la historia reciente de Cuba, y en una justificación teórico-filosófica, a los debates y las definiciones de la posmodernidad hechos desde la isla. Por lo anterior, en el capítulo tercero, “Erizar y divertir: el proyecto de escritura” conviven las teorías postestructuralistas y de la posmodernidad de los centros hegemónicos del pensamiento con los planteamientos teóricos de los críticos cubanos sobre los fenómenos literarios de la isla en el Periodo Especial. En la obra de Ena Lucía Portela podemos identificar una poética de constantes temáticas, estilísticas y composicionales de signo posmoderno, mientras que un estudio de los planteamientos y de las problematizaciones que presenta su obra encontramos un proyecto de escritura sustentado por las teorías postestructuralistas y de la posmodernidad, pero que propugna por una visión del proceso de escritura como posibilidad del ejercicio de la libertad y de la crítica, y del texto literario, en tanto concreción de la escritura, un factor de cambio social.

PERIODO ESPECIAL EN TIEMPOS DE PAZ
La crisis de las tensiones acumuladas

El año de 1989 suele verse como una especie de quiebre en la historia de la Cuba revolucionaria. La caída del muro de Berlín y el casi sucesivo colapso del bloque socialista (1990-1991) marcan un antes y después. Inauguran lo que Fidel Castro presagió en diciembre de ese año en la Universidad de La Habana y que anunció oficialmente el 29 de agosto de 1990 (Fornés-Bonavía 284), el “Periodo Especial en tiempos de paz”: la crisis más grande de la historia revolucionaria de la isla; quizá, la más compleja. El crítico literario Jorge Fornet señala que tal vez deberíamos hablar de “las crisis” del 89, una económica y otra moral (*Los nuevos paradigmas* 62-63), y Velia Cecilia Bobes habla de una atmósfera psicológica de frustración en la población más joven que se manifestaba por medio de la música y la pintura en la segunda mitad de la década de los ochenta (*Los laberintos* 169). A partir del desmoronamiento del socialismo en Europa comenzaron a precipitarse y detonarse, no a surgir, una serie de tensiones acumuladas de la sociedad cubana. Es por ello que una mirada al “Periodo Especial” nos demandará la revisión de algunos antecedentes al parteaguas del periodo de 1989-1991.

I. LAS CRISIS

[N]adie ignora que tras el derrumbe del comunismo soviético, a Cuba, en su condición de satélite o cliente o como se le quiera llamar, se le cortó el agua y la luz (no es metáfora) y el petróleo y cualquier ilusión de prosperidad que muchos corazones incautos albergaban hasta entonces; con la crisis económica profunda, aplastante, visceral, vino la crisis social, el desempleo, la carencias de todo tipo, el hambre y, como es de suponer, un enorme incremento en la desesperación, el afán de emigrar, el alcoholismo, la locura, los suicidios, la mentalidad de tiempo de guerra y el delito común en todas sus variantes.

ENA LUCÍA PORTELA, “Con hambre y sin dinero”

La década de los ochenta inicia con la violenta solicitud de asilo a la embajada de Perú que inaugura el puente marítimo desde el puerto El Mariel —y la movilización de actos de repudio por parte del Estado—, en el que salen de la isla alrededor de 125 mil cubanos entre el 21 de abril y el 25 de septiembre de 1980; con la publicación del *Diccionario de la literatura cubana* (noviembre de 1980), del que quedan excluidos Novás Calvo y Cabrera Infante entre otros; así como con la celebración del II Congreso del Partido Comunista Cubano (17-20 de diciembre 1980). Estos hechos, más que contradecir la serie de iniciativas que el gobierno había emprendido desde la esfera cultural para borrar la “amargura” del llamado “quinquenio gris” (1971-1976), generan una nueva dinámica en la que los mecanismos de control de los intelectuales se sutilizan, mas no desaparecen. Mario Coyula habla incluso de un “trinquenio amargo”, es decir, tres lustros, pues considera que el término acuñado por Ambrosio Fernet “condensó no sólo un tiempo más extenso de triste memoria, sino una concepción retorcida del mundo, construida sobre la intolerancia, la exclusión y el rechazo a lo nuevo y diferente” (“El trinquenio” 1). La creación del Ministerio de Cultura (1976), presidido por Armando Hart, que daba por terminado ese periodo sombrío y cuyo propósito era el desvanecimiento de la injerencia del Estado en el criterio artístico¹ “salía” de una “fase organizativa” para entrar, en los ochenta, a una de “realizaciones prácticas” (Huertas, *Ensayo de un cambio* 16), que generó por parte de la comunidad artística e intelectual nuevas formas de expresión así como la búsqueda de nuevas relaciones con el Estado.

¹ Así lo señala Armando Hart: “Nuestros deberes políticos como dirigentes estatales no consisten en establecer normas para determinar administrativamente las formas artísticas [...]. Su tarea consiste en facilitar la comunicación entre el movimiento artístico y el resto de la sociedad” (*apud* Huertas, *Ensayo de un cambio* 15).

Los ochenta significaron el inicio de la “reintegración”, la “rehabilitación” o la “reactivación” de escritores y artistas.

El año de 1985 es muy significativo para este proceso, pues las primeras notas publicadas en la isla en torno a las nuevas políticas soviéticas de la *perestroika* y la *glasnost*, dadas a conocer por Mijail Gorbachov (23 de abril), son precedidas por la firma del tratado quinquenal de intercambio comercial entre Cuba y la URSS (16-19 de abril) y sucedidas por el discurso de Raúl Castro en el marco de la Celebración del XXV Aniversario de relaciones entre Cuba y URSS, en el que enfatiza que Cuba no cederá en sus principios por ninguna dádiva material. Es a partir de este momento que las relaciones entre la URSS y Cuba dejan de ser claras. En febrero de 1986, Fidel Castro visita la URSS para entrevistarse con Gorbachov, de dicho encuentro se informa la unanimidad entre ambos dirigentes. Un mes más tarde, el 16 de abril, se pone en marcha en Cuba el llamado “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”², que, más que ser una réplica de las reformas soviéticas, buscaba hacer un contrapeso a éstas como “resultado de la conciencia en las élites de que los mecanismos tradicionales de integración estaban dejando de funcionar adecuadamente y las bases de consenso comenzaban a erosionarse” (Bobes, *Los laberintos* 169).

Dicho “Proceso” fue una ratificación de continuidad en la orientación socialista (marxista-leninista) que se renovó institucionalmente por medio de una descentralización en los órganos de poder popular para incentivar la participación de las bases y “acercar” a los ciudadanos, esto es, elevar el sentimiento de su capacidad de incidencia en las gestiones estatales y mantener la participación encauzada hacia objetivos determinados. Lo anterior implicó una redistribución del poder: las instituciones que lo habían perdido por vía de la desacreditación lo cedieron a las bases; para contrarrestar la descentralización del poder, éste se personalizó en la figura de Fidel Castro. El Partido Comunista de Cuba (PCC) sufrió una transformación similar: cedía en su influencia directa sobre los centros de trabajo, reestructuraba su organigrama para simplificar y reducir la vida interna del partido, y rejuvenecía su imagen, así como a sus dirigentes, para atraer a la población más joven³ como parte de una actitud de reconocimiento de que la lealtad no es automática ni incondicional, y al mismo tiempo se ratificaba y

² La Rectificación puede ser entendida como una *contrarreforma* (Dominguez *apud* Bobes, 173) que buscaba recuperar fuentes originales de la revolución y propuestas guevaristas para garantizar la permanencia del régimen y renovar su consenso. En este marco, como S. Behar enfatiza, hay “un intento [...] de resurrección de la figura de Ernesto Guevara y su ideal revolucionario del Hombre Nuevo” (*La caída del Hombre Nuevo* 19).

³ Se combinaron actividades políticas con recreativas y culturales, se crearon discotecas y centros recreativos.

fortalecía como partido único (Bobes, *Los laberintos*). Estas medidas buscaban revalorar el origen revolucionario del Estado al enfatizar su originalidad con respecto al resto de los países socialistas, legitimar su continuidad y raigambre en la tradición nacionalista cubana a fin de justificar su alejamiento de la trayectoria seguida por “el hermano mayor” de Cuba, y eludir así las “tendencias negativas” —tanto las pasadas como las posibles—. La Rectificación⁴, en opinión de Carmelo Mesa-Lago, es paradójica en tanto que propone una rectificación de “errores idealistas” del pasado con la implantación de medidas igualmente idealistas (comentado por Behar, *La caída* 19).

Los indicios de una crisis económica cubana empiezan a aparecer también en el marco de la Rectificación a través de la deuda externa. En 1983, Cuba renegocia la deuda externa con occidente y, en el 84, con la Unión Soviética. En un discurso del 2 de enero de 1985, Fidel Castro declara que la situación económica del país es tensa y que la URSS es el pilar fundamental del país. Por ello es doblemente significativo que la negación a la cesión de principios por dádivas materiales en la celebración del XVII aniversario de las relaciones Cuba-URSS, tras la firma de un tratado quinquenal de intercambio comercial y la reciente implementación de la *glasnost* y la *perestroika*, haya sido hecha por Raúl Castro y no por Fidel. A finales del 85, hay un nuevo intento por renegociar la deuda externa con occidente ante el Club de París, seguido de un discurso de Castro en el que critica la deuda externa de América Latina y del tercer mundo, propugnando una moratoria indefinida. Una nueva entrevista entre Cuba y el Club de París para la infructuosa solicitud de posposición del pago de intereses y de amortizaciones se desarrolló apenas unos días después del inicio oficial de la Rectificación. Ese mismo año, aun cuando obtiene un crédito del Banco de Comercio Exterior de México en junio, cancela los pagos de la deuda a mediano y largo plazo. Ante esta situación, comienzan a implementarse una serie de medidas de austeridad: 28 en diciembre del 1986 y otras 30 en enero del siguiente año.

⁴ La contrapartida cubana a la *glasnost* y la *perestroika* define la complejidad de la relación con la URSS: una oscilación entre el asentimiento y el alejamiento. La serie de visitas tanto de Castro a la Unión Soviética como las de Gorbachov a Cuba dan como resultado “acuerdos” o “coincidencias” seguidas de críticas en la prensa o discursos. El periódico soviético *Pravda* (publicación oficial del Partido Comunista) denuncia la dependencia cubana del exterior para resolver sus problemas financieros (23 de diciembre, 1986) y cuestiona la eficacia de la cooperación cubano-soviética (15 de octubre, 1988). El periódico *Izvestia* (portavoz oficial del gobierno) revela que la deuda de Cuba con la URSS asciende a 24 mil millones de dólares (7 de mayo, 1990) (Fornés-Bonavía, *Cuba cronológica*). Mientras, Fidel Castro rechazaba las reformas soviéticas argumentando que “no estamos a 90 millas de Odessa, sino de Miami” (diciembre, 1988), prohíbe la venta de las revistas soviéticas, y en la “Declaración al pueblo de Cuba” del 26 de diciembre de 1989, asevera que “primero se hundirá la isla en el mar antes de consentir en arriar las banderas de la Revolución y el Socialismo” (Fornés-Bonavía, 281). Dos días después inicia oficialmente el “Periodo Especial”.

El segundo lustro de los ochenta está marcado por la búsqueda de superar los traumas del “quinquenio gris” y romper con el cerrado abanico de opciones ante el dogmatismo del Estado en políticas culturales: la adhesión real o demagógica y oportunista, la confrontación y su castigo (la cárcel, la “desactivación”), el exilio o la autocensura. Recordemos las paradigmáticas relaciones con el régimen de militancia de Nicolás Guillén y Fernández Retamar; la transición de la adhesión a la oposición (moderada) de Jesús Díaz; las medidas “correctivas” sobre Reinaldo Arenas, “la “desactivación” de Virgilio Piñera, la marginalización de Lezama, el prolongado proceso de escritura de “la novela de la Revolución” de Carpentier, el manejo del caso Padilla, la polémica literaria en torno a Cabrera Infante⁵, etc.; los innumerables exilios y los invisibles casos de autocensura. La coyuntura histórica en las relaciones URSS-Cuba permitió una etapa de incertidumbre en las políticas culturales que potenció realmente las intenciones del Ministerio de Cultura para la década; emergió la posibilidad de optar por otros derroteros dentro del socialismo y, por ende, “gracias a las prensa que venía de Europa del Este y que empezó a ponerse interesante a partir de la glasnost”, comenzó a “cuestionarse la legitimidad misma de todas esas prohibiciones” (Portela, “Entre lo obligatorio” 18); y posibilitó la búsqueda de nuevas relaciones entre artistas, intelectuales y Estado, como lo demuestra el surgimiento de diversos grupos de artísticas e intelectuales que exploraron nuevos límites de esa relación, como Paideia, Arte Calle, Hacer y Castillo de la Fuerza. Estos grupos, de la primera generación formada *por* la Revolución, generaron lo que Velia Cecilia Bobes llama una “atmósfera psicológica” que, por un lado, ponía de manifiesto el paternalismo de las generaciones precedentes y del Estado, así como la necesidad de que éstos cedieran la estafeta a las nuevas generaciones; por otro, demandaba un Estado menos esquemático e institucionalizado y más humanizado: una reacción ante lo que Iván de la Nuez describe como vivir con “el

⁵ Guillén, presidente de la UNEAC desde su creación en 1961 hasta su muerte en 1989. Fernández Retamar ha ocupado cargos políticos y dirigido diversas publicaciones (*Revista Casa de las Américas*, por ejemplo), centros de investigación (v.g. estudios martinianos) e instituciones culturales (actualmente preside Casa de las Américas). Jesús Díaz, una de las figuras más polémicas y proclive a suscitar las más disímiles apreciaciones, durante los sesenta y setenta unos de los militantes más comprometidos con la causa, en los ochenta cae en una aparente marginación y en los noventa parte al exilio; desde España funda una de las revistas más importantes de la diáspora *Encuentro con la cultura cubana*. Reinaldo Arenas enviado a una UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción, que funcionaban como campos de trabajo forzado para homosexuales) y que se va al exilio en el Mariel. Lezama y Piñera murieron excluidos del panorama cultural de la isla. El caso Padilla, punto de quiebre de las simpatías internacionales con el régimen revolucionario, alude a los procesos de encarcelamiento y de “autocrítica” a los que fue sometido el poeta Heberto Padilla tras la publicación de su poemario *Fuera de Juego* en 1971. La publicación de *Tres tristes tigres* (1964) desata una serie de críticas en Cuba, entre los detractores de Cabrera está Jesús Díaz. Para ver un retrato del panorama de tensiones de los sesenta y setenta resulta esclarecedor “«Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencias” de Arturo Arango.

desparpajo de entender que [la Revolución] fue hecha *para* nosotros. Y con la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder, que no han cesado de repetir que la Revolución originaria no fue hecha *por* nosotros” (el énfasis es del original) (*Fantasia roja* 114). Muestras de lo anterior son la canción “Guillermo Tell” de Carlos Varela, en la que el hijo de Guillermo Tell pide una inversión de papeles, el *graffiti* “Reviva la Revolu”, de Aldito Menéndez o la exposición “Los Símbolos Patrios” en la que la figura de José Martí, el *Che* Guevara, así como martillos y hoces, eran desacralizados.

Quizá el acontecimiento que cierra la década de los ochenta sean las aprehensiones de los generales Arnaldo Ochoa y Antonio de la Guardia, del coronel Amando Padrón, del capitán Jorge Martínez y otros diez oficiales por vínculos con el narcotráfico. Estos oficiales son primero sometidos a un Tribunal de Honor en el que se les priva de sus rangos militares y, posteriormente, a un Consejo de Guerra en el que se condena a muerte a Ochoa, de la Guardia, Padrón y Martínez. La particularidad del caso no sólo estriba en la sorpresa y malestar del proceso a una figura tan representativa del régimen como lo fue el Gral. Ochoa⁶ sino la serie de lecturas y testimonios del caso. El periodista Vicente Botín retoma, entre otros elementos, los libros testimonios de Norberto Fuentes (*Dulces guerreros cubanos*) y Dariel Alarcón Ramírez (*Memorias de un soldado cubano*) para asegurar que con el caso Ochoa, Castro deslindó al gobierno cubano de las acusaciones de vínculos con el narcotráfico que EUA venía lanzando desde 1983, y se deshizo de un “rival en un momento muy peligroso para la revolución, [...] cuando la *perestroika* se discutía abiertamente en los cuarteles” (Botín, “El sable”). En las calles de La Habana, la población pintó como protesta dos caracteres: 8A.

Con la caída del muro de Berlín y el inminente colapso de la URSS, el régimen cubano tuvo que enfrentar una serie de expectativas y predicciones, de la comunidad internacional y de la población de la isla, sobre su desplome. Para EUA estas predicciones tenían como base el inicio de la cancelación de subsidios y convenios comerciales entre la URSS y el gobierno cubano. En ese panorama es necesario entender el “Periodo Especial en tiempos de paz”, apelativo eufemístico e irónico en sí mismo, como el reconocimiento de “un estado de emergencia nacional que ocurría en tiempos de paz, pero cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como

⁶ “[E]l militar más popular, el más condecorado, el vencedor de la guerra de Angola, distinguido con el galardón de Héroe de la República de Cuba, que fue ejecutado como un delincuente [...] el 13 de julio de 1989” (Botín, “Cuba: el sable”).

si se tratara de una guerra” (Pérez-López, “El interminable” 567). El cese, en especial de las subvenciones soviéticas, estimadas entre los cuatro mil y seis mil millones de dólares por año (Purcell, “La ley Helms-Burton” 705); el cambio de las condiciones del comercio con el bloque socialista, esto es el fin del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica), y el ajuste de precios a los del mercado internacional, implicaba para Cuba retrasos y reducciones en importaciones de petróleo, materias primas y maquinarias procedentes dichos países, e imposibles de conseguir de manera directa en otros por el embargo estadounidense. Por lo anterior, el Periodo Especial se inicia con una serie de programas de austeridad dirigidos a la conservación de energías y materias primas, y la búsqueda de inversión extranjera, del aumento de la producción interna de alimentos y de mercados para la exportación⁷.

El gobierno se vio instado a emprender una serie de estrategias políticas que iniciaron con la Reforma Constitucional y la Nueva Ley Electoral, en la que se refuerza la defensa de un sistema político unipartidista, pero que, al mismo tiempo, modifica su concepción al introducir un cambio de vocabulario: en la Constitución de 1976 el PCC es un “partido de vanguardia marxista-leninista organizado de base obrera” y, en la de 1992, un partido “martiniano” y marxista-leninista “de vanguardia organizada de la nación cubana” (Bobes, *Laberintos* 214). La reforma constitucional recurre de nuevo al nacionalismo, esta vez mediante la recuperación de la figura de José Martí, e insta a preservar “la patria, la revolución y el socialismo”, en ese orden. La reforma electoral permitió la elección directa, por medio del voto universal y secreto, de delegados provinciales y diputados a la Asamblea Nacional, aunque, como señala Velia Bobes, “[e]l mecanismo de votación es complicado pues supone varias opciones [...] en este enredado proceso el conteo de los votos inválidos o anulados es difícil” (215).

Entre 1993 y 1997, el gobierno cubano pone en marcha reformas económicas que buscaban estabilizar la economía e introducir algunos cambios estructurales para liberar algunos sectores del férreo control estatal. Las Reformas, impulsadas porque “la vida y la realidad nos obligan” aunque son “medidas que no nos gustan” (Castro *apud* Xalma,

⁷ Entre 1989 y 1993 la economía cubana sufrió las consecuencias más severas de este cambio de relaciones: el PIB se redujo 34.8%, las exportaciones se redujeron un 47%, la capacidad importadora en más de 70% (Xalma, *Cuba: ¿Hacia dónde?* 33), la inversión interna bruta se desplomó, se disparó el déficit fiscal y la deuda internacional en divisas se incrementó 42%. Disminuyó la producción de papel (89%), la producción de agrícola (43%) y la industrial del azúcar (44%) (Pérez-López, “Interminable” 568). Según economistas, los noventa representaron “quince años perdidos de desarrollo económico para el país” (*apud* Pérez-López 571).

44), consistían en: legalizar la posesión y uso de divisas⁸; autorizar el empleo por cuenta propia para ciertas ocupaciones con algunas restricciones; crear Unidades Básicas de Producción Cooperativa (UBPC) operadas y administradas por los trabajadores; aprobar un código fiscal para gravar con una serie de conceptos a las empresas; establecer mercados para ayudar a las UBPC; promover la inversión extranjera mediante nueva legislación que aumentó el porcentaje de propiedad extranjera autorizada (del 49 al 100%), y en reformar la banca con el fin de establecer el marco legal para el registro y operación de bancos comerciales e instituciones financieras bajo la supervisión del Banco Central de Cuba (BCC).

A lo anterior se suma que, en mayo de 1994, la Asamblea Nacional del Poder Popular instruyó al ejecutivo para efectuar recortes en el gasto general, sobre todo los subsidios a pérdidas empresariales y al precio de cigarros, bebidas alcohólicas, gasolina, electricidad, transporte público, correo y telégrafo. Además, empezó a cobrarse por servicios hasta entonces gratuitos como los almuerzos escolares, algunos medicamentos y entradas a espectáculos deportivos y culturales. 1993 y 1994 son los años más duros del Periodo Especial. Entre enero de 1990 y julio de 1995, alrededor de 51 mil cubanos optan por echarse al mar en balsas improvisadas, precarias y/o inapropiadas, intentando alcanzar suelo norteamericano⁹ para buscar mejores condiciones de vida. En agosto de 1994, la actividad de los balseros y el malestar de la población se agudizan tras varios episodios dramáticos en alta mar¹⁰ y el 5 de agosto estalla una manifestación espontánea en la que miles de cubanos que recorren el Malecón entre la Alameda de Paula (Habana Vieja) y Prado (Centro Habana) reclaman su derecho a abandonar el país. El episodio, conocido como “el maleconazo”, inicia un éxodo masivo, pues Fidel Castro permite salir del país a los “más descontentos” entre el 6 de agosto y el 13 de septiembre. Alrededor de 30 mil cubanos abandonan la isla (Xalma, 38), consolidando la emigración “a modo de instrumento político, como «válvula de escape» a las diferentes crisis que ha enfrentado el sistema” (Xalma, 39), *i.e.*, el régimen ha establecido una especie de “economía

⁸ Esta reforma tenía como propósito frenar el aumento del mercado negro, estimular el envío de remesas y generar mecanismos de captación de divisas, como fueron las casas de cambio (CADECA) y las tiendas estatales en divisa.

⁹ Pisar suelo estadounidense es imperante para acogerse a la Ley de Ajuste Cubano; sólo aquellos que lo logren son reconocidos como refugiados políticos. En caso de que sean interceptados en el mar, los cubanos son repatriados a Cuba. Por lo anterior, la ley es conocida popularmente como la ley de los “pies secos / pies mojados”.

¹⁰ Me refiero, entre otros, a los casos de la draga “El Mariel” que el 4 de junio sale ilegalmente con 61 personas de La Habana con dirección a EUA; perseguido durante 4 horas por lanchas rápidas de artillería cubana, “El Mariel” alcanza suelo norteamericano con varios heridos. El remolcador “13 de Marzo”, secuestrado por 70 cubanos de interceptado por naves antiincendios manejadas por Brigadistas de Acción Rápida del Mar, causando la zozobra de la embarcación y la muerte de 32 personas, entre ellos 20 niños.

de la migración”¹¹. El episodio provocó en 1995 una reformulación de la política migratoria de EUA hacia Cuba: se puso fin al derecho automático de asilo político para los cubanos y se canalizó la migración de cubanos mediante la concesión de 20 mil visados al año.

La serie de Reformas implementadas por el gobierno dio como resultado una fuerte *dolarización* de la economía cubana mediante dos vías: el turismo que, gracias a la inversión extranjera —al principio en coinversiones o *joint ventures* con el Estado—, fue el sector más dinámico de la economía cubana al duplicar la cantidad de visitantes y cuadruplicar los ingresos en este rubro en el lustro de 1990 a 1995; y las remesas que han sido no sólo una entrada indispensable para subsanar los niveles de vida de la población sino también para generar una fuente de captación de divisas para el Estado. Lo anterior favoreció a un sector de la población y provocó el resurgimiento de diferencias económicas entre la población. Como señala Cristina Xalma:

[L]a economía cubana pasó a funcionar sobre un modelo dual en tanto en cuanto coexistían dos monedas (peso cubano y dólar estadounidense), dos tasas de cambio (una oficial, determinada por el gobierno y otra paralela, vigente en el mercado informal), dos estructuras económicas (la tradicional y la emergente, cada una regulada por mecanismos de asignación diferentes —planificada y mercado— y vinculadas a distintas áreas de circulación monetaria —peso y dólar—) (*Cuba* 35-36).

Tras los años más severos de la crisis, la economía se estabilizó y comenzó a registrar tasas de crecimiento, por lo que a partir de 1996 las reformas cesaron; habían probado ser efectivas para “mantener [a]l gobierno socialista en el poder y permitirle seguir teniendo el control sobre la población”, pero también ser “inadecuadas tanto para restituir a la población los ya exiguos niveles de ingresos y consumo que tenía a finales de los ochenta, como para sentar las bases de un desarrollo económico sustentable” (Pérez-López, “El interminable” 580). Carmelo Mesa-Lago señala que el cese de Reformas obedece a la primacía de una lógica política sobre una lógica económica, *i.e.*, aunque dichas medidas generaron un proceso de recuperación, representaban una amenaza de inestabilidad, por lo que fueron suspendidas (“Economía cubana” 82).

Además de las reformas del gobierno cubano para enfrentar la crisis del Periodo Especial, es pertinente tener en cuenta, por un lado, las acciones de EUA para presionar al sistema socialista cubano al colapso, y por el otro, el crecimiento y despegue de la

¹¹ Una idea similar es propuesta por Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*.

disidencia al régimen castrista en el interior de la isla. Frente a la ratificación del sistema de gobierno cubano de la reforma constitucional de 1992, George Bush aprueba la Ley para la Democracia en Cuba, mejor conocida como Ley Torricelli¹², el primer esfuerzo por adaptar el embargo norteamericano a la era post-soviética. Esta ley, a decir de defensores y detractores, favorecía el establecimiento de relaciones comerciales entre Cuba y la Unión Europea (UE) al eliminar toda competencia con las empresas norteamericanas, por lo que, hacia el final del periodo presidencial de Bush, se formula la Ley para la Libertad y Solidaridad Democrática Cubana o Ley Helms-Burton, que pasa al Congreso en 1996, bajo el mandato de Bill Clinton. La ley fue aprobada en febrero de ese año tras el derribo de un par de avionetas del grupo “Hermanos al rescate”, que cruzaron aguas internacionales, por parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba. La ley Helms-Burton: I) codifica el embargo comercial a Cuba¹³; II) autoriza y describe la ayuda que EUA prestaría a Cuba tras elecciones libres y limpias supervisadas por organismos internacionales y de las que no derive la permanencia en el gobierno de Fidel o de Raúl Castro; III) autoriza a ciudadanos norteamericanos (o cubanos con ciudadanía norteamericana) a abrir procesos en tribunales federales contra gobiernos, compañías y personas que “trafiquen” con sus propiedades expropiadas, y IV) niega la entrada a EUA a personas implicadas en los procesos iniciados por “tráfico” con propiedades expropiadas. La Ley, según el análisis de Joaquín Roy, en su título II revela, más que una “política”, una actualización de la Doctrina Monroe y de la Enmienda Platt ya que “es una ventana abierta de la «ideología» de los EUA con respecto no solamente a Cuba, sino a toda América Latina” (“Las dos leyes” 732). Los títulos III y IV desataron una polémica internacional —la UE presentó una denuncia ante la Organización Mundial de Comercio— que finaliza con un pacto entre los EUA y la UE conocido como “*Cuba Deal*”, del que deriva el Acuerdo Multilateral de Inversiones (AMI), el congelamiento de los títulos III y IV de la Ley por parte de EUA, la denegación de incentivos a futuras inversiones en propiedades expropiadas “ilegalmente” y la posterior prohibición de estas inversiones por parte de la UE¹⁴.

¹² La Ley Torricelli prohibía a subsidiarias de empresas norteamericanas comerciar con la isla; impedía que las embarcaciones extranjeras que hubiesen anclado en puertos cubanos con propósitos comerciales cargaran o descargaran mercancía en EUA por un periodo de 180 días, e incrementaba las restricciones para el envío de remesas.

¹³ El embargo, como decreto, podía ser derogado por el presidente; al codificarse, sólo el Congreso podía revocarlo.

¹⁴ Roy señala que el conflicto expuso el doble rasero de las relaciones UE/EUA-Cuba: EUA, recrudecía del embargo mientras entablaba nuevas relaciones con la ex URSS; la UE, tras pactar con EUA, cambió su política exterior con respecto a la isla, sobre todo bajo el “pretexto” del tema de Derechos Humanos (“Las dos leyes” 719-743”).

La disminución de la inversión europea en Cuba también fue resultado del aumento, proyección y legitimación de los grupos disidentes, en particular aquellos cuya agenda incluía la lucha por los derechos humanos en la isla. Damián J. Fernández identifica diversas fases de la disidencia cubana, la que corresponde a los años entre 1988 y 1996 se caracteriza por la legitimación de los activistas de los derechos humanos¹⁵ e inicia con la visita de una Comisión de los Derechos Humanos de la ONU con la que más de mil cubanos se pusieron en contacto. A partir de esta visita se registra un despegue de la disidencia, un incremento del número de activistas y la multiplicación de organizaciones. Fernández señala que este crecimiento se debe a “la apreciación general de que la caída del régimen es inminente” (“La disidencia en Cuba” 588), lo que favorece la aparición de documentos como la “Tesis de mayo” y la “Carta de los diez”.

Los integrantes del grupo Paideia¹⁶ entregan el 19 de mayo de 1990 la “Tesis de mayo” a varias autoridades políticas y culturales de la isla, incluido el Comité Central del PCC, en el marco de la convocatoria a su IV Congreso. En el documento daban a conocer “un pensamiento, que por ser crítico, se supone revolucionario y quiere ser contemporáneo sin dejar de ser utópico” que era concebido como un “testimonio de una posición e incitación de una posibilidad”¹⁷ (Paideia, “Tesis”). La “Declaración de Intelectuales Cubanos” o “carta de los diez”, fue presentada al Consejo de Estado y al PCC, así como a la prensa de EUA y Europa a finales de mayo de 1991 por María Elena Cruz Varela, Raúl Rivero, Manuel Díaz Martínez, Roberto Luque Escalona, Bernardo Marqués Ravelo, Ángel Mas Betancourt, Jorge Pomar Montalvo, Fernando Velázquez Medina, Víctor Manuel Serpa y Nancy Estrada. En la “declaración” los firmantes pedían: un diálogo cívico entre todas las tendencias políticas para buscar solución a la crisis cubana; la elección de diputados a la Asamblea Nacional mediante voto directo y secreto; la libertad para los presos políticos; la supresión de las trabas para entrar y salir

¹⁵ Fernández identifica cinco fases: 1) se origina en las propias filas revolucionarias y tiene nula recepción en la comunidad internacional (1959-1966); 2) establecimiento formal de las primeras organizaciones pro derechos humanos (1966-1988); 3) de 1988 a 1996, legitimación de la disidencia y la lucha por los derechos humanos; 4) entre 1996 y 2002 la disidencia se fragmenta tras represiones del régimen; 5) a partir de 2002, se emplea el marco legal del régimen para plantear la posibilidad de la disidencia desde el sistema mismo (“La disidencia en Cuba” 591-607).

¹⁶ José Luis Camacho, Luis Felipe Calvo, Jorge Ferrer, Julio Fowler, Ernesto Hernández Busto, Reinaldo López, Omar Pérez y Rolando Prats

¹⁷ La “Tesis de Mayo” señalaba la necesidad de: concebir y plantear otro proyecto de emancipación mediante la más amplia democratización de la vida social; replantear la naturaleza, estructura y funciones del poder público para que coincidan vanguardia política con la epistemológica; la conciliación de intereses para el desarrollo científico-tecnológico, económico y cultural abierto a las diferencias y a la síntesis; que la cultura fuese un espacio de transformación de la sociedad en la que ésta funcionaría horizontalmente, incidiría en el proceso de formación y no de adquisición de saberes y superaría la racionalidad política instrumental (Paideia, “Tesis de Mayo”).

del país, y la reimplantación de los mercados libres agrícolas (Díaz Martínez, “La carta de los diez” 22). Tras la divulgación de la “carta de los diez” se desató una campaña de desprestigio y agresiones contra los firmantes: los acusaron de traición y colaboración con la CIA, los expulsaron de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), los despidieron o encarcelaron y sufrieron actos de repudio¹⁸.

En el 2002, el Proyecto Varela, amparándose en el artículo 88 de la Constitución¹⁹, presenta a la Asamblea Nacional la solicitud de un referéndum en demanda de elecciones, libertades económicas, expresión, reunión, prensa, así como la amnistía a presos políticos, avalada por 11,020 ciudadanos. Ante esta petición, el régimen aprueba una reforma constitucional que convierte al socialismo en irrevocable. En enero de 2003, el Proyecto Varela es “archivado” como no procedente y entre el 18 y 24 de marzo son arrestados 75 opositores al régimen: 40 eran activistas del Proyecto Varela y 26 periodistas²⁰. El episodio es conocido como la “primavera negra”, pues coincide con una serie de secuestros a lanchas y aviones por parte de la población para intentar llegar a EUA. Algunos de éstos fracasan y los secuestradores son fusilados por el régimen. La comunidad internacional, cuya atención estaba principalmente enfocada en la guerra del golfo pérsico, condena las represalias contra periodistas y activistas, pero desestima la ejecución de civiles. Las “Damas de Blanco”, madres y esposas de los 75 disidentes arrestados, inician una serie de marchas silenciosas y llamados de solidaridad internacional²¹.

La primera década del 2000 ha planteado grandes retos para la sobrevivencia del régimen socialista de los hermanos Castro, no sólo en referencia al fortalecimiento de la disidencia y las presiones de la comunidad internacional, también socioeconómicamente al hacerse evidente el costo social de las Reformas de los noventa y por la nueva crisis económica en el 2002, resultado de la desaceleración económica mundial tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001 que representó para Cuba un menor ingreso de turistas a la isla, la disminución de remesas y un mayor control sobre los flujos financieros internacionales. Además del retiro de la Base rusa de Lourdes (octubre 2001), que

¹⁸ María Elena Cruz Varela, por ejemplo, sufrió un intento de linchamiento: asaltaron su casa, la golpearon, la arrastraron a la calle y le hicieron tragarse algunas copias de la propaganda de un grupo de oposición que ella dirigía (Díaz Martínez, “La carta de los diez” 27).

¹⁹ El artículo especifica que las iniciativas de ley pueden ser presentadas por los ciudadanos con el requisito indispensable de que sean suscritas por al menos diez mil cubanos que cuenten con la condición de electores.

²⁰ Estos periodistas habían participado en un taller de ética periodística que el jefe de la Sección de Intereses Norteamericanos en Cuba, James Carson, había desarrollado en su residencia el 14 de marzo de 2003.

²¹ Las manifestaciones de estas mujeres se intensificaron a partir de febrero de 2010 con motivo de las huelgas de hambre de los presos de conciencia del régimen, algunos pertenecientes a los arrestados en la primavera del 2003.

reportaba a Cuba un pago de alrededor de 200 millones de dólares anualmente, y el paso del huracán Michelle (noviembre 2001).

Entre 2004 y 2005, el gobierno intentó subsanar y revertir los efectos socioeconómicos de las Reformas de los noventa buscando “reconducirlas” y “propiciar una corrección en las contradicciones provocadas en el ámbito social” y frenar “la expansión de la propiedad privada” (Xalma, 77). Primero, mediante el anuncio sorpresivo de la sustitución del dólar estadounidense por el peso convertible (CUC) en todas las transacciones comerciales internas y la revalorización de las dos monedas de circulación nacional (peso cubano y CUC). La suspensión de nuevas licencias para el ejercicio de actividades por cuenta propia; la centralización de los ingresos en divisas del país en una única cuenta del BCC; el aumento de las pensiones y el establecimiento de paquetes de ayuda directa a las familias más pobres; el aumento del 100% del salario mínimo, y el incremento el salario de los trabajadores del sector educación y salud; aunque también aumentan las tarifas del servicio eléctrico.

En julio de 2006, Fidel Castro delegó temporalmente, por motivos de salud, sus funciones a su hermano Raúl. Para muchos especialistas, como Haroldo Dilla Alfonso, este relevo puede entenderse como una “cómoda sucesión continuista” (“De Castro a Castro” 197) sustentada en un escenario político continental favorable para Cuba. Con la mayoría de los gobiernos inclinados a la izquierda, ha podido establecer una alianza “cuasiformal radical que aboga por un llamado socialismo del siglo XXI” (198) con Bolivia, Ecuador y Venezuela, sustentada por los recursos petroleros de éste último. Por lo anterior, las relaciones económicas internacionales cubanas mejoraron sustancialmente, en particular a partir del comercio con China, por lo que la economía cubana ha mostrado una tendencia al crecimiento. El panorama de la transición fue inmejorable, pues además de que un aumento en el consumo popular contribuyó a la “contención del desgajamiento del apoyo político” (198) al régimen, la sociedad estaba desorganizada — tanto por las políticas de represión, la anatematización de la oposición (198) y la diversidad de posturas político-ideológicas de la oposición—, por lo que no hubo con quién negociar, mientras que la élite política “tiene razones fundamentales para mantenerse unida [...] en torno a la institución más sólida y prestigiosa del país: las Fuerzas Armadas” (198), que desde la ejecución del General Ochoa están dirigidas por Raúl Castro. A partir de 2006, Cuba presenció una “delegación gradual, más que provisional” del poder (Cuesta, “La opinión de...” 168). En febrero de 2008, Fidel Castro anuncia que no aspirará ni aceptará el cargo de Presidente del Consejo de Estado y Comandante

en Jefe, por lo que ese mismo año la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba elige a Raúl Castro como jefe de Estado. Por lo complejo del acontecer cubano de las últimas dos décadas, para Jorge F. Pérez-López, los límites del Periodo Especial en tiempos de paz se confunden con un tiempo de incertidumbre, convirtiéndolo en interminable (“El interminable” 566-590).

La vorágine de acontecimientos que inician en los ochenta es el prelude de la crisis de tensiones acumuladas por tres décadas que estalla entre 1989-1991 con la caída del bloque soviético. Es a partir del complejo proceso de transición de los ochenta a los noventa que es posible dilucidar las verdaderas dimensiones de las crisis que dan inicio al Periodo Especial: la crisis económica, la ideológico-política, la social, la de referentes culturales y de pensamiento, etc., así como la emergencia de signos inéditos de transición y transformación de la sociedad cubana contemporánea.

II. LAS TENSIONES ACUMULADAS

Acá desde el colapso de la URSS, la frontera entre lo lícito y lo ilícito, en el terreno de la literatura entre otros, se ha vuelto muy borrosa. Los fantasmas de la imaginación y, en muchos casos, de la memoria, son los más insidiosos cómplices del poder. Actúan desde el interior de cada sujeto, proporcionándole un sinfín de justificaciones para la cobardía y el oportunismo. Nada, que en Cuba, si piensas demasiado en el riesgo, te paralizas.

ENA LUCÍA PORTELA, “Entre lo prohibido y lo obligatorio”

La “Rectificación de errores y tendencias negativas”, iniciada en 1986, implica lo que Rafael Rojas llama una “radical inversión del campo referencial soviético en la cultura cubana” (*El estante* 67) pues a partir de ese momento la Unión Soviética se convierte en una fuente de ideas y gustos subversivos para el socialismo cubano. El 4 de agosto de 1989, en un editorial del periódico *Granma*, se anuncia el cese de distribución de *Novedades de Moscú* y *Sputnik* debido a que se les considera: “portadoras de puntos de vista y posiciones respecto a la construcción del socialismo, a partir de una determinada interpretación de la experiencia soviética [...] En estas publicaciones se niega la historia anterior y se caotiza el presente [...] se divulgan fórmulas que propician la anarquía [...] En sus páginas se descubre la apología de la democracia burguesa como forma suprema de participación popular, así como la fascinación con el modo de vida norteamericano” (citado por Rojas, *El estante*, 67-68).

Tanto la necesidad del Estado por renovar un consenso que le permitiera su permanencia, como la pérdida del referente soviético como eje rector del campo ideológico y, más tarde, la serie de expectativas sobre el futuro del régimen motivadas por el inminente colapso del bloque soviético, produjeron un espacio inusitado para la eclosión de diversas reflexiones críticas en torno a los problemas acumulados y la exploración de los nuevos límites de lo permitido en la relación entre intelectuales y Estado. Para Rafael Hernández, el segundo lustro de los ochenta es el de la discusión abierta —aunque en espacios muy acotados— de las principales deficiencias que aquejaban el pensamiento social cubano: el sectarismo teórico; la compartimentación del conocimiento social; la falta de crítica sobre los problemas de la realidad social y sobre los productos de la reflexión (“fobia al debate”); la escasa integración de los estudios nacionales e internacionales; la carencia de modelos conceptuales alternativos; la falta de difusión de los resultados de la reflexión e investigación (“cultura del secreto”), que dio lugar a “una

toma de conciencia crítica acerca del proceso de producción de conocimiento de ideas de país” (“Sin urna” 22). Para Luisa Campuzano, es a partir de este momento en que la intelectualidad cubana empieza a salir de la “indigencia crítica”²² (“Ser cubanas”). Mientras el régimen veía en la Rectificación un “proceso de contrarreforma”, la comunidad intelectual y artística vio en la coyuntura histórica la oportunidad de reelaborar sus relaciones con el Estado y con la sociedad: “Se hac[ía] necesario, en primera instancia, investigar el desarrollo real de la autoconciencia del sujeto histórico, incorporada como conocimiento de su misión autoemancipadora. Por otra parte, se precisa[ba] averiguar las disposiciones del poder político para definir un proyecto cultural determinado” (Nuez, “Más allá” 25). La intelectualidad se enfrentaba a nuevas circunstancias; por un lado, las generaciones que habían protagonizado los “años duros” o el “quinquenio gris” y estaban inmersas en una lógica de subordinación al régimen, experimentaron una ambivalencia ante el nuevo panorama o se sumieron en “el desencanto” o el desengaño de las posibilidades de la utopía²³. Como lo explica Iván de la Nuez, la década de los ochenta “encontró una intelectualidad acomodada al espacio enclaustrado donde consumía sus propias fragmentaciones. *Decir menos que lo pensado, escribir menos de lo dicho, publicar menos que lo escrito*” (el énfasis es del original) (“Más allá” 27). Por otro lado, un sector de la intelectualidad y las generaciones más jóvenes de la comunidad artística empezaron a generar nuevas búsquedas de una política cultural. Debemos recordar que la integración de los jóvenes como nuevos actores sociales fue también parte de las estrategias puestas en marcha por la Rectificación, y que estos jóvenes forman parte de la primera generación formada totalmente dentro de la Revolución, aquéllos que serían lo que Ernesto *Che* Guevara llamó el hombre nuevo. En las artes, la plástica “se apropi[ó] del protagonismo en lo referente al abordaje crítico de la realidad” (Leyva y Samohano, “Los intelectuales” 49) y, en el ámbito académico, la reflexión fue detonada en muchos sentidos por la revista *Criterios* y el proyecto Paideia; mientras que en literatura se destaca la demarcación de importantes críticos como Salvador Redonet,

²² Luisa Campuzano emplea el término acuñado por Juan Marinello para referirse al vacío teórico en que cayó la crítica cubana a fines de los sesenta y setenta.

²³ Jorge Fornet en *Los nuevos paradigmas*, afirma que Cuba llegó tarde al desencanto (y al “desencanto llamado Posmodernidad”) y que dicho desencanto no es con la utopía en sí sino con la Revolución (“suele expresar una frustración” 56, “un desencanto en la insuficiencia y en las contradicciones de una revolución en la que creyeron o que creen” 68), lo que deja implícita una tendencia a la creencia de que aún es posible un reencauzamiento de la misma hacia la utopía. Los autores del “desencanto”, que Fornet identifica, se formaron con y en la Revolución, muchos fueron los protagonistas de las décadas precedentes: Abel Prieto, Senel Paz, Jesús Díaz, Lisandro Otero, Eliseo Alberto, Norberto Fuentes, Zoé Valdés, Abilio Estévez, Leonardo Padura, entre otros.

Nara Araújo, Madeline Cámara, Margarita Mateo, Arturo Arango, Leonardo Padura, Francisco López Sacha, entre otros.

Sin embargo, en términos generales podríamos decir que la transición a la década de los noventa está marcada por la centralidad de la postmodernidad en el debate intelectual. A la publicación dentro de la isla en 1986 de “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío” de Fredric Jameson en *Casa de la Américas*, siguió la publicación de importantes artículos sobre el tema en los años cruciales de la crisis, de Manfred Pfister (en 1991), Linda Hutcheon, Hal Foster, Susan Rubin Suleiman (en 1993), Erika Fisher-Lichte, Ihab Hassan (en 1994), entre otros, en la revista *Criterios*. Asimismo, se puede rastrear la circulación de textos publicados en el extranjero (probablemente pocos ejemplares de libros o revistas que pasaban de mano en mano) de Jean François Lyotard, Linda Hutcheon, Albrecht Wellmer, Gianni Vattimo, Francis Fukuyama, Jürgen Habermas, George Yúdice, Néstor García Canclini, Carlos Rincón, Mempo Giardinelli, Jorge Rufinelli y Alfonso de Toro. En torno a esta profusión de discursos sobre la postmodernidad, Margarita Mateo Palmer apunta que:

La noción de postmodernismo —*episteme*, condición, estilo, ideología, visión de mundo, dominante cultural, sensibilidad, época— irrumpió en el entorno cultural cubano como un espíritu burlón que venía a complicar aún más las candentes confrontaciones y debates nacionales. La condición burlesca de esta alma en pena parecía provenir [...] lo irónico que podía resultar a primera vista la discusión de una tendencia que se definía asociada a la fase postindustrial del capitalismo tardío desde una realidad en la cual se anunciaba por la radio el regreso a formas de tracción animal en la agricultura y el transporte, para no hablar de lo galáxicamente remota que resultaba —y aún resulta— la ideal del resto de mundo unido a través de los nuevos canales y redes electrónicos [...] [D]isparas recepciones en el plano político estuvieron motivadas [...] por el desconocimiento de las diferentes aristas y complejidades que caracterizaban el fenómeno, así como por la tendencia a esquematizar, simplificándolo, un concepto difícil de encasillar dentro de una orientación ideológica en un solo sentido (“Postmodernismo y criterios” 9).

En las artes y en la concepción de algunos proyectos culturales, la recepción del *posmodernismo* fundamentó la elaboración de códigos comunicativos y la crítica a las definiciones del modelo y papel del intelectual y del arte que el Estado postulaba. La apropiación del posmodernismo tuvo connotaciones políticas e ideológicas al ser empleado instrumentalmente por los artistas en la generación de nuevos discursos de emancipación. Así, los postulados de Lyotard en torno a la caída de las metanarrativas sirvieron a varios grupos o proyectos para plantear la trasgresión de los discursos oficiales, por ejemplo en torno a la sacralidad de los héroes nacionales en la exposición

“Los símbolos patrios” del Proyecto Castillo de la Fuerza, pero que en su forma de relacionarse con las instituciones y concebirse, planteaban fórmulas todavía modernas. Esta paradoja no pasó desapercibida. El crítico Iván de la Nuez en 1991 afirma que “[a]unque las poéticas posmodernistas han logrado abarcar las proposiciones estilísticas del nuevo arte insular, los intelectuales cubanos continúan marcados por una retórica *moderna*: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia...” (las cursivas son del original) (“Más allá” 31). Los ensayos en torno al discurso posmoderno en la isla no sólo buscaron analizar el fenómeno, sus definiciones o debatir su pertinencia en la realidad cubana sino que también elaboraron una justificación y apropiación de este discurso. En el primer lustro de los noventa se publican, por ejemplo, tan solo bajo la editorial Pinos Nuevos²⁴: *El posmodernismo. Esa fachada de vidrio* (1994) de Lidia Cano y Xiomara García, *El debate de lo moderno-postmoderno* (1996) de Paul Ravelo Cabrera, *Otros pensamientos en La Habana* (1994) de Osmar Sánchez Aguilera, y *Los estados nacientes: literatura cubana y posmodernidad* (1996) de Roberto Zurbano.

El arte cubano de finales de los ochenta, destaca el crítico Gerardo Mosquera, “inicia y encabeza una conciencia crítica que no se había pronunciado públicamente. [...] analiza los problemas que la gente discute en la calle y permanecen bastante ausentes de los medios de difusión masiva, las asambleas y las aulas. Asombra que este papel ideológico y social haya sido asumido por la plástica [...] se aprovecha el poder tropológico del arte para un discurso problematizador de la que entreteje las múltiples complejidades del arte y la vida cubanas” (“Los hijos” 60). Los grupos artísticos como *Teatro del Obstáculo*, *Arte Calle*, *Hacer* o *Castillo de la Fuerza* emplearon selectivamente algunos presupuestos de la posmodernidad de forma instrumental para generar discursos con connotaciones políticas e ideológicas. Por ejemplo, los *graffitis* del grupo Arte Calle que anunciaban “El concierto va”, o que espetaban “Reviva la Revolu” apostaban por evidenciar un espectáculo de la no consumación buscando en sus espectadores la sensación de incompletud, de insaciabilidad. Apelaban “No a un proyecto, sino a su carencia. Ya no a la inconformidad, sino a la disolución” (Nuez, “Más allá” 31). Sin embargo, como proyectos culturales, aunque buscaban evidenciar el descontento con el monopolio del Estado sobre las instituciones culturales (pues todas dependían del gobierno) y planteaban una nueva relación de los individuos con el Estado en la que se

²⁴ La editorial Pinos Nuevos surge en los noventa con el objetivo de dar oportunidad de publicar a los nuevos escritores, es por ello que funciona bajo concurso. La convocatoria sale anualmente, pero alterna los diversos géneros a premiar y sólo admite trabajos de autores que no han publicado anteriormente un libro del género en el que participan o que sólo cuentan con una publicación.

podiera ejercer el derecho a la crítica e implementar propuestas de transformación de éstas (Bobes, *Los laberintos*), estos grupos no generaban rupturas verdaderas con dichas instituciones, pues trabajaban desde sus plataformas o dependían de ellas. *Hacer*, por ejemplo, planteaba esta relación bajo el concepto de “asistencia” y *Castillo de la Fuerza*, como una “ruptura pactada”.

En el plano de la reflexión cultural destaca el caso del grupo Paideia, que funcionó como grupo cultural tan sólo seis meses en 1989 y que en 1990 trabajó como “proyecto inconcluso” con demandas políticas (Tesis de mayo). Paideia se autodefinía como un “proyecto de promoción, crítica y difusión de la cultura” y planteaba un trabajo de taller dividido en dos vertientes: una de diálogo de creación y reflexión artística (*Poiesis*) y otra de “adiestramiento” teórico (*Logos*). Rafael Rojas describe a Paideia (retrospectivamente desde el 2009) como un “proyecto alternativo de política y sociabilidad cultural que se proponía actuar desde los márgenes de las instituciones oficiales [...] como un gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inadmisibles por el Estado” (*El estante* 158) que “podría ser reconocida, hoy, como el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural posmoderna” (154), según lo descrito por Zygmunt Bauman en *In Search of Politics* (de 1999). Lo particular de este proyecto es que buscaba la sociabilización de textos teóricos de autores que escaseaban en Cuba o que no pertenecían al canon filosófico de la Revolución: Foucault, Derrida, Habermas, Lyotard, Baudrillard, etc., y que empezaron a circular junto con otras corrientes teóricas, como la feminista, los estudios culturales, entre otras que sirvieron como fundamento para pensar una posmodernidad cubana.

El término se introduce como un reto “movilizante”, no como proyecto (Mateo), en una sociedad con un pasado complejo y una coyuntura histórica que la colocó en una “*realidad-otra*: Realidad comprimida entre «la maldita circunstancia del agua», el bloqueo norteamericano, el «autobloqueo», la caída del sistema socialista, junto con [la] más desnuda y consciente condición de país subdesarrollado” (Zurbano, *Los estados* 28). Estas circunstancias histórico-político-sociales son propicias para hablar de una peculiar situación frente a la posmodernidad occidental (Nuez) que sobre todo se impone como un tópico obligado de reflexión. Margarita Mateo, ante la disyuntiva de negación o silencio ante el término, opta por aprovechar creativamente las posibilidades interpretativas estimuladas por los discurso de la posmodernidad y aceptar la posibilidad de un diálogo que devela líneas y perspectivas de análisis útiles para Latinoamérica (*Ella escribía* 14-15) y “generar un pensamiento a partir de nuestra propia problemática —

posmoderna o no—, que articule con mayor coherencia los cánones posmodernos a la producción literaria” (17) propia, es decir, que:

no hay porque asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos o norteamericanos, que parten de una realidad y perspectivas diferentes, sino que se impone la necesidad de readecuar ese pensamiento a las peculiares condiciones de América Latina, donde también es otra la historia y su respuesta artística. En particular, no es obligado asumir como una fatalidad la arista del pensamiento posmoderno que acentúa el descreimiento y se siente incapaz de mirar al futuro como reacción al fracaso de los grandes relatos de la modernidad, sino que, a través de la participación en ese debate, es posible contribuir a que el posmodernismo se defina a su vez como un proyecto, quizá menos ambicioso, pero más cercano a la realidad que el modelo ofrecido por las grandes utopías (27-28).

Mateo propone partir de la premisa de que *una* teoría literaria es *la* teoría de *una* literatura de Roberto Fernández Retamar, y prefiere entrar en diálogo con ese discurso teórico europeo o norteamericano para generar desde la literatura cubana un discurso propio de su posmodernidad. Roberto Zurbano coincide de alguna manera el afirmar que la literatura cubana, a partir de los ochenta, inicia una dinámica de respuestas a ciertos “comportamientos, abordajes y formalizaciones, sólo sustentables en la perspectiva posmoderna” (29). Paul Ravelo Cabrera, incluso, encuentra un rasgo “pre-posmoderno” en el pensamiento marxista a la luz de la lectura de J. Habermas, la “manifiesta inconformidad” con la distancia entre teoría y praxis del proyecto de emancipación política-social ilustrado y la concepción del proyecto marxista como una inversión de esa relación (*El debate* 22-24). Por otro lado, Osmar Sánchez Aguilera tiene claro que los discursos de la posmodernidad sirven a los artistas cubanos como coartadas de turno, “propiciadoras de la reflexión sobre aspectos considerablemente nuevos y/o significativos de la realidad cubana, que cada cierto tiempo se presentan, y bien amerita aprovecharlas” (*Otros pensamientos* 4), y hace hincapié en la existencia de una nueva sensibilidad (o “*atmósfera post*”) “coincídase o no en llamar [...] nombrar/apellidar (como) posmodernos aquellos indicadores del cambio aludido, no desaparecerían ellos, ni dejarían de apuntar (hacia) la sensibilidad o *atmósfera post* que entre todos delimitan” (6), pero apunta, en un rasgo común con M. Mateo, R. Zubano, R. Rojas e I. de la Nuez, que “[s]emejante corriente (pensamiento, visión, conducta) no conlleva en Cuba la invalidación de los principios emancipatorio y democratizador basamentales de la modernidad” (7). Por su parte, Iván de la Nuez concluye que “[l]a posmodernidad no es para nosotros ni una condición ni el puerto añorado adonde llegaremos alguna vez. Pero

sí puede ser una palanca de subversión con la que la copia [Latinoamérica y en particular Cuba] puede burlar al original [los centros culturales desde los que se emiten los discursos de la posmodernidad]” (“Más allá” 32).

En resumen, la posmodernidad en Cuba, a finales de los ochenta y durante los noventa, puede entenderse como la irrupción de discursos de la posmodernidad occidental (Europa y EUA), en un momento nodal de la historia de la isla en el que ante la disolución del referente teórico oficial, propician una serie de reflexiones críticas en torno a la realidad cubana de las que parten los jóvenes artistas cubanos para crear obras que responden/dialogan con dichos discursos en una estética que rompe los paradigmas anteriores, en particular los temáticos; suscitan en la intelectualidad de la isla la adopción de una postura estratégica frente a estos discursos con base en el diálogo como táctica para abrirse y reintegrarse al devenir teórico internacional; mediante la reflexión y generación de una crítica y postura propia ante fenómenos sociales, estéticos y filosóficos de la realidad cubana que convergieran con la posmodernidad para confrontarlos, y en la posibilidad de propiciar un pensamiento posmoderno propio que permitiera no dar la espalda a los logros (en particular a los de carácter social) de su proyecto emancipatorio, ni cerrar las expectativas de concluirlo en otras condiciones. La posmodernidad cubana tendría que entenderse como un posicionamiento estratégico (un situarse, según M. Mateo) asumido principalmente en estos tres movimientos: diálogo, reflexión y reelaboración de coordenadas; que además, debo anotar, está en consonancia con otros posicionamientos latinoamericanos que conocían y que también reelaboraron. Lo posmoderno, debe entenderse, pues, como el resultado del proceso en que lo moderno va más allá de sus autolimitaciones y sus rigurismos, no como una antimodernidad o “transmodernidad” (Carlos Rincón), no en un sentido cronológico de desplazar o sustituir la modernidad y hacer imposible cualquier visión moderna (Zygmunt Bauman), sino vinculada con la “heterogeneidad de formaciones económico-socio-culturales irreductibles a **una** modernidad monológica” (el énfasis es del original) (Yúdice, “¿Puede hablarse?” 107). Posmodernidad como una era moderna que ha alcanzado su etapa autocrítica, a veces autodenigrante, y autodesmanteladora, en la cual, a manera de *premonición*, la misma modernidad muestra que los esfuerzos que ella ha realizado estaban desviados, erigidos sobre bases falsas y/o destinadas a agotarse (Bauman, *Ética Posmoderna*) y, por lo tanto, no anula en sí misma visiones modernas —utópicas o de emancipación—.

El periodo comprendido entre 1986-1991 puede ser entendido como la fase “subversiva” de los discursos posmodernos, mientras que en la década de los noventa, la posmodernidad “estaba domesticada por las instituciones, incorporada a los usos y costumbres del poder” (Rojas, *Tumbas* 361). Entre 1989 y 1992, el gobierno sofocó la “neovanguardia” cubana (Rojas) de poéticas posmodernas, pues ésta sacó del aislamiento internacional a la cultura cubana y a nivel social formó una cohesión generacional entre los artistas e intelectuales que dio como resultado el surgimiento de nuevos discursos teórico-críticos e incluso políticos. El posmodernismo fue visto por el régimen como una amenaza al nacionalismo que éste venía reforzando desde la puesta en marcha de la Rectificación. El protagonismo que las artes plásticas habían ostentado en los ochenta fue desplazado, en la década siguiente, a las letras, de un impacto social menos directo y visible, que, además, estaban debilitadas a causa de la escasez de papel²⁵. La reducción de publicaciones fue dramática a partir de 1991: de 2339 títulos en promedio anual durante el período de 1983-1989, a 600 títulos en 1990 y sólo 100 en 1992 (Hernández, “Sin urna” y López, “Prólogo”); de tirajes de 35 mil ejemplares en 1990, a tirajes de 3 mil ejemplares en 1992 (Hernández, “Sin urna”); el periódico *Granma* se convierte en el único diario nacional, el resto, se convierten en semanarios, reducen su formato, modifican su perfil o desaparecen (Fornés-Bonavía, *Cuba cronológica*). En los primeros años de los noventa, la intelectualidad cubana es sometida a dos procesos para frenar su creciente liderazgo crítico de su realidad: la diáspora y la neutralización vía la concesión de espacios restringidos de “libertad” e influencia.

El exilio en la historia cubana parece ser una constante y, a partir del 59, se ha establecido una economía de este fenómeno (Rojas), en tanto a que ha sido administrada para dar escape al descontento de la población en momentos de crisis: los sesenta, Mariel en 1980, la “crisis de los balseros” en 1994. La llamada *diasporización cubana* de los noventa, o exilio intelectual y artístico, comparte ese principio, pero a diferencia de los casos referidos anteriormente, la diáspora significa visiones distintas del exilio a la de Miami. La mayoría de estos intelectuales no salieron de la isla como opositores abiertos al sistema político²⁶ y/o militantes de organizaciones “alternativas”, aunque algunos se radicalizaron fuera de la isla, sino por la intensidad de la crisis económica, el cansancio e/o inconformidad con los mecanismos de control de la política cultural

²⁵ Véase nota 7 de este capítulo.

²⁶ La mayoría de la “Carta de los diez” y algunos de “Tesis de mayo”, sí salieron presionados por esta condición de opositores.

cubana y querían buscar mejores condiciones de vida en un sistema de mercado. Estudios de la época calculan que entre un 15 y un 20% de la población cubana es exiliada (Nuez, *La balsa perpetua* 28). Incluso, se afirma que la mitad de los intelectuales de la generación del 80 compartió el “gesto diaspórico” (Rojas). Podría hablar de este proceso migratorio de los noventa en plural, las diásporas, pues se caracteriza por los contrapesos que generó: otros centros de exilio alternos a Miami; la diversificación de posiciones políticas; el carácter de “transterritorialidad” de la cultura cubana (Nuez). Estos tres elementos enriquecen y propician las tensiones culturales cubanas.

Paralelo a la diaporización (y en relación con ella), la inserción de la literatura al mercado internacional genera una reelaboración del canon literario cubano y un debate en torno a los criterios de inclusión/exclusión para la conformación de éste. Por un lado, la crisis de papel había dado como resultado una generación de escritores sin publicaciones. Los manuscritos pasaban de mano en mano o se almacenaban en estantes esperando mejores condiciones; se hacían ediciones artesanales o se publicaban ediciones de pequeños tirajes que literalmente desaparecían. Nanne Timmer comenta que su investigación sobre literatura cubana de los noventa en la isla “se estaba convirtiendo en el estudio de la historia oral de la comunidad, de los recuerdos de lo que alguna vez se leyó y de opiniones sobre lo que podría llamarse «literatura cubana contemporánea»” (“De la ciudad letrada”). Por otro lado, gracias a la reinstauración de los derechos de autor (en 1978) y al reconocimiento de las regalías derivadas de este derecho (a partir de 1993), aunado al proceso de apertura a la inversión extranjera y el turismo, la literatura cubana se reinserta en el mercado literario internacional. Esta reinsertión está marcada por el capital simbólico que representa La Habana en los noventa. La declaración de la Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO el 14 de diciembre de 1982 inicia esta reelaboración y auge de La Habana. La caída del muro de Berlín convierte a Cuba, en palabras de Iván de la Nuez, en el “parque temático del socialismo”, una “fantasía roja” que atrajo el interés de numerosos turistas y generó el retorno de comportamientos que “habían sido erradicados”, como la prostitución, y provocó la “puesta en escena” de la cultura cubana: “El retorno de la salsa” y la reapertura de la “fiesta vigilada” como lo describe y narra Antonio José Ponte. Las imágenes que circulan de Cuba en el mundo globalizado de autos norteamericanos de los cincuenta, longevos músicos (de son y boleros) y ruinas, crearon una percepción de un “tiempo detenido” que convirtió a Cuba en un “viaje exótico” (Timmer) y a lo cubano en una de las “identidades exóticamente correctas” de Occidente (de la Nuez).

Las editoriales españolas²⁷ comenzaron a publicar a los autores de aquella tan llamativa isla: Zoé Valdés (Planeta, Emecé), Daína Chaviano (Planeta), Pedro Juan Gutiérrez (Anagrama), Antonio José Ponte (Anagrama, Mondadori, Verbum), Leonardo Padura (Tusquets), Abilio Estévez (Tusquets), Karla Suárez (Lengua de Trapo), Ena Lucía Portela (Casiopea, Debate, Kailas, Mondadori), etc. El éxito comercial de Zoé Valdés con novelas como *La nada cotidiana* (1995) o *Te di la vida entera* (1996) es el ejemplo paradigmático —y quizá traumático— del fenómeno editorial español conocido como “el boom cubano”. Novelas en las que aparece —de forma evidente, velada o cifrada— el Periodo Especial, casi siempre desde el conflicto que representa, directa o indirectamente, para los sujetos. Esther Withfield se da cuenta de lo anterior y acuña el término “novela del Periodo Especial” para hacer referencia a las obras publicadas en el mercado internacional cuyo contenido temático es la experiencia-testimonio del Periodo Especial (*Cuban Currency*). Tanto el término “boom cubano” como “novela del Periodo Especial” me parecen problemáticos en tanto que abordan parcialmente un complejo momento literario: implican sólo tomar en cuenta las novelas publicadas por editoriales extranjeras, que muchas veces no circulan en la Cuba.

En la isla, el auge editorial de ciertos autores desata una polémica en torno a los valores literarios y al carácter nacional de dichas novelas. En un proceso de reelaboración del canon literario nacional debido a la diáspora de intelectuales, la apertura al mercado literario y la demanda de “neutralidad” en lugar de compromiso a la producción artística de la isla, el filtro que se impone desde la UNEAC es de carácter nacionalista y el que imponen algunos escritores y críticos enfrenta “literatura y mercado” en una búsqueda por la “autenticidad”. El primer caso lo establece la conferencia “La Nación y la Emigración” de 1994, en la que Abel Prieto —en ese entonces presidente de la UNEAC— traza los criterios políticos de la cultura cubana al hacer la distinción entre la *cubanía*, *cubanidad* y la *anticubanía* de los autores. Demostraban su *cubanidad* aquellos artistas que pertenecían a la matriz cultural nacional y eran neutrales políticamente (silencio o abstención), mientras que la *anticubanía* era propia de los “contrarrevolucionarios”. Sólo aquellos que además manifestaban su entrega moral con la patria, marcada principalmente por la lealtad al gobierno, adquirirían su *cubanía*. Esto permitía “admitir” o tolerar en la literatura nacional a figuras anteriormente excluidas

²⁷ Muchos de estos textos no tienen una edición cubana por lo que tienen una circulación reducida en la isla o no circulan ya que la diferencia de precios entre una edición y otra es sustancial. Por ejemplo, *Djuna y Daniel*, la última novela de Portela, tiene un costo de 25 pesos cubanos (alrededor de 15 pesos mexicanos) en su edición de la UNEAC, mientras que la edición de Mondadori tiene un costo de 21 euros.

bajo el rubro de *cubanidad*, pero también clasificaba a los nuevos escritores, dentro o fuera de la isla, con estas tres categorías. En el segundo criterio, están algunos críticos y escritores de la isla que cuestionan el valor literario y la autenticidad del testimonio que ofrecen de la realidad cubana las novelas de escritores exiliados o que optan por una “autoexotización” para entrar al mercado literario internacional. Ena Lucía Portela, por ejemplo, en un ensayo crítico sobre la novela *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, habla, “sin intención peyorativa”, de una moda/tendencia literaria que se ha desatado a partir de la década de los noventa en la que la marginalidad se convierte en centro. Portela identifica tres causas, relacionadas entre sí, de dicha tendencia: la situación “objetiva” del país —es decir, la crisis económica—, la empecinada negación del gobierno de dicha “situación objetiva” y el mercado. Lo anterior, tiene como resultado que:

[e]l valor literario, muy en función del valor comercial, de todos esos libros está determinado no tanto por una estructura original o una buena prosa, como por las historias que cuentan, y no por el interés que posean las anécdotas en sí mismas, por sus implicaciones filosóficas, psicológicas o éticas, sino por el vínculo más o menos evidente que se establece entre ellas y la vida real en la Cuba de ahora mismo [2003], por la noción de «autenticidad». Y es ahí, justo ahí, donde se traba la bicicleta. Porque la inmensa mayoría de esos libros son falsificaciones (“Con hambre...” 65).

Para Portela esa “autenticidad” no radica en que “cuente hechos reales a sangre fría (lo cual no aportaría ninguna garantía de autenticidad [...])” sino que más bien los tome como punto de partida, los reorganice y los modifique “para tramar una historia sólida y concentrada, verosímil de principio a fin” en la que “[e]ntre el narrador y su relato no se interpon[gan] ideologías, religiones, tabúes, afanes movilizantes, dogmas estéticos” (67) ni sacralizaciones.

El punto de fuga de las tensiones ha sido protagonizado por la literatura ante la que el Estado ha optado por cierta apertura —mientras no se mencione directamente a Castro— que el ensayo o el periodismo no tienen. No han desaparecido los mecanismo de control (o de censura), pero el régimen ha cedido algunos espacios en lugar de otros: dar “libertad” literaria a los escritores que publican en el extranjero (libros que por los altos costos y problemas de distribución no circulan en la isla), pero ejerce un estricto control del acceso a internet, por ejemplo. Por esta centralidad del ejercicio de la escritura tanto en las artes cubanas como en una postura nueva de los intelectuales y artistas de Cuba, Rafael Rojas habla de “políticas de la escritura”: la del cuerpo—que propone

prácticas “liberadoras del sujeto” mediante la sexualidad (electiva) y la escatología—, la de la “cifra” —que pretende descifrar/traducir la identidad cubana en códigos estéticos de alta literatura (occidental)— y la del sujeto —intenta clasificar/interpretar las identidades de los nuevos sujetos (nuevos actores sociales)— (*Tumbas sin sosiego* 362-371). En la tipificación que hace Rojas de estas políticas, un autor puede cambiar de una novela a otra, aún cuando estéticamente podamos identificar rasgos comunes. Es por ello que considero más apropiado hablar de ciertas poéticas definidas e identificables desde los textos mismos, fuertemente vinculadas con una noción política de la escritura, en ciertos escritores como Pedro Juan Gutiérrez (“Revolcar la mierda”), Antonio José Ponte (“El arte de hacer ruinas”) o Ena Lucía Portela (“Erizar y divertir”). Lo que es necesario subrayar, en continuidad con lo señalado por Rojas, es la importancia que tiene la dimensión política en la narrativa cubana enmarcada en el Periodo Especial: la búsqueda de nuevas posturas, nuevas opciones creativas ante la política cultural del régimen y una realidad sociopolítica que mantiene elementos de un “comunismo de cuartel” de la década de los setenta, que sigue pugnando desde los ochenta por un socialismo democrático y que se enfrenta a la implementación de un “capitalismo de Estado” o “socialismo de mercado” —desde los noventa— y a su inserción en el capitalismo neoliberal en las dos últimas décadas (Navarro, “Introducción” 5).

El Periodo Especial ha significado un enriquecimiento y diversificación del pensamiento, de las manifestaciones culturales, así como de la realidad cubana. Los nuevos derroteros de la literatura cubana no pueden sino entenderse en relación con la complejidad de una crisis de amplio espectro que condensó conflictos de décadas precedentes, y en el contexto de una incipiente apertura de la isla a marcos de referencia internacionales, tanto del pensamiento, económicos y de mercado. La cultura cubana ha mostrado una impresionante capacidad de adaptación, apropiación, reelaboración y, quizá, de explotación de ese nuevo y contradictorio panorama. El encuentro y/o empleo estratégico de los postulados de la posmodernidad para la revaloración y subversión de la realidad y la literatura ha mostrado también nuevos caminos para incidir en ambas.

NARRATIVA CUBANA DEL PERIODO ESPECIAL

I. LA GENERACIÓN EXTRAVIADA

No me gustan los grupos ni los partidos ni los tumultos, y eso de las generaciones en literatura me parece bastante artificial, puro invento de los críticos. No olvidemos que la crítica es todo un género literario, en modo alguno ajeno a la ficción. Los críticos fabulan, andan por ahí como Adán, nombrándolo todo, y luego pretenden que la realidad sea como ellos la han inventado.

ENA LUCÍA PORTELA, “¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?”

A partir de 1993, con la publicación de la antología *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet se convierte en el “perpetrador” de una promoción literaria cubana de los noventa, “los novísimos”. La mencionada antología, acompañada por una serie de conferencias, artículos y ponencias —muchas de ellas inéditas— en las que Redonet esbozaba contornos y rasgos de estos novísimos escritores cubanos, encauzó en esta promoción a narradores que ya anunciaban signos de cambio literario en la segunda mitad de la década de los ochenta y a jóvenes creadores que empezaban a producir textos destinados a leerse en talleres literarios, a publicarse artesanalmente o a circular en manuscritos. Críticos como Begoña Huertas, Madeline Cámara o Leonardo Padura a finales de los ochenta habían escrito artículos en los que abordaban la obra de los jóvenes antologados más tarde por Redonet sin integrarlos como una “promoción” identificable; posterior a *Los últimos* el empleo del nombre “los novísimos” se propagó sobre

todo por el eco que de él hicieron los trabajos críticos de Margarita Mateo, Arturo Arango, Francisco López Sacha, Luisa Campuzano, Nara Araújo, entre otros. Conforme el uso del término se generalizó y las condiciones históricas que permitieron moldear esta promoción empezaron a surgir voces que lo cuestionaban, que subdividían a la generación y a problematizar su empleo.

A mi juicio, fue posible conformar a los novísimos como una “promoción” a partir de diversos presupuestos, circunstancias y condiciones. Primero, la escena cultural de los ochenta, que representó la aparición de una suerte de contracultura¹, permitió el tratamiento de temas tabúes y una mayor experimentación formal. Podríamos inscribir como parte de este fenómeno los diversos grupos o talleres literarios de finales de los ochenta como Seis de ochenta, Diásporas, El Establo (*frikis* o *rockeros*), entre otros, por los temas y experimentación de los textos, así como el diálogo con determinados textos teórico-filosóficos. Segundo, la distensión de la censura hacia la literatura como efecto de la crisis económica. Por ello, la literatura absorbió a otros géneros que no contaban con esta nueva y coyuntural apertura e incorporó el testimonio, la crónica y líneas del ensayo. Tercero, el horizonte de expectativas sobre el destino del régimen cubano aunado a las “fantasías” de la intelectualidad de izquierda y de la derecha convirtieron a Cuba en un capital simbólico altamente cotizado que detonó la búsqueda de su literatura. Cuarto, ante la crisis editorial, la crítica literaria se convirtió en un factor de sociabilización e importante modo de circulación, difusión y preservación de los textos sin expectativas o posibilidad de publicación próxima. Quinto, como resultado de la escasez de papel, las antologías fueron mucho más viables de publicación y, como resultado, el cuento y la poesía fueron los géneros más recurrentes en los jóvenes escritores cubanos.

Publicada en uno de los años más crudos de la crisis, *Los últimos serán los primeros* se convierte en la antología paradigmática de los novísimos, pues “enrumba”, “perpetra”, da forma, con “intenciones predictivas” (Garrandés, “El cuento”), a esta promoción. En un inicio, Redonet aglutinó en este grupo a escritores nacidos entre “1959 y 1972 (hasta más ver)” (“Mi cuento” 7), incluyendo a distintas generaciones de cubanos. Redonet consideró inoperante la periodización generacional y concibió al grupo a partir de los textos, por ello siempre se refirió a los novísimos como una promoción, no una generación; históricamente lo que los une, según él, es haberse

¹ Me inclino a hablar de una contracultura (Rubio Cuevas, “Lo marginal”), pues así, me parece, rescato los apuntes sobre una actitud de vanguardia (más acentuada en la plástica) que algunos autores identifican, sin llegar a conformar una.

formado “en la segunda mitad de los sesenta y primera mitad de los ochenta” (8) y, literariamente, el nexa es el “énfasis, de la recuperación, del re-descubrimiento, de la dimensión humana —profundamente humana: socioindividual— de los personajes, cuyos destinos definen toda experimentación propuesta en los textos”, esto es, la “conciliación, la fusión, entre sentido, destino y escritura” (8), así como su búsqueda por conquistar todas las aristas de la realidad cubana en textos actualizadores y desautomatizadores socioestéticamente (10). Redonet subraya en los textos de los novísimos la formulación de una pregunta que se traduce en una búsqueda socio-estética, en una escritura que refleja, prolonga, enfatiza, descubre, a un yo que manifiesta un cuestionamiento íntimo, social y trascendental.

Sin embargo, la entrada del segundo lustro de los noventa de la mano de una mejoría de las condiciones económicas, y por extensión de las editoriales, vio una explosión de la escritura y un auge internacional que generó un cambio de coordenadas y la aparición de las primeras novelas de los novísimos. En el prólogo, de 1996, a otra antología publicada en Zaragoza hasta 1999, Redonet confirma la centralidad de la escritura “tanto en elaboración textual del relato como en el abordaje de la escritura, y, en general, la creación como tema” de tal manera que “una gran parte de estos narradores abandonan las inquietudes genéricas para centrarse en los dilemas del texto [...] se desplaza la atención de lo narrativo hacia lo discursivo del texto” (“*Bis repetita*” 11); reafirma también la complejidad de los cuestionamientos e indagaciones “hasta llegar a plantear raigales dilemas existenciales (socioexistenciales), dialogar críticamente con su entorno, asumiéndose una crítica perspectiva ideológica que —subvirtiéndose anacrónicos valores y presupuestos de todo tipo— va a la búsqueda de otras verdades” (12). En este prólogo, uno de los últimos textos que escribió antes de su muerte, Redonet reorganiza generacionalmente al grupo y distingue entre novísimos (1958-1972) y (post)novísimos (nacidos a partir de 1970). Los novísimos son aquellos que dan muestras de ciertas particularidades temáticas y estilísticas, además de una perspectiva autoral distinta en los años claves de 1989-1990. El crítico se preocupa constantemente por dejar en claro que ninguna distinción puede ser definitiva y que una y otra generaciones se mezclan problematizando una definición clara de las “promociones”, por ejemplo entre los narradores conocidos como “Nuevos”, “Novísimos” y los polémicos “(post)novísimos”. Los casos de Ena Lucía Portela, Wendy Guerra y Zoé Valdés, son un ejemplo de ello. Portela, nacida en 1972, incluida en *Los últimos serán los primeros* pertenecería a los “novísimos”, aún cuando en los años 87-88 en que participó en el

taller El Establo, ella tuviera tan solo 15-16 años y en 1989-90, que Redonet señala como cruciales, 17-18, y que, como señala Nara Araújo, no sea sino entre 1992-93 cuando puede identificarse un “punto de giro” en su narrativa y una consolidación de una poética propia (“Erizar y divertir” 57). Por otro lado, Wendy Guerra, nacida en 1970, empieza a publicar poesía en 1987, pero narrativa en 2008, por lo que no es considerada comúnmente dentro de estos grupos. Valdés, nacida en 1959, aparece integrada como parte de los novísimos en la antología que realiza Michi Strausfeld ya en el 2000, aunque en la isla su nombre no figura al lado de éstos. En Cuba, la encontramos en antologías de escritoras, por ejemplo, en *Estatuas de sal*, donde también aparecen tres novísimas: Portela, Pérez Konina y Vega Serova. Su figura se ha convertido en constante motivo de polémica y en varios casos, se busca oponerse literariamente a ella. En la nueva edición francesa de la antología de Strausfeld —titulada *Des nouvelles de Cuba 1990-2000*—, Zoé Valdés solicita no ser incluida.

Tras Redonet, varios críticos intentaron elaborar clasificaciones o subgrupos de los novísimos: iconoclastas —violentos o exquisitos— (Arango), rockeros, fabulistas o tradicionalistas (López Sacha), *frikis*, posmodernos, minimalistas, ampulosos, comprometidos, etc., que poco a poco fueron probando su inoperancia. Me parece que el único subgrupo que tuvo eco, tanto en la isla como en el exterior, es el de “las novísimas”. Acuñado por un grupo de investigadoras cubanas que durante la década de los noventa estuvo en cercano contacto con los estudios de género —sobre todo con el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) del Colegio de México (COLMEX)²— y que propugnó por una tradición literaria femenina. Resultado de lo anterior es la aparición de múltiples antologías, como la ya referida, *Estatuas de sal*, de Marilyn Bobes y Mirta Yáñez de 1996, que reúne a escritoras desde la Condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dora Alonso, Dulce María Loynaz a Mylene Fernández Pintado, Verónica Pérez Konina y Ena Lucía Portela, entre otras. Sin embargo, me parece que no se hizo una identificación de los rasgos literarios específicos de estas narradoras, sino que hubo un afán de rescatar, delinear y continuar una tradición

² Luisa Campuzano testimonia el apoyo que el PIEM del COLMEX fue para los estudios de teoría feminista y de género en Cuba. Primero con la organización e impartición de un “taller de pensamiento y crítica literaria feminista” y del primer congreso sobre literatura femenina en Cuba (1990). Después, con la participación de una docena de investigadoras cubanas en la segunda edición de dicho congreso (México, 1991) y con el otorgamiento de becas (Casa de las Américas-PIEM) para cursar la especialidad del posgrado en Estudios de la Mujer. Campuzano enfatiza que éstas investigadoras se convirtieron “—a lo que sé— en las primeras cubanas en adquirir esa calificación académica [maestría en estudios de género]” (“Ser cubanas y no morir en el intento” 213).

literaria femenina que había tenido periodos muy difíciles durante la Revolución, como lo enfatiza Luisa Campuzano en varios ensayos³.

Es pertinente rescatar determinadas observaciones en torno a los novísimos y en general al panorama literario cubano de los noventa. Nanne Timmer condensa los rasgos que la crítica literaria identifica en los novísimos en cinco tendencias: la escritura como tema; la deconstrucción/desmitificación de los valores del sistema; la fragmentación caótica y la función lúdica del relato; el des-centramiento y predominio de lo marginal, y el tratamiento de temas tabúes (*Y los sueños* 29). En las últimas tres tendencias, Alberto Garrandés (“El cuento cubano”) encuentra un legado de las vanguardias, mientras que Margarita Mateo (*Ella escribía poscrítica*) las vincula con la posmodernidad y los pone en relación con cuatro referentes literarios: Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Severo Sarduy, a los cuales me parece pertinente agregar a Reinaldo Arenas y a Guillermo Cabrera Infante. De esta manera, la narrativa de los noventa rescata del olvido, del silencio o de la prohibición a estos autores. Mateo acentúa la centralidad de la intertextualidad, la referencialidad a autores contemporáneos y la autorreferencialidad en los textos de estos escritores, mientras que para Waldo Pérez Cino estos fenómenos son síntomas de una intención de reactivar y reelaborar el canon literario cubano. Pérez Cino comprende el Canon literario en tres niveles: el canon crítico (sistema y conjunto de reglas), el corpus estudiado, el corpus de larga duración (universal); cuando señala que los textos apuntan a una reelaboración del canon, se refiere al sistema y conjunto de reglas aplicado en Cuba, así como al corpus estudiado de la literatura cubana y aquellas obras que se reconocen (se permite leer, se estudian, se publican) como parte del canon universal.

La intertextualidad, la alusión directa o la reelaboración, son algunas de las vías por las que los textos de los noventa, en particular los de los novísimos, no sólo reformulan y se apropian el canon, tanto el sincrónico como el diacrónico, sino que al dialogar con otros textos generan uno particular al cual se adscriben. Esto es, plantean sus coordenadas en el mundo literario de la isla. Por ejemplo, *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús, reelabora personajes literarios de diversos autores: Pedro Blanco el Negro, de la novela homónima de Lino Novás Calvo, es amante del personaje Gélida;

³ Véase por ejemplo los ensayos “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, “Ser cubanas y no morir en el intento. Estrategias culturales para sortear la crisis” y “Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios” reunidos en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVII-XXI)*. O “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” en *Estatuas de sal. Cuentista cubanas contemporáneas*.

Leslie Caron, personaje del cuento “¿Por qué llora Leslie Caron?” de Roberto Uría, al irse a vivir a San Francisco se cambia el nombre por Juana Candela, homónimo del personaje de un cuento de Jorge Onelio Cardoso. O *El paseante cándido*, de Jorge Ángel Pérez, que reelabora la novela picaresca en el contexto cubano del Periodo Especial y, por otro, parodia a personajes literarios de los novísimos y escritores cubanos, como a Ena Lucía Portela y al personaje de dos de sus novelas, el escritor Emilio U.

Para Jorge Fornet (*Los nuevos paradigmas*) esta característica busca también retratar los ambientes, literarios o no, “alternativos” de la isla como por ejemplo las azoteas. En las novelas de Ena Lucía Portela *El pájaro: pincel y tinta china* aparece la azotea de Reina María como “la azotea de la reina”, espacio de reunión literaria, y en *Cien botellas en una pared*, la azotea de la Gofia como un espacio de reunión social para la comunidad lésbica. Para Waldo Pérez Cino esto también está vinculado con una fuerte carga testimonial en los textos, motivo por el que también se introducen cuentos o novelas contemporáneas en las reelaboraciones del Canon. Hay una oscilación, señala Pérez Cino, entre la dependencia de la referencialidad (textos que alimentan o dan testimonio de la realidad) y el grado de textualidad (textos que se alimentan de textos). De la dependencia evidente de la realidad, surge el término de “novela del Periodo Especial”, que busca enfatizar cómo las circunstancias y transiciones históricas traspasan las narraciones de los noventa. En una entrevista Ena Lucía Portela opina que debido a la censura al periodismo y al ensayo (así como a los medios de comunicación y del restringido acceso a internet), la literatura, que goza de un mayor margen de libertad, ha absorbido estas formas de expresión. El señalamiento de Pérez Cino apunta hacia la misma dirección, pero enfatiza el grado de dependencia que la literatura del Periodo Especial ha desarrollado con la realidad. Después de las demandas del régimen de una literatura revolucionaria apegada al realismo socialista, los noventa, irónicamente, han recurrido a una reelaboración del realismo para subvertir el modelo impuesto. Más que generar determinadas reacciones en una u otra generación, el Periodo Especial traspasó a los artistas y su obra de diversas maneras (dentro y fuera de ella), por lo que podríamos hablar de una narrativa del Periodo Especial que incluya no sólo a la cuentística (y posterior novelística) de los novísimos y a la novelística de autores del “boom cubano” (publicada fuera de la isla), sino también a aquellos textos que estén marcados por este Periodo. Jorge Fornet, en esta relación realidad-literatura, sostiene que la narrativa

cubana llegó tarde al desencanto⁴ (*Los nuevos paradigmas* 55), pero enfatiza que el “desengaño no implica necesariamente el rechazo a la idea misma de la revolución; [sino que] suele expresar una frustración más que un «trastorno» ideológico” (56) e identifica dos grupos de escritores: unos, la “generación” del desencanto, para los que la utopía no tenía sitio en la Revolución (nacidos antes del 59) y aquellos, los de la utopía agotada, que en los noventa vieron reformas económicas capitalistas entrar en la isla. Lo anterior coincide con lo que Iván de la Nuez y Margarita Matero señalaban en relación a la posmodernidad en Cuba, esto es, que tiene mucho de modernidad.

Hacia la segunda mitad de los noventa, era evidente que entre los novísimos “nadie se parece a nadie”, como afirma Alberto Garrandés, y que podríamos hablar mejor de la búsqueda como constante en una pluralidad de manifestaciones, de una “saludable diseminación temática y formal, congruente acaso con un proceso en el cual ese sujeto llamado *escritor* procura salvaguardar su individualidad creadora [...] una suerte de búsqueda *entrañada* que nada tiene que ver con lo plural ni con uniformidad didascálica. Incluso en la vertiente más *realista* de los novísimos no existe *una* pauta linguoestilística, ni *una* directriz temática” (las cursivas son del original) (“El cuento cubano” 69). Amir Valle identifica el desarrollo de poéticas individuales (*Brevísimas demencias* 70) donde Garrandés ve la procuración de salvaguardar individualidades creadoras. Podríamos incluso decir que de este proceso de desarrollo de poéticas individuales está conformado el panorama literario de los noventa, más allá de la “pertenencia” a la nómina de novísimos, que, cabe mencionar, se ha ido modificando a lo largo de esa década. Poéticas que se cruzan con las “políticas de la escritura” que identifica Rafael Rojas. Quizá es por formar un conjunto escritores que busca crear desde nuevas definiciones de la escritura, por ser un grupo de individualidades marcadas por un contexto histórico que los traspasa más allá de su escritura, que Ángel Santiesteban-Prats, hablando de su generación, se refiera a ella como una “generación extraviada” como analogía a la “Lost Generation” norteamericana. Una generación que inició su vida adulta en medio de las condiciones de una guerra abstracta y en una crisis económica, la del “Periodo Especial en tiempos de paz”; el cambio de paradigma económico, la introducción de un capitalismo “controlado”, marcado por la diáspora. Una promoción que

⁴ Aunque retomo de Jorge Fornet la idea de la crisis de 1989-1991 como una crisis de tensiones acumuladas, nuestra concepción de dicha crisis es sustancialmente distinta. Al hacer esta división de los escritores, los “desencantados” y los de la “utopía agotada”, su planteamiento implica que “la frustración” explota en los años de la crisis, no toma en cuenta las manifestaciones de “desencanto” (frustración o “trastorno”) previas al 89, que como he expuesto en el capítulo primero son antecedentes fundamentales para entender la explosión de tensiones.

fue moldeada en una antología de 1993 y que estaba dispersa, tanto por la búsqueda de poéticas particulares como por su ubicación geográfica o destino político. En 2009, Santiesteban-Prats hace el recuento de algunos miembros de la promoción “perpetrada” por Redonet y de otros compañeros escritores cubanos de los noventa: algunos intentaron suicidarse o murieron por enfermedad; los más, salieron de la isla (Sindo Pacheco, Michel Perdomo, Amir Valle, Ronaldo Menéndez, Karla Suárez, Roberto Uría, Rolando Sánchez, Verónica Pérez Kónina, José Antonio Ponte, Jorge Luis Arzola); otros, se refugiaron en el insilio⁵ (Ena Lucía Portela), en la literatura (Alberto Guerra) o en la religión (Alberto Garrido). Los narradores de los noventa, los narradores del Periodo Especial, un concierto y coexistencia de búsquedas estéticas independientes. Una promoción “extraviada” en favor de poéticas individuales.

⁵ Por insilio entiendo la resolución de los individuos de retraining social directo como una estrategia de resistencia y oposición al régimen.

II. POÉTICAS

Poética, según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, designa a *a*) toda teoría literaria interna de la literatura, *b*) a la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (de tema, composición, estilo, etc.) y, *c*) a los códigos normativos o conjunto de reglas prácticas, de uso obligatorio, construidos por una escuela literaria (98). En este apartado me referiré a la poética de algunos autores cubanos durante el Periodo Especial, aludiendo de manera tangencial a las tres dimensiones de las designaciones a las que alude el término. Ya que desde los textos literarios —en algunos casos desde el ejercicio de la metaficcionalidad, como en Ena Lucía Portela— se elabora una visión particular de la literatura, una especie de *ars poetica* que más que constituirse como una declaración de principios describe un procedimiento de construcción literaria que da unidad a la obra de cada escritor. Por lo tanto, como subrayaba Alberto Garrandés, constituye la elaboración (¿teorización?) de una idea “distinta” de lo literario (*a*) que está en diálogo, contrapunto o contradicción con las normativas literarias impuestas por el Estado cubano (*c*) en las décadas precedentes y que, como señala Rafael Rojas (*Tumbas sin sosiego*), está vinculado con la asunción, y posicionamiento, de una dimensión política en la escritura. A su vez, estableceremos constantes en la obra de estos autores para identificar las elecciones literarias de éstos (*b*) y las confrontaremos con esa idea de literatura que postulan desde los textos.

La omnipresencia, que va desde lo explícito a lo codificado, o incluso a la “aparente” ausencia, del Periodo Especial define la narrativa de los noventa, escrita y publicada, dentro y fuera de Cuba, en ese “periodo” de límites difusos e implicaciones complejas, como he intentado exponer y ejemplificar en el capítulo primero de la presente investigación, no con el afán de atribuir a la diversidad de los textos una pauta estética sino por estar determinados los procesos de creación, publicación y difusión —por no hablar de la realidad cotidiana y calidad de vida de cada autor— por las condiciones socioeconómicas, políticas y hasta geográficas desatadas en el Periodo Especial. Por otro lado, para Rafael Rojas la gama de poéticas desarrolladas en los noventa dialogan y batallan entre sí estableciendo posturas, posiciones y alianzas en un campo literario “cubano” diseminado, esto es, marcado por el lugar de enunciación

(diáspora, exilio⁶, insilio, insularidad⁷) que conlleva una implicación geopolítica. Cada poética hace una inversión de capital simbólico (*Tumbas* 363) con la finalidad de conformar una política intelectual de la escritura. En una sociedad en la que el ejercicio de la literatura puede criminalizarse, el mero acto de escribir implica un posicionamiento y una estrategia ante las normativas de las políticas culturales. En el caso de la literatura cubana, el conjunto de reglas prácticas y códigos normativos literarios no son los de una escuela o movimiento literario, sino los impuestos por la élite intelectual y política del régimen. En cada poética literaria, en cada serie de elecciones literarias, hay una política tácita de la escritura que elabora una idea distinta de hacer literatura.

A continuación exploraré de manera general distintas poéticas centrándome en los principales elementos que las definen. Destacando primero cómo aparecen dentro de los propios textos como *ars poética* para después complementarlas con otros elementos que pueden ser rastreados desde la crítica y señalar los puntos en común con otros narradores del Periodo Especial. De Pedro Juan Gutiérrez, la poética de “revolver la mierda” como visión y función social del ejercicio escritura que determina la constante temática de sus obras, el tratamiento y la conformación de sus personajes y el universo ficcional en el que se desarrollan. De Antonio José Ponte, “el arte de hacer ruinas” como una concepción del quehacer literario, de la representación de la realidad y de la historia cubana a partir de la visión de las ruinas, y la poética de Wendy Guerra que se ha construido a partir de la apropiación del diario. He seleccionado como muestra a escritores de distintas edades del Periodo Especial, esto es, que empiezan a publicar, alcanzan su madurez o reconocimiento en este periodo debido a que pondrán en relieve una serie de recurrencias y diferencias entre sí y con la poética de Ena Lucía Portela.

Revolver la mierda

El escritor Pedro Juan Gutiérrez (1950) se ha convertido en una de las figuras paradigmáticas de las letras cubanas de los noventa, hombre de distintos oficios y periodista

⁶ En el sentido clásico del término, exilio remite a la “expulsión o exclusión de una cultura tradicionalmente propia, una relación más bien nostálgica con el país” de origen, “una experiencia traumática debida a la opresión política”, mientras que la diáspora implica una unidad identitaria (cultural, religiosa, étnica) que define a sus miembros más allá de su dispersión, según Dieter Ingenschay en “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija”. Para Ingenschay hablar de una diáspora cubana “oculta los motivos concretos del éxodo del más del 20% de la población de la isla” y sugiere “una coherencia en la producción artística de los cubano dentro y fuera de Cuba”, mientras que enfatiza que “exilio” en su acepción clásica, en el panorama contemporáneo, sólo puede aplicarse al caso cubano y al chino.

⁷ Insularidad hace referencia a la condición de aislamiento de Cuba, geográficamente en tanto isla, pero también, culturalmente, como resultado de más de 50 años de un régimen socialista. Virgilio Piñera en su poema “La isla en peso”, la define como “La maldita circunstancia del agua por todas partes”.

por 26 años, en 1998 publicó bajo el sello editorial Anagrama su *Trilogía sucia de La Habana*, que le valió el despido de la revista *Bohemia* y la fama internacional. Su poética podría identificarse con la frase “revolcar la mierda” a partir de la concepción del “oficio” y ejercicio de la escritura propugnada por su *alter ego*, Pedro Juan, que aparece en diversas narraciones. La poética de “Revolcar la mierda” se desglosa en tres: la materia de trabajo del escritor, el tono y estilo con que escribe y en la función social que cumple el arte y el escritor. En el relato “Yo, revolcador de mierda” del libro de cuentos *Anclado en tierra de nadie*, primero de la *Trilogía*, esta *ars poética* aparece de la siguiente manera:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Es fácil. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: «No Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando». Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote [*sic*] de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco [...]. Soy un revolcador de mierda. Y no es que busque algo entre la mierda. [...] Sólo hago como los niños: cagan y después juegan con su propia mierda, la huelen, se la comen y se divierten hasta que llega mamá y los saca de la mierda [...]. No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce ni lo delicioso [...]. El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra conciencia (105).

Así, la materia de trabajo del escritor es la realidad “sin retoques” que se deja caer “de un solo golpe en la página en blanco”, “[s]in una sola mentira” (104), dice en otro momento del mismo texto. El tono y estilo de la escritura por lo tanto son duros, crudos y directos, revuelcan la mierda sin buscar algo; sin embargo, como en los juegos infantiles aludidos en el fragmento citado, hay un elemento lúdico en el quehacer del escritor: ante la disyuntiva de decidir qué hacer de la vida, Pedro Juan dice, en el mismo cuento, que “[l]a vida puede ser una fiesta o un velorio. Uno es quien decide. Por eso la congoja es una mierda en mi vida. Y la espanto”. El elemento lúdico radica en la manipulación y creación que surge de esa elección. La congoja y la desgracia son la mierda, la realidad con la que el escritor juega, de la que no se lamenta o autocompadece, sólo hace literatura, una literatura no decorativa, ni hermosa. Por ello, el arte es concebido como “irreverente, atormentado”, “irritado, indecente, violento y grotesco”, pues sólo así nos impele a ver y no voltear la mirada ante lo que “molesta” a nuestras conciencias. En consecuencia, el escritor, para Pedro Juan, cumple una función de perturbador de con-

ciencias, parecida a la del masturbador, éste como erotizador de transeúntes, ambos con una “hermosa función social” (101): sacar a transeúntes y lectores “de su stress [*sic*] rutinario, y recordarles que a pesar de todo apenas somos unos animalitos primarios, simples, frágiles. Y sobre todo, insatisfechos” (101-102), y así, mostrar lo que no vemos o no queremos ver para evitar molestias a nuestras conciencias, como se dice en el fragmento citado.

La realidad aludida como materia de trabajo de Pedro Juan es principalmente la de una Cuba en la miseria, la de los cubanos que actúan bajo una lógica de “sálvese quien pueda” y la de cómo los extranjeros interactúan con la isla desde el interior o exterior. En la novela *Animal tropical* se reafirma la poética de Gutiérrez, el “*alter ego*” Pedro Juan se asume autor de los cuentos de *Trilogía* y señala que “[l]a materia prima del artista es su propia vida [...] Un escritor, por ejemplo, tiene que revolver su propia mierda [...] un artista convierte esa mierda en materia prima. Material de construcción. Hace esculturas, cuadros, canciones, novelas, poemas, cuentos. Todo apestando a mierda fresca” (*Animal tropical* 138). Esta novela pone de relieve que, efectivamente, sus narraciones “erotizan” y perturban también las conciencias extranjeras pues su *Trilogía* se presenta en esta novela como un éxito editorial en Europa que, además, le granjea una amante, Agneta, una académica sueca. Pedro Juan ratifica que es su vida en la realidad cubana de la crisis del Periodo Especial la que alimenta sus narraciones. Los textos, en particular los que conforman el “Ciclo de Centro Habana”⁸, están circunscritos a una unidad de espacios y ambientes cerrados, marginales, de extrema pobreza y de una existencia paralela a la de muchos otros espacios de la capital cubana. En sus narraciones muchas veces se suprimen las coordenadas espaciotemporales y se impone el presente como único tiempo posible, como le sucede a Rey, protagonista de *El Rey de La Habana*:

Su suerte y su desgracia es que vivía exactamente en el minuto presente. Olvidaba con precisión el minuto anterior y no se anticipaba ni un segundo al minuto próximo. Hay quien vive al día. Rey vivía al minuto. Sólo el momento exacto en el que respiraba. Aquello era decisivo para sobrevivir y al mismo tiempo lo incapacitaba para proyectarse positivamente. Vivía del mismo modo que lo hace el agua estancada en un charco, inmovilizada, contaminada, evaporándose en medio de una pudrición asqueante. Y desapareciendo (*El Rey de La Habana* 155).

⁸ Esto es la *Trilogía sucia de La Habana* (a su vez conformada por tres libros “Anclado en tierra de nadie”, “Nada qué hacer” y “Sabor a mí”) (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal Tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). Todas publicadas primero en España por Anagrama.

Como lectores, se hace evidente que el tema común en la narrativa de Pedro Juan es la persistencia de un existir de espaldas al acontecer histórico y regido por los tiempos vitales en los que el hambre predomina. La azarosa vida de Rey, el personaje central de *El Rey de La Habana*, es una muestra de ello. Para Rey, como para otros personajes de la literatura cubana de los noventa, la vida es inútil e innecesaria: “le daba igual. «Total», pensaba, «aquí afuera [de la cárcel] no tengo nada que hacer y allá adentro tampoco. ¿Para qué nace la gente? ¿Para morir después? Si no hay nada que hacer. No entiendo para qué pasar todo este trabajo»” (23). El motor más poderoso de la existencia es el hambre, única propiedad de los pobres, según la abuela de Rey, y es inapelable: “de repente el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas. Literalmente. Sucede muy pocas veces en la vida. Se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera. Y ese pensamiento altera al más macho de los machos, qué cojones” (*El Rey* 111). El hambre es uno de los temas más recurrentes de la narrativa del Periodo Especial, por ejemplo, con la frase de “tragarse tajadas de aire y frituras de viento” de Zoé Valdés, la visión de la “comidas profundas” de Antonio José Ponte o la “alquimia” (transmutación de la materia no comestible en comida), de Ena Lucía Portela.

Desde la crítica literaria, podemos señalar que la narrativa de Pedro Juan puede leerse como una reelaboración de la novela picaresca pues guarda muchos puntos de contacto con ella: dibuja la cara más cruel de la realidad cubana que está en contradicción con las idealizaciones y proyectos que el socialismo construyó durante décadas. La edificación de un mundo mejor y un hombre nuevo ni siquiera aparecen en el horizonte en los cuentos y novelas de Gutiérrez, son los grandes ausentes y, por ende, el punto de contraste referencial junto con toda la literatura promovida por el régimen. Esa realidad paralela, oculta, en la que viven los personajes de Gutiérrez, los determina. No hay salida. Ni las jineteras que logran casarse con un *yuma*⁹ e irse al extranjero, pues regresan después de haber sido explotadas fuera de la isla. Los valores son intercambiables o mutables de acuerdo a los pactos momentáneos y en función de las ventajas que puedan retribuir al protagonista.

Es interesante que, al igual que otros narradores del Periodo Especial, Pedro Juan busque reproducir la realidad que lo rodea, esto ha dado pie a que en la isla se hable del escritor como “vampiro” de la realidad e incluso hayan aparecido un par de antologías

⁹ Extranjero

de cuentos que explotan este motivo. Por otro lado, es paradójico que los narradores cubanos de los noventa reelaboren el realismo, después que haber sido impuesto el realismo socialista a los artistas cubanos durante los años del socialismo más recalcitrante del régimen (el quinquenio gris, por ejemplo). Tanto Pedro Juan Gutiérrez como Ena Lucía Portela hablan de un “realismo sucio” desde sus propios textos propugnando por la representación de una Cuba diferente a la que se empeña en publicitar el régimen y, así, explorar vetas y enfoques de la realidad vedadas anteriormente para la literatura insular; mientras que uno de los debates más polémicos en la isla ha sido la explotación de esta realidad bajo la etiqueta de “testimonio” con fines más económicos que artísticos, debate que gira, sobre todo, en torno a la figura de Zoé Valdés¹⁰.

El arte de hacer ruinas

Antonio José Ponte (1964), ingeniero hidráulico, desde la década de los ochenta se incorporó activamente al ámbito literario con la publicación de cuatro libros de poesía entre 1985 y 1993, tres libros de ensayo literario entre 1993 y 1997, año en el que publica otro libro de poesía, y dos más entre 2001-2002. Empieza a escribir narrativa en 1998 con *Corazón de skitalietz*¹¹ y posteriormente publica el libro *Cuentos de todas partes del Imperio*, la novela *Contrabando de sombras* y *La fiesta vigilada*. La poética de Ponte no se explicita en ninguno de los cuentos. He tomado el título del relato “Un arte de hacer ruinas” del libro *Cuentos de todas partes del Imperio* como metáfora de una poética implícita en su obra en prosa y que se ratifica incluso con el título de su poemario *Asiento en ruinas*, para aludir a un doble interés de Ponte. Por un lado, ese arte se refiere al quehacer literario; por otro, al tema tácito de todas sus narraciones, la vida en el socialismo, a partir de su visión de las ruinas.

Sobre el quehacer literario, en el prólogo de *Cuentos*, titulado “Rogación de cabeza por Scherezada”, Ponte se asume como *confabulatori nocturni*, es decir, como uno de los “seres cuya profesión es la de contar historias (*Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* 42), en donde la palabra confabular se toma en su doble acepción, esto es, como el acto de “decir, referir fábulas” y como la acción que realizan “dos o más personas:

¹⁰ Sobre este tema véase, por ejemplo, el capítulo “Selling Like Hot Bread: New Money, New Makers” en *Cuban Currency. The Dollar and the “Special Period” Fiction* de Esther Whitfield.

¹¹ *Skitalietz*, en ruso remite a la idea de vagabundo, errante, trotamundos, aventurero, viajero, nómada, bohemio. De cierta connotación byroniana, remite sobre todo al “adolescente errante, el *skitalietz* de la literatura rusa” como anota Lezama Lima en el ensayo “A partir de la poesía”. Me parece que con el término, Ponte hace un homenaje tanto a Lezama —que emplea el término también en el capítulo XI de *Paradiso* y en el ensayo mencionado para referirse al periplo del poeta y la poesía como anátesis— como a la influencia de la literatura rusa en Cuba.

ponerse de acuerdo para emprender un plan, generalmente ilícito” (Diccionario de la RAE). Para Ponte el narrador-confabulador, como Scherezada, cuando cuenta historias “pende siempre de los caprichos y del aburrimiento del algún rey. Y quien las escribe de un rey desconocido: tú, lector” (*Un arte* 42). Así se sitúa históricamente el quehacer literario y lo vincula con la otra preocupación de Ponte, la vida en el socialismo: por un lado, el Imperio, es decir, la comunidad internacional socialista previo y posterior al colapso de 1989-1991, en particular de Cuba como parte de dicho Imperio; por otro, los sujetos que viven en relación con ese Imperio, por lo anterior, los textos de Ponte “no tiene[n] más justificación que la existencia del Imperio” (41). Cada texto refiere una experiencia singular con el socialismo sea dentro o fuera de Cuba, sea anterior o posterior a la caída del bloque soviético: la vida en Europa socialista de un estudiante de física, la participación en la guerra de Angola de un voluntario cubano, el testimonio de un cubano que pasea por las calles de la ex RDA, la parálisis de una mujer procedente de un país socialista ante su inminente inmersión al mundo capitalista, el testimonio de un espía que logra eludir la sospecha de aquellos a quienes vigila, la “desaparición” de las personas vinculadas con una investigación urbanística de y en La Habana, la reflexión filosófica que despierta un mantel con estampado de alimentos en torno a la trascendencia de las comidas en La Habana, la vida en la diáspora, etc.

La ruina tiene un papel especial en la narrativa de Ponte que parte de una realidad histórica. Como señala el arquitecto y urbanista Mario Coyula, en Cuba, tras el triunfo de la Revolución, las grandes obras arquitectónicas del socialismo fueron de prefabricación pesada y la construcción de altos edificios en ciudades pequeñas que demostraron con el tiempo su poca funcionalidad. Para los noventa, con la crisis del Periodo Especial, la constante migración de la población a las grandes ciudades, en particular a La Habana, aumentó dramáticamente y demostró que las viviendas de la capital no sólo eran insuficientes, estaban divididas y sobrepobladas, sino que además empezaban a desplomarse por falta de mantenimiento. La tematización de las paupérrimas condiciones de la vivienda en La Habana ha sido recurrente en varios narradores cubanos, por ejemplo, Pedro Juan Gutiérrez reconstruye la vida de los solares de Habana Vieja y Ena Lucía Portela, sótanos, azoteas y calles en los márgenes de El Vedado, a los que llama “Habana Profunda”. Ponte retoma en su cuento “Un arte de hacer ruinas” cómo la población construyó hacia dentro de las edificaciones y cómo La Habana se constituyó en una ciudad de ruinas, para ello habla de los tugures, gente que emigra de un edificio a otro tras colapsarlo por la sobrepoblación:

Los más viejos edificios de la ciudad llamaban la atención de los tugures [...] [Un] primero conseguía traer a otros y poco a poco lo llenaba todo con su gente. Reunidos en el edificio (mientras más alto mejor y mejor todavía mientras más soberbio), sacaban de una habitación chiquita cuatro habitaciones, de un piso hacían dos. Horadaban las paredes para meter las vigas de sus barbacoaas [...]. Cada noche al acostarse, dejaban caer sus cabezas en la almohada con deseos de dar el último golpe sobre la tierra. Buscaban el derrumbe por todos los medios [...]. Sus triunfos consistían en regresar a casa y no encontrarla en pie. [...] [Los tugures] «Son de sombra ligera, tienen sangre de nómadas», me dijo. «Y es duro ser así en una isla pequeña» [...] «Piensa en que el horizonte se alcanza enseguida. Das dos pasos, llegas a la costa, y todas las promesas que te fueron hechas como nómada resultan nada [...]. Pero si no puedes salir, entonces entra» [...] «Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical [...]» (*Un arte* 67).

Ponte sintetiza en su visión de la ruina la tragedia del tiempo que vence la voluntad humana y la tragedia de la voluntad humana que habita la ruina. En *La fiesta vigilada* Ponte alude a las ruinas bajo la explicación de Georg Simmel, esto es, como una “tragedia cósmica”, pues en ellas “peleaban dos vectores: el alma humana que en cualquier construcción tiende a lo alto, y a la fuerza de gravedad que echa por tierra”, “en las ruinas venía a quebrarse el triunfo de las negociaciones conseguido entre ambos vectores. Cedía el equilibrio arduamente fijado en la edificación, y la naturaleza comenzaba a vengarse de toda violencia que el espíritu le hiciera” (163). Para Ponte como para Simmel, las ruinas son “[a] la vez paisajes de apacibilidad y episodios de vendetta, la convivencia de ambas se resolvía mediante catarsis. No por casualidad María Zambrano sostuvo que las ruinas constituyen una tragedia sin autor, o cuyo autor es simplemente el tiempo” (164). Pero la belleza de la tragedia de la ruina es entorpecida por el conflicto del hombre con el hombre porque obliga a éste a vivir en las ruinas. Ponte señala que Simmel acusó a los moradores de las ruinas de “complicidad con una de las partes en pugna” (de la pelea entre los vectores naturaleza y voluntad humana), y los acusó de “mercenarios”, pues “traicionaban a los hombres y demostraban cuán poca alma tenían”; además, consideraba insoportable “esos sitios que la vida parece haber abandonado y en los cuáles el hombre se empeña todavía”, los moradores de ruinas devastan la ruina, “dilapidan un efecto estético”, y en palabras de Ponte “afea[n] el paisaje de la decadencia”. Los narradores de Ponte escriben desde esas ruinas habitadas, ya que “[n]o quedaba, pues, más remedio que habitarlas”.

El paisaje de la decadencia que presentan las ruinas de Ponte alude al paisaje cubano de decadencia socialista. En *La fiesta vigilada* discurre sobre la lógica de la Revolución y afirma, siguiendo a Cioran, que “una revolución sólo triunfaba al combatir el orden irreal” y agrega que “[l]a revolución conquistaba un orden irreal para inmediatamente volverse irreal ella misma” (122), “[i]déntica a un naufragio, la revolución ocurría para dejar fuera a todos” (123). La Revolución es la que se ha levantado como las edificaciones, por obra de la voluntad humana y contra la naturaleza. Las ruinas de las que habla Ponte son las de las edificaciones de La Habana que se mantienen en pie por una “estática milagrosa”, pues “pese a que las leyes físicas más elementales supo[nen] su desmoronamiento” (173) éstas siguen en pie. Los habitantes de esas ruinas son los “tugures”. La Habana, en particular Centro Habana, es “un campo de batalla entre tugurización y estática milagrosa”, los nuevos vectores.

Otras fuerzas en pugna son el placer estético de la ruina, su representación y el remordimiento de dicho placer y representación. Para Ponte las ruinas provocan ensoñación y remordimientos, pues “[a]qu[é]l que halla deleite en las ruinas habitadas [...] [p]ertenece sin dudas a la pandilla enamorada de las destrucción” (*La fiesta* 168), pues, “[b]ajo pretexto de extraer moralidad del paso de los tiempos [...], obtiene un añadido de fruición, el escalofrío de encontrarse a salvo” (169). Ese escalofrío es a “una vez estético y perverso” y supone belleza y afectación, por lo que todo ruinólogo, “practica una contemplación cruzada de reproches. Da con una belleza martirizada” (169). Los textos de Ponte se dedican a “salvar la belleza de ciertas imágenes por terribles” que sean, porque, un “nacionalismo tan acendrado toma por hermosas hasta las cicatrices propias” (170). En sus textos, como las ruinas, “aparecen simultáneamente interior y exterior” (afirma Ponte al parafrasear a Siegfried Giedion) (168), pero también antes y después, la huella del autor de esa tragedia cósmica, la huella del tiempo y de la historia. El arte de hacer ruinas de Ponte es fabular esa reversibilidad y simultaneidad de tiempos y espacios de la perversa belleza de la tragedia cubana, para lo cual recurre con frecuencia al registro fantástico, pues comúnmente en sus narraciones otro tiempo invade el presente y se superpone —como en *Contrabando de sombras*—, se entra a una a una dimensión irreal —como en “Un arte de hacer ruinas” o en “Estación H”—, un recuerdo o una sensación nos conducen al pasado —“Las lágrimas en el congrí” o “Corazón de skitalietz”—, etc.; pero también, es la conciencia de la perversidad de esa representación y el remordimiento lo que lleva a sus textos a traspasar la frontera de la narración para internarse en la reflexión ensayística como en *Las comidas profundas* y en *La fiesta*

vigilada. Esta inmersión de sus narraciones en el terreno del ensayo frecuentemente las lleva a convertirse en metaficciones pues cuestionan la separación entre ficción, memoria e historia. Entre fabulación y confabulación, los textos de Ponte son un ejercicio de memoria, de sentido y de esperanza que está siempre ante la mirada de un rey-lector.

Al resguardo del Diario

Wendy Guerra (1970) estudió dirección de cine, radio y televisión en el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, sin embargo, es a través de la poesía que desde temprano empieza a expresarse, su poemario *Platea a oscuras* gana el premio 13 de Marzo de la Universidad de La Habana en 1987. Publica dos poemarios más, uno en 1996, *Cabeza rapada*, y otro en 2008, *Ropa interior*; incursiona en la narrativa con *Todos se van* (2006), *Nunca fui Primera Dama* (2008) y *Posar desnuda en La Habana* (traducido al francés en 2010 e inédito en español). Guerra ha hecho del Diario la plataforma, la “forma narrativa” de sus textos en prosa al grado de afirmar que ella escribe “diarios y poemas” (Entrevista en la red); para Guerra el diario juega con la realidad y viceversa, es un trabajo con la vida y con la historia, pues en su país, opina, “la historia marca la vida”. En este contexto, sus diarios son asumidos como *performance* del tiempo, en donde lo más importante es el “gesto”, mayoritariamente visual, del Diario (Entrevista en la red).

La recurrencia del Diario como medio para organizar, asir y dar sentido a la existencia y a la narración. La fragmentación del mismo es estratégica, de ahí que Guerra haga hincapié en la importancia de su “gesto visual”, pues por acumulación de entradas al Diario se va conformando la identidad, individualidad y narrativa de la autora del mismo y la protagonista de cada texto, así como la novela misma. A su vez, el Diario permite generar una narrativa de formación. En *Todos se van*, Nieve Guerra, la autora del diario, transita de la infancia a la adolescencia y de la ingenuidad, más que de la inocencia, e incapacidad para entender y nombrar el mundo que la rodea a una toma de conciencia. El lenguaje se va transformando conforme crece Nieve, adquiere mayor complejidad. La llegada al mundo de un hombre nuevo y el mundo al que se enfrenta. La analogía que suscita la novela con *El diario* de Ana Frank equipara las turbulencias sociales que acechan los resguardos de ambas niñas, dos guerras, la cubana, una guerra encubierta, una guerra interna “invisible” en la “paz”. En su segunda novela, *Nunca fui primera dama*, la protagonista, Nadia Guerra, emprende la búsqueda de su madre, Albis Torres, una figura central en la cultura cubana posrevolucionaria, y de una historia cen-

surada —la novela que escribiera su madre sobre la figura de Celia Sánchez, antes de salir de Cuba—, pieza faltante en su historia personal. Ambas novelas recurren a la incorporación de fragmentos de canciones, pero éstas no están mezcladas en la narración sino enmarcadas. No irrumpen como en sordina, sino que interrumpen la acción como cuadros contemplativos con una especie de afán coleccionista y ofrecen al lector información sobre el acontecer entorno de la narración.

Wendy Guerra hace de la forma, estructura y registro del Diario una poética. La revisión de su poética es trascendental puesto que muchos narradores han recurrido al Diario, por ejemplo Karla Suárez (1969) en *Silencios* (1999), que buscan reflejar el complejo proceso de subjetivización de los cubanos nacidos a finales de los sesenta y principios de los setenta. *Todos se van* se plantea como sinécdoque de las experiencias de crecimiento de los cubanos nacidos en la revolución y la adquisición de una conciencia crítica hacia ella. El diario como documento de la microhistoria. La escritura se convierte no sólo en un recurso para dar unidad, sentido y contorno al yo que registra, el diario mismo se convierte en un espacio de resguardo, un espacio para la memoria personal y colectiva.

En las poéticas de estos tres autores puede rastrearse el conflicto cubano desde la problemática de la existencia del sujeto; hay en los tres algo de periplos geográficos y anábasis, sean estos en los márgenes de La Habana como especie de inframundos, en territorios del “imperio” socialista o simplemente, la trayectoria vital, el viaje a la madurez. Cada poética crea una relación distinta con realidades cubanas también diversas; cada una otorga a la escritura una función y ve el acto creador como una postura ante la existencia: la perturbación de conciencias al mostrar una realidad intrínsecamente cruel, el descubrimiento de realidades fantásticas por su invisibilidad, la confrontación de la experiencia con la conciencia de ésta, y por ende de la realidad. Cada una se concibe en relación con otros textos que reelabora, rinde homenaje, dialoga y comparte planteamientos. Cada una serie de elecciones de estéticas, temas y composición distinta.

III. UNA POÉTICA DE ERIZAR Y DIVERTIR

Nara Araújo, en 2001, dedica un ensayo a la poética de Ena Lucía Portela, que denomina de “Erizar y divertir”. En este temprano estudio, Araújo se centra únicamente en tres cuentos (“Dos almas nadando en una pecera”, “Como si el ojo gris” y “La urna y el nombre”) y la primera novela de Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, para identificar temática, estilística y composicionalmente las constantes de la narrativa de esta joven autora cubana, que, considera, alcanzan su madurez a partir de 1993. Parto del invaluable estudio legado por Nara Araújo, quien dedicara a la obra de Portela especial atención en distintos ensayos, para ampliar y continuar el examen de la creciente obra de Ena Lucía, con el propósito de redimensionar el estudio de su poética.

Al igual que Nara Araújo, identifiqué la poética de Portela con la frase “erizar y divertir” a partir de una constante declaración de la concepción de la escritura, que aparece de manera clara y concisa en la novela *El pájaro: pincel y tinta china* de la siguiente manera:

Él escribía [Emilio U], además con todo el placer, la inocencia y hasta la pirotecnia (no rechazaba nada y la escritura nacía de un acto feliz) del cachorro no desprovisto de talento que todavía no había llegado a creerse (o saberse, seamos democráticos, al menos en este espacio donde todo puede ser) tocado por la gracia divina; escribía con el descaro del aprendiz que aún piensa en el lector sin hacer de ello un manifiesto, que busca erizar y divertir al lector, colársele por debajo de la puerta como una tarjeta de Navidad, en lugar de mortificarlo con inhóspitas densidades u otras malevolencias por el estilo [...] escribía, en fin, con la vehemencia del joven demasiado joven que ambiciona, por supuesto, la gloria, sin preguntarse mucho en qué consiste (74).

Como ya he hecho notar con anterioridad, en Portela, como en algunos otros escritores del Periodo Especial, hay, implícita o manifiesta, una declaración poética. En el caso de Ena Lucía, ésta aparece en boca de las diversas figuras de “el escritor”, ya sea por medio de una *mise en abîme*, una hipóstasis de la autora, o bien, metaficcionalmente. El procedimiento de “erizar y divertir”, principio de la poética de Portela, se proyecta desde el texto tanto al acto de concepción, de creación y, particularmente, de escritura como al de lectura. Hacia el acto de escritura como la conciencia de una serie de estrategias seleccionadas para generar un texto denso y complejo; hacia el acto de lectura porque superpone distintos niveles de lectura, que un lector “inteligente”, según es apelado en *El pájaro*, lee simultáneamente, pero disfruta en dos momentos: erizar/divertir o divertir/erizar. Este principio se complementa con la condición de jovialidad, que alude

a la materia y tono del texto: “una condición marginal que saca la lengua, grita obscenidades y no se toma demasiado en serio a sí misma ni a nada” (*El pájaro* 156). Por ejemplo, el cuento “La urna y el nombre”, que lleva entre paréntesis el subtítulo de “un cuento jovial” narra cómo Thais, Julio y René, jóvenes universitarios y sin embargo marginales, se dedican a dejar pasar el tiempo entre juegos, música y sexo, en espera de la inevitable muerte por hambre que les espera tras su decisión de tapiar la puerta. Por medio del tono festivo, su carácter lúdico, su intertextualidad y fragmentariedad, este cuento subvierte la funesta anécdota.

En una crónica publicada por Portela en el diario *El País* explica el proceso lectura que busca suscitar su poética —en donde erizar y divertir aparece como el escalofrío y la carcajada— mientras describe su predilección por ciertas narraciones sobre otras y su experiencia de lectura ante éstas de la siguiente manera:

Si de narradores se trata, siento especial predilección por los que cuentan historias duras, crueles, sórdidas e incluso truculentas, pero en tono de guasa, de tragicomedia punzante o humorada negra, sin perder nunca de vista el lado ridículo de las cosas [...] Burlescos y macabros, tienden a suscitar lo mismo el escalofrío que la carcajada —o la mueca de asco en los lectores de estómago delicado—, jamás la indiferencia [...].

El relato de sus descabros me ha deparado en varias ocasiones una experiencia muy singular. Leo y... ¡juas, juas!, me río de lo lindo. Paso la página y, de súbito, un sobresalto. Vuelvo atrás, releo despacio, y entonces me pregunto: a ver, Ena Lucía, ¿de qué coño te estás riendo? (“El escalofrío y la carcajada”).

La intención de “erizar y divertir” desde la obra literaria por la figura del escritor y la autoconciencia textual de la novela *El pájaro* está manifiesta fuera de la ficción en otros textos de Portela de manera tangencial. Otra característica de la creación de estas poéticas particulares en los narradores del Periodo Especial es su inserción en, diálogo con y reelaboración de una tradición literaria particular. Como he mencionado anteriormente, este proceso está vinculado con una reactivación del canon literario, y cultural en general, establecido por las políticas culturales convenientes al régimen de la isla en determinado momento. El texto citado gira en torno a la narrativa de Reinaldo Arenas, en específico sobre *El color del verano*, pero establece una tradición literaria de narradores que suscitan “el escalofrío y la carcajada”: “de Petronio a Bulgákov, de Quevedo a Gadda, de Heinrich Mann a Bret Easton”. Tanto en sus cuentos como en sus novelas, es posible reconstruir la tradición a la cuál busca vincularse por medio de juegos intertextuales y referencias; éstas aparecen como elementos, pequeñas partículas o piezas para construir una imagen, la trama o a los personajes en un procedimiento complejo que

acumula, sobrecarga, niega y parece desplazarse hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose.

En el prólogo a la edición española a *El pájaro*, Abilio Estévez describe a Ena Lucía Portela como “un «*frisson nouveau*»” y a la novela como: “[u]na novela que persigue hacer pensar y divertir. Que busca a tientas, con dificultad y con pericia, su propia estructura, la armazón de un mundo en un sistema verbal” (14). La analogía que establece Estévez en la narrativa de Portela y la literatura cubana con el *rayon macabre* y el *frisson nouveau* con que alude Víctor Hugo a *Las flores del mal* de Baudelaire tiene como sustento el tono jovial con el que Portela se ocupa de “el lado oscuro” de la naturaleza humana en sus cuentos y novelas, así como el efecto buscado y producido virtualmente en el lector, el doble momento: “erizar y divertir”.

En Portela, *divertir* puede entenderse como entretener y recrear, pero también en su sentido de apartar, desviar o alejar e incluso en su sentido militar como la acción de “dirigir la atención del enemigo a otra parte para dividir y debilitar sus fuerzas” (Diccionario de la RAE) para lo cual Portela emplea una “pirotecnia” verbal y una “humorada negra” que pone en relieve el ridículo de las cosas o incluso las lleva al absurdo para suscitar esa carcajada irreflexiva que describe en la cita de arriba, y *erizar* como azorarse o inquietarse al grado de producir un estremecimiento o bien, como un escalofrío, esto es, la sensación “repentina, violenta y acompañada de contracciones musculares” suscitada por una emoción intensa producida por el terror (RAE), momento al que se llega mediante la reflexión del cómo se produce el primero, el porqué nos reímos y del contenido real de la narración. La elusividad a simplificaciones, la complejidad textual y temática, el procedimiento compositivo deconstructor y la exploración de espacios, problemáticas, sujetos y experiencias “oscuras”, marginales, genera el desconcierto en el horizonte de la literatura cubana de los noventa ante esta la sensación que eriza jovialmente.

Para identificar las diversas estrategias que constituyen esta poética, identificaremos las constantes de temas, estilo, composición y estructura de la narrativa de Ena Lucía Portela.

Diablillos de cola torcida

En el ensayo “¿Género y nación? En el *Pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela” Sandra Lys Valdés plantea la paradoja de estudiar la primera novela de Portela

a partir de “problemáticas”, de “categorías”, pues, y me parece pertinente ampliar la apreciación al resto de la obra narrativa de la autora,

el texto se centra precisamente en la cancelación de los discursos oficiales u oficializados, en la instauración de una voz que parte de una ruptura radical con los paradigmas culturales ya establecidos, desde lecturas feministas a instituciones del saber (universidades, centros periféricos de las prácticas artísticas), estereotipos genéricos o sexuales y modelos de conducta. Situar la novela dentro de una problemática que cancela, no por oposición (no hay predicación ni enfrentamiento) sino a través del revisar constante de una serie de discursos asumidos como canónicos y por tanto, válidos, parecería forzar una lectura que al parecer ya descarta el propio texto (44).

Por este mecanismo que se despliega en los textos de Portela es necesario hacer una distinción en nuestro acercamiento. Por un lado podemos identificar una serie de temas que atraviesan tanto cuentos como novelas, que son tocados tangencialmente y sometidos a distintas estrategias para ponerlos en crisis. A éstas me referiré como tematizaciones: homosexualidad femenina, marginalidad, perversiones y la figura del escritor. Por otro lado, se pueden abstraer de esas tematizaciones tres núcleos que se problematizan a nivel estructural y de los que me ocuparé ampliamente en el tercer capítulo de la presente investigación: sujeto, violencia y escritura.

Los cuentos “Dos sombras nadando en una pecera”, “Sombrío despertar del avestruz” y “En vísperas del accidente” tematizan el homoerotismo y problematizan la asunción de la homosexualidad. El suicidio de una joven que ha sido rechazada y el sentimiento de culpa de otra que presiente que correspondía a la suicida; una experiencia homoerótica entre la escritora que narra y Laura, una chica que se niega aceptar su homosexualidad; el conflicto entre dos formas de asumir la sexualidad en una pareja de lesbianas que termina en un asesinato “accidental”, respectivamente. Relaciones tormentosas pues en ellas intervienen y se confrontan de manera violenta: conflictos, posicionamientos y prejuicios de sujetos femeninos específicos.

El cuento “Una extraña entre las piedras” explora la microdinámica social, específicamente las relaciones sentimentales y de poder, de un grupo de lesbianas hispanas en la ciudad de Nueva York. Este cuento, a diferencia de los anteriores, pertenece más a la tematización de los márgenes y la marginalidad, al igual que en los cuentos “Últimas conquistas de la catapulta fría”, “Todas las palabras”, “Voces de muerte sonaron”, “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, “Huracán” y en gran parte “El viejo, el asesino y yo”. “Últimas conquistas” es quizá el cuento de Portela que más claramente denuncia la

represión cultural a los jóvenes por parte del régimen cubano, narra la asistencia a un concierto de rock que es interrumpido violentamente por la policía y un apagón. La voz del narrador se convierte en una especie de intérprete de su propia narración emitiendo comentarios críticos directos sobre la especie de extravío de los jóvenes: La “felicidad es una catapulta fría”; una búsqueda por “no pensar y no pensar. Sí, dos veces. Dice que lleva una pila de años tratando de no pensar” (11); un “zoológico nocturnal desprovisto de búsquedas y, por supuesto, de verdaderos espacios de salvación” (12); “las baladas, las bandas viejas y el heavy están medio prohibidos en estos festivales y en nuestra vida pública [...] Sin embargo, esas leyes y también otras son quebrantadas a menudo al amparo de la masa” (12); “Por hoy no habrá más festival. A los pocos minutos sobrevendrá el apagón [...] Alex dirá que fue demasiado casual, es más, chico, fue a propósito [...] Hoy en día seguimos prefiriendo los finales heroicos” (15). Este cuento me parece de los menos logrados de Portela, aunque hay una clara continuidad en sus preocupaciones (la apatía/evasión de los jóvenes ante su oscuro devenir, la represión, etc.) y un trabajo depurador del estilo: la función del narrador se hace cada vez más cifrada mediante la intertextualidad, la ironía y la parodia; la aparición de la represión se sutiliza y se diversifica; la fragmentación del texto y los cambios de focalización del narrador se vuelven más efectivos. Aunque el elemento de denuncia también es muy claro en “Todas las palabras”, por ser de factura posterior a “Últimas noticias”, es también más sutil y desplazado por la problemática de la protagonista, una chica que confronta las consecuencias de la experiencia infantil de “tercer éxodo”: los actos de repudio, la salida del país del padre, la pérdida de una amiga, la disyuntiva de quedarse o irse.

La marginación por conductas sexuales “anormales” es el tema de “Voces de muerte sonaron”, en el que el narrador, un joven homosexual que ingresa a la carrera de Letras para evadir el servicio militar, tiene que presentar el análisis de un poema al maestro que ha intercedido por él, para no ser expulsado de la Universidad. El cuento y el propio narrador generan un paralelismo con Federico García Lorca, primero por su homosexualidad y después, por no compartir las preocupaciones de la academia, en el caso de Lorca, se ejemplifica con el *Romancero Gitano*, de raíces más populares y viscerales que de refinamiento académico. El acto de escritura se vuelve problemático en función de las preferencias sexuales del escritor. En “El viejo, el asesino y yo” la marginación también está vinculada con las políticas culturales del régimen y la negación de la homosexualidad. “El viejo”, figura inspirada en Anton Arrufat, representa a esas generaciones de escritores “desactivados” frente al “yo” de la narradora, parte de

las nuevas generaciones. La relación de admiración, empatía y deseo entre el viejo y la narradora, quien rememora pasajes de su relación con una pintora de nombre Gloria, va de la condescendencia a la insinuación desatando los celos por parte del joven amante del viejo, “el asesino”.

Por otro lado, tanto los personajes de “Huracán” y “La urna y el nombre (un cuento jovial)” comparten la decisión del suicidio. En ambos cuentos los espacios cerrados funcionan como resguardo ante un panorama adverso y confuso al exterior de la casa/departamento. En “La urna”, Thais, René y Julio, jóvenes universitarios, se encierran a esperar la muerte por inanición en un departamento con la puerta tapiada y el refrigerador vacío; mientras que María de las Mercedes Maldonado, Mercy —misericordia en inglés—, que vive enclaustrada junto con su hermano menor, Bebo, en una vieja casona del Vedado sin posibilidades de trabajo pues debido a sus “antecedentes”, que consisten en un “delito” de omisión —“Hay acciones, u omisiones, que son legales en unos países y en otros no, según el sistema de gobierno” (101)—, nadie les hubiera dado empleo, sale a buscar al huracán “Michelle” para encontrar la muerte.

Otra serie de cuentos tematiza principalmente la “perversión”. Muy vinculados a la marginalización, estos cuentos dan mayor peso a diferentes conductas o experiencias que marcan a los sujetos separándolos de las normas sociales. La mirada desde donde se narra, así como la especie de inocencia moral de los personajes, desmonta la etiqueta de “perversión”: “Un loco dentro del baño”, “Desnuda bajo la lluvia”, “Al fondo del cementerio”. Incluyo también aquí “El sueño secreto de Cenicienta”, cuyo propósito es opuesto a los cuentos anteriormente citados, esto es, busca develar la perversión escondida y solapada socialmente de ciertos personajes poderosos (he agrupado a estos cuatro cuentos bajo la tematización de la “perversión”, pero para los tres primeros cuentos mencionados sería más correcto hablar de una tematización de las parafilias, como explicaremos más adelante). La reelaboración de la historia de la Cenicienta, en “El sueño”, es contada por Regan, la taciturna, jorobada, y fea hermanastra menor del Cleis. La preferencia de la madre por Lotta, hermana mayor de Regan, le da cierta distancia y libertad para observar con sus “ojos de búho” lo que es referido en la narración: la asistencia al baile por parte de Cleis, Regan y Lotta; la atracción del multimillonario por Cleis; un intento de abuso y la huida de Cenicienta dejando tirada una zapatilla; la búsqueda de la chica misteriosa por parte del multimillonario... Sin embargo, la zapatilla que usaba Cleis pertenecía a Lotta, por lo que ésta se convirtió en la novia oficial del multimillonario. Una semana después, Lotta aparece muerta en la piscina de la mansión

con marcas en tobillos y muñecas, mientras que Cleis se convierte en villana de radionovelas.

La modelo de “Desnuda bajo la lluvia” se torna elusiva a la lente del fotógrafo, la sonrisa de la chica destruye todo intento por erotizar la imagen. El fotógrafo desiste, pero descubre el motivo de su frustración cuando la modelo le muestra, inocentemente, una foto en la que está posando “completamente desnuda, con el cuerpo de frente, los brazos detrás de la cabeza y una rodilla flexionada lo suficiente como para dejar que se vea el lunar en el muslo aún más. Graciosa, sonriente, una pequeña reina ya segura de su poder... a los siete u ocho años” (62). En “Al fondo del cementerio” vuelve a repetirse el encierro como forma de resguardo, en esta ocasión un par de niños son abandonados por sus padres y crecen libremente en una casa al fondo del cementerio. El incesto entre Lavinia y Lisandro entra en conflicto cuando éste último es desplazado por “la Momia”, un epiléptico que trabajaba haciendo la limpieza en un hospital oncológico. “Un loco dentro del baño”, por otro lado, narra cómo Chantal, una *voyeuse*, en su obsesión por Danilo lo sigue una noche cálida para descubrirlo en una reunión sexual con el bibliotecario —un *renifleur*— y “el adefesio”, un chico deforme que vaga a los alrededores de la universidad. Lo interesante de estos tres cuentos es el procedimiento desde el que son narrados para lograr un tono jovial y eludir toda nota dramática.

El libro *Una extraña entre las piedras* abre con el siguiente epígrafe de Lewis Carroll: “No deberías hacer chistes —añadió la niña—, pues entristecen demasiado”, aunado a la dedicatoria del cuento “Desnuda bajo la lluvia”: “a Evelyn Hatch, por si volviera a ser”, en una especie de diálogo con el escándalo que envolvió la vida de Lewis Carroll, establecen un código de lectura del libro. La disolución del referente de “sentido común”, que en el libro estaría vinculado con la moral y determinados códigos de comportamiento determinados como ideales para una sociedad, son socavados por estas narraciones y sustituidos por el aparente “*nonsense*” de los personajes. Como explica Susan Stewart en su estudio en torno al *nonsense*, el principio del “sinsentido” es el lenguaje arrancado de su contexto, el lenguaje virando sobre sí mismo, el lenguaje como una regresión infinita, el lenguaje vuelto hermético, opaco envuelto de lenguaje (*Nonsense* 3); pero el sinsentido depende siempre de la asunción del sentido, está construido sobre las bases de éste, el sinsentido opone resistencia a lo razonable, a lo contextualizado y al arbitrario mundo “natural” del sentido (4). Mientras el sentido es “común” y “con los pies en la tierra”, el sinsentido es “perfecto”, “puro”, una nueva

dimensión de sentido cuyo gesto es siempre reflexivo (4)¹². La clave de lectura que nos brinda el epígrafe para los cuentos que integran el volumen no opera sobre la narración en sí, esto es sobre su construcción o sobre el discurso de la narración, sino sobre la configuración de los personajes.

A diferencia de otros cuentos, que abordaremos más adelante, la narración en éstos es más convencional, es el hecho de que los protagonistas de estos cuentos están fuera de contexto con la realidad, lo que genera el sinsentido para el resto de los personajes. La casa al fondo del cementerio está infestada de cucarachas y Lavinia se dedica a evadir los intentos del hombre del aparato, que intenta fumigar el inmueble. La Momia le regala a Lavinia un amasijo orgánico conservado en formol y comprende los celos de Lisandro. Danilo, el bibliotecario y el adefesio parecen más bien divertidos de la sorpresa, indignación y alarma de una dama que irrumpe en el baño de mujeres mientras el bibliotecario se masturba frente al espejo y le guiña el ojo a la intrusa. Chantal, excitada en su persecución a Danilo, va desnudándose paulatinamente encaramada en un árbol o detrás de una columna. E, la modelo de “Desnuda bajo la lluvia”, parece no entender cuáles fueron los problemas que suscitó la foto que, tan ingenuamente, le muestra a su nuevo fotógrafo frustrado.

Luisa Campuzano subraya que son estos “raros” y “raras” quienes, conjuntamente con sus espacios y relaciones, conforman las directrices de la narrativa de Portela. Personajes que han sido referidos por la crítica como *frikis* o “anormales”. Curioso que la crítica misma se refiera a ellos desde el plano del “sentido” sobre el cual se construye el sinsentido. Personajes amorales, los llama Nara Araújo, que forman una serie de dinámicas sociales paralelas a la norma y que no entran en conflicto por ello, sino que lo provocan al confrontarse con los círculos sociales reproductores del consenso. Personajes que para Zygmunt Bauman serían “el punto de reunión de riesgos y temores que acompañan el espacio cognitivo”¹³. Son el epítome del caos que el espacio social

¹² “[...] this is the beginning of nonsense: language lifted out of context, language turning on itself, language as an infinite regression, language made hermetic, opaque in an envelope of language” (Stewart *Nonsense* 3). “In every case, nonsense depends upon the assumption of sense [...] Nonsense stands in contrast to the reasonable, positive, contextualized, and «natural» world of sense as the arbitrary, the random, the inconsequential, the merely cultural [...] While sense is “common” and «down to earth,» nonsense is «perfect,» «pure,» an untouched surface of meaning whose every gesture is reflexive” (Stewart, *Nonsense* 4).

¹³ Z. Bauman señala que el espacio social debe verse como “una interacción compleja de tres procesos entrelazados, aunque distintos —«espaciamentos» *cognitivos, estéticos y morales*—” (166). El espacio cognitivo se construye intelectualmente por adquisición y distribución del conocimiento; el estético, es aquel en el que se da el disfrute, “se mapea afectivamente, con la atención guiada por la curiosidad y por la búsqueda de la intensidad experimental” (166); el moral, está vinculado con el establecimiento de la responsabilidad del “ser *para*” el Otro, como rostro, es decir, despojado de la máscara etimológica de la palabra persona. Los espacios cognitivos y

intenta empeñosamente, aunque en vano, sustituir por el orden, y de la poca confiabilidad de las reglas en las que se ha invertido la esperanza de lograr esta sustitución” (*Ética* 185). La serie de relaciones que establecen entre ellos forma pequeñas comunidades sobre las bases de una nueva “moralidad”, sigo nuevamente a Bauman, donde la norma social es ignorada. En general, tanto en la tematización del homoerotismo, de la marginalidad ideológica como de las parafilias, que Portela define como “conducta [sexual] levemente original” (nota 31, *El viejo* 46), hay una oposición entre dos lógicas, la de una norma social y la de conductas levemente originales, sin embargo, sólo en la tematización de las parafilias Portela crea el sinsentido como lente a través del cual se observan recíprocamente las dos lógicas.

Por último, podemos identificar la tematización del escritor en los cuentos: “El viejo, el asesino y yo”, “Alguna enfermedad muy grave”, “La última pasajera”, “Una extraña entre las piedras” y en menor medida en “Voces de muerte sonaron”. En este grupo de cuentos se intensifica la aparición de los elementos estilísticos y de composición de la poética de Portela, por lo que me parece pertinente abordar estos cuentos en los siguientes apartados. Cabe mencionar que la recurrencia de crímenes en la narrativa de Portela ha dado motivo para que algunos críticos, como Waldo Pérez Cino, señalen la tematización del mal en los textos de esta joven escritora y la identificación con el género policial, como en el estudio introductorio a la edición crítica de la novela *Cien botellas en una pared* que hace Iraida H. López, sin embargo, me parece que más que el mal como abstracción o la “aventura humana” —como lo señala la propia Portela en una entrevista—, es la problematización de la homogeneización de saberes el principio de los temas su narrativa, más que un registro policial es la serie de efectos de la puesta en crisis de esa homogeneización de saberes lo que está en juego en sus cuentos y novelas.

Escribía con todo el placer, la inocencia y la pirotecnia

Los elementos estilísticos que identificaremos en esta parte de la presente disertación se complejizan para constituir el nivel composicional de la narrativa de Portela, por lo que ambos niveles están intrínsecamente relacionados. Iremos por ello en una progresión identificando primero los elementos específicamente estilísticos y, en tanto se complejizan, señalaremos los elementos composicionales. Es necesario destacar que, a reserva de la novela *Djuna y Daniel*, su narrativa se desarrolla en La Habana y, por ende, está

estéticos son susceptibles de administración y los proyectos de la modernidad inhiben el espacio moral, pues éste los amenaza.

escrita en “jerga habanera”. El recurrente uso de modismos, inclusive algunos usos o declinaciones de palabras o verbos sólo usados así en La Habana, se complementa con la serie referencias tanto a la alta cultura como al dominio popular. La reciente edición crítica de la novela *Cien botellas en una pared* (Stockcero, 2010) es un ejemplo del fuerte anclaje geográfico del idioma, la propia Portela complementa las notas de Iraida H. López para ofrecer al lector las acepciones tanto de modismos (sirimbola, ñata, titingó, etc.) y expresiones (“Ni la cabeza de un guanajo”, “Cara’e guagua”, entre otras), como del vocabulario nacido a partir del Periodo Especial (faos, fulas, cuquis, cucos, etc.) o referencias culturas de la vida habanera/cubana (Jalisco Park, grupúsculos, plan tareco, etc.).

Es frecuente encontrar ideas interrumpidas, que se dejan suspendidas por los tres puntos, o bien, se cortan con un punto final que simplemente da por terminada la frase cuando es evidente que la idea aún no se cierra. Por ejemplo: “Y cambiar otra vez de tema con su hábito, linda avestruz, de ignorarlo todo excepto.” (“Sombrío despertar del avestruz” 499), “Sin embargo, por extraño que resulte, no la protegí de.” (501), o bien, “De todas las canciones del mundo ninguna me gusta más que ésa. No obstante, Tata — subraya la frase—, coincidirías conmigo en...” (“La urna y el nombre (un cuento jovial)” 2). Incluso la interrupción del discurso puede funcionar para romper el relato y jugar con su dimensión espacial. En “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, por ejemplo, este procedimiento sirve para crear títulos:

Enciende un cigarro y Julio otro y con el de la muchacha ya son tres y ventanas cerradas.
El auge del imperio del humo tropieza con las alturas del techo.
«Quizá podríamos jugar», se dice el Espectro y anuncia el

MENÚ

1.- Shanghai: del mazo para pitonisas se reparten siete cartas a cada uno; ensamblar [...] (3)

De hecho es frecuente que los títulos de los cuentos o de los capítulos de las novelas sean frases extraídas del texto al que engloban. “Por lo menos un tortazo”, primer capítulo de *Cien botellas en una pared*, por ejemplo, extrae su título del siguiente fragmento:

Al principio de nuestra aventura, cuando él aún estaba casado y totalmente histérico porque su mujer y sus hijos no lo comprendían (yo los comprendo a ellos), supuse que si me abstenia de abrir el pico durante sus largas y ardientes peroratas en contra de los fulleros, falsificadores, perjuros, charlatanes, tahúres y embelequeros, él, en justa

reciprocidad, se abstendría de pegarme. Qué ilusa. ¿Dónde se ha visto? Callada o no, siempre me llevaba por lo menos un tortazo. Él *tenía* que dármelo porque, en su cabeza loca, yo también trataba de engañarlo. No es que me acostara con otros hombres, claro, ¿quién más se iba a fijar en semejante gorda burra con estampa de puta francesa del siglo XVIII? (Esta descripción, un tanto rococó, me parecía fascinante) (6).

De igual manera sucede con el cuento “Desnuda bajo la lluvia”, que toma el título de la frase: “Bruno piensa que si se le acerca demasiado, ella sería capaz de huir, de correr hacia la calle y perderse, así mismo, desnuda bajo la lluvia” (57); o en “Un loco dentro del baño”: “No era lógico, no era verosímil que se lo tomaran con tanta calma, con tanta filosofía. ¡Había un loco dentro del baño, un parafílico insinuante y a su interlocutor [...]” (46). En otros cuentos, el título es una conjunción de diversos fragmentos del cuento que sintetizan la narración, como en “Últimas conquistas de la catapulta fría”, “Alguna enfermedad muy grave”, “Huracán”, “La urna y el nombre (un cuento jovial)” y “La última pasajera”, entre otros. En el primer cuento mencionado, por ejemplo, mientras el personaje Alex mira a Adriana, a quien considera “La Mujer”, y ella le dice que John Lennon le importa un carajo, aparece entre paréntesis la frase “la felicidad es una catapulta fría”, que podría ser una reelaboración de la canción “*Happiness is a warm gun*”, que es una acotación de la voz narrativa. El título toma esa frase que condensaría la experiencia del grupo de jóvenes en que se centra la narración, enamorados y/o emocionados en un concierto de rock conmemorativo al 8 de diciembre, que se torna irónico cuando hacia el final de la narración el concierto es interrumpido.

Asimismo es frecuente el uso los paréntesis para ampliar, complementar o poner en crisis la información fuera de ellos. En el fragmento arriba citado de la novela *Cien botellas* hay un par de ejemplos de complementación/ampliación. También, la información en paréntesis, condensa o abstrae en conceptos o sentimientos lo que está siendo descrito, en “Al fondo del cementerio”, por ejemplo; “[...] durante un breve descenso a los abismos de afuera (angustia) y el de adentro (desesperación)” (11); sirve para introducir el pensamiento de un personaje: “[...] en ese mismo momento encerrados en sus ataúdes muy cerca de ellos (¡Qué se jodan!, susurraba Lisandro)”; o bien, para poner en entredicho o cuestionar: “resiste sin chamuscarse el salto a través del aro del fuego de cualquier historia sucia y pervertida (?), ya no humana” (23), “por algo que parecía intestino o tripa y provista, además, de un ojo (¿humano o repetimos la toma del perro andaluz?)” (24) o “Como no son dos sino tres (pedazo de cantidad mística y valga la perogrullada) un pequeño símbolo de factorial (!)” (“La urna” 8); y muy

frecuentemente, el comentario enmarcado en el paréntesis sirve para hacer un cambio al nivel del acto de narrar del propio cuento, hacer un comentario en torno a la conciencia ficcional de propio relato y apelar directamente al lector: “En *realidad* (¡cómo me cuesta pronunciar esa palabra)” (5) o: “Así pues, para continuar la historia no tengo más remedio que citar mis propias palabras de hace un rato (ver p. 14): *Con un gran entusiasmo —y terror inconfesado— el hermanito se encogía de hombros*” (las cursivas son del original) (“Un loco dentro del baño” 29).

Las cursivas son empleadas para enfatizar una palabra, sobre todo si está relacionada con una idea que se da por sentada sin cuestionamiento, como aparece arriba en el amplio fragmento citado de *Cien botellas*. También este recurso es empleado para generar un contrapunto entre la voz narrativa principal y alguno de los personajes, como sucede en *La sombra del caminante*, en cursivas escuchamos el flujo de conciencia de Gabriela Mayo/Lorenzo Lafita, principalmente. En la última cita del párrafo anterior, las cursivas reproducen en fragmento del propio cuento, pero también pueden ser la inserción de otro texto, como por ejemplo el diario de Emilio U en *La sombra*.

El registro lúdico para narrar desde distintos juegos textuales tanto cuentos como novelas recurre a la reformulación de *clisés*, prejuicios, fórmulas e ideas preconcebidas y homogeneizantes para generar el tono jovial, que hemos referido anteriormente, por distintas vías, por ejemplo, la metátesis —“extremanos cubistas” por extremistas cubanos—, la litote, la hipérbole o la reducción al absurdo —“un alemán es un filósofo, dos alemanes son un coro y tres alemanes son la guerra”—, ironía —“la más elegante Facultad de nuestra gloriosa Colina”— y repetición. Estas reformulaciones, al igual que la escatología, fungen como puntos de distensión y distanciamiento que al sumarse forman una densa red intertextual de referencias, tanto cultas como populares, de cine, música, pintura, discursos políticos, televisión, literatura y filosofía. Por ejemplo en el siguiente fragmento:

—Yo sí sé —dijo Fabián—. Para un buen fumador es importante ver el humo, pero yo no fui quien cortó la luz. ¿Sabes quién fue? Veamos. No hay luz porque no hay petróleo; falta el petróleo, dicen, porque se extinguió la Unión Soviética; cómo pudo ocurrir semejante cosa no lo sé, no estoy fuerte en Economía. Creo que fue Dios quien cortó la luz... Pero volvamos a nuestro asunto. A lo mejor es el mal fumador el que necesita ver el humo. Mal fumador igual a hombre de poca fe: necesita ver para creer que está fumando. En ese caso soy un buen fumador: estoy seguro de que fumo. Por otra parte, ¿qué hacemos con los fumadores ciegos? [...]

—Princesa, por favor —Fabián suspiró como el Club de la Serpiente frente a la Maga—, no seas tan modesta. ¿Qué es eso de decir que no entiendes nada cuando en realidad lo

entiendes todo? Nuestro animalejo se levantó, dijo basta y echó a andar igual que esta gran humanidad. Antenoche y la noche de más atrás durmió en la calle según su antigua costumbre, pero no consiguió adaptarse después de haber conocido las ventajas del contrato social. Entonces volvió con nosotros que la queremos tanto (*El pájaro* 127-128).

En el primer párrafo a partir de una serie de analogías irónicas que parten del hecho banal de la observación del humo y la evidencia del efecto para ratificar la existencia de la causa, parodiando el episodio bíblico en que Santo Tomás duda de la resurrección de Cristo y el tópico teológico de San Agustín, se alude a la crisis económica del Periodo Especial. En el segundo párrafo citado, coexisten las referencias a *Rayuela* de Julio Cortázar, al cierre de la Segunda Declaración de La Habana —“Porque esta gran humanidad ha dicho: «¡Basta!» y ha echado a andar”— de 1962, *El contrato social* de Jean-Jacques Rousseau y el bolero “Nosotros” de Pedro Junco.

El empleo de distintos vocativos para referirse a los personajes en “La urna y el nombre (un cuento jovial)” y *El pájaro: pincel y tinta china* configura a los personajes tan complejamente como a la narración intertextual. Cada uno de los apelativos que se les da a los personajes los fragmenta y redimensiona: Camila, también la Mirada o la Sacerdotisa; Bibiana, la ilustre niña o la Modelo; Fabián, el Selenita o el Loco de rostro renacentista, y Emilio U, el escritor, el Alquimista o el Barman, son los personajes de *El pájaro*, mientras que Thais, René y Julio son Tata (exalumna de matemáticas), el Espectro o el exactor y el aprendiz de filólogo, respectivamente. En el caso de *La sombra del caminante* el juego de identidades y equivalencias se vuelve más sofisticado cuando la voz narrativa nos propone un protagonista alternante: Gabriela Mayo/Lorenzo Lafita, indistintamente, que no sólo trastoca nuestro ejercicio de identificación de los personajes sino el sentido de la lectura total de la novela cuando Lorenzo —homosexual misógino— y Gabriela —heterosexual misógina— terminan en una relación trascendental con Aimée Despargnes. En la novela *Djuna y Daniel* los personajes ficticiales de Djuna Barnes, Daniel A. Mahoney y Thelma Wood se superponen con los ficticios¹⁴ de *Nightwood*.

Otro elemento distintivo de la poética de Ena Lucía Portela es la constante puesta en escena de la instancia narrativa: se cuestiona y se problematiza su procedencia/origen,

¹⁴ De acuerdo a lo planteado por Luz Aurora Pimentel, entiendo por ficcional aquello perteneciente al universo diegético y que corresponde al plano de la realidad de los personajes; mientras que por ficticio, lo que para los personajes se opone a la realidad (*Ciclo de conferencias “Teoría narrativa y literatura comparada”*). En este caso, el personaje de Djuna Barnes, Thelma Wood y a Daniel A. Mahoney son ficticiales, y los de la novela *Nightwood* que escribe el personaje ficcional de Djuna, son ficticios para ellos.

se mueve constantemente de foco cediendo intermitentemente la narración, aparecen convenciones editoriales como notas al pie para evidenciar el carácter ficcional la propia narración como acción dentro de la diégesis. La aparición de referencias a la figura autorral de Portela, ya sea directa o indirectamente, como a su obra (autorreferencialidad) complejiza la problemática figura del narrador y la del escritor. Estos recursos se intensifican sobre todo cuando se tematiza la escritura, especialmente en *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*. En algunos textos hay una identificación erótica entre la escritura y el acto sexual que se reproduce en la narración simultánea de ambos actos por medio de la superposición, como sucede en “Sombrío despertar del avestruz” y en un pasaje de *El pájaro*. Cito un ejemplo del cuento:

Pero mientras la acariciaba en esa parte del cuello donde está el nacimiento de su pelito y sentía sus pezones, duros contra mi piel, a exploración de sus manos por la línea de mi espalda y el cálido riachuelo (¡qué forma tan tonta de decirlo!) saliéndonos a las dos, no podía casi pensar.

Soez y gratuito, puro [*sic*] pornografía, objetaba para sus adentros la tentadora idea, salida de no se sabe dónde, de escribir un relato (a fin de cuentas éste) sobre Laura. Pero la idea persistía, rodeada de besos en los labios [...]. Deseaba encontrar un símbolo para cada objeto, cada acción, pero sin perder tampoco el atavismo que existe en algunos actos sólo concebibles como prolongación de esa bestia, la mente humana.

Un desastre: casi mordidas en su cuello, flores rojas, besaba sus hombros, sus senos, una vuelta despacio para acariciarle las nalgas y la espalda, diciéndole aún lo que no recuerda con tal de esconder su miedo poco a poco, al tiempo que ejercía una búsqueda de oraciones efectivas como liturgia de este cuento [...] Vicio infame de ser escritor. Meter las dos manos hasta el fondo en la matanza de páginas en blanco, por turno indefensas ante el rodillo de la bisabuela Remington [...] (“Sombrío despertar del avestruz” 503).

En este cuento hay una doble direccionalidad de las asociaciones entre la escritura y el acto sexual, ambos se superponen en una vinculación erótica, primero, el personaje-narrador de la escritora mientras toca a Laura va imaginando y gestando el cuento que, nos recuerda, es el que leemos y mientras escribe (mientras leemos) ese cuento ya imaginado, proyecta y configura su deseo en los dos objetos recordados. En el caso de *El pájaro*, se identifican en su dimensión oral ambos placeres, el acto sexual y la narración de la anécdota del cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)” a nivel diegético, pero también la instancia narrativa refiere la escena desde dos focalizaciones de manera intermitente.

La referencia a textos de Ena Lucía Portela, así como a datos biográficos puntuales, estrategia autorreferencial a nivel del autor real, genera a nivel diegético la

identificación de las figuras autorales ficcionales con la autora real o empírica — “Sombrió despertar del avestruz”, “El viejo, el asesino y yo”, “Alguna enfermedad muy grave”, “Las palabras perdidas”, “La última pasajera” y *El pájaro: pincel y tinta china*—, que incluso se refuerza, en algunos textos, con una *mise en abîme* de la narración en la que están insertas —*El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*—. Sin embargo, estas identificaciones iniciales, se ponen en crisis por una serie de dinámicas desde los textos mismos, que analizaré a detalle en el tercer capítulo de la presente investigación, y, que aunadas a la intertextualidad y el carácter lúdico de la narración, generan textos metaficcionales. De esta manera, podemos apuntar que, composicionalmente, la narrativa de Ena Lucía Portela pone en escena y crisis la escritura. Es por ello que, por ejemplo, en el prólogo a la primera novela de esta joven escritora cubana, Abilio Estévez la describe como una novela “[q]ue busca a tientas, con dificultad y con pericia, su propia estructura, la armazón de un mundo en un sistema verbal” (14) y Nara Araújo la califica como “novela en proceso”: “autorreferativa, autoteleológica, de puesta en abismo, [en la que] la escritura adquir[e] una dimensión propia” (“Erizar y divertir” 63). Pero es debido a que “[e]l juego escritural vendría a apoyar [la] búsqueda abierta y ansiosa en una historia en la cual los personajes están por encima de la trama y su pensar es tan importante como su actuar, de la misma manera que el narrador, también en discusión, cuenta y piensa” (63) que en la poética de Portela la serie de recursos, que se erigen como constantes, tanto temática, estilística y composicionalmente tienen como fin problematizar distintos elementos más generales: el sujeto, las relaciones de poder y la narración, que merecen un amplio análisis en el siguiente capítulo.

Para ello he seleccionado el cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)” y las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, pues conforman un *continuum* narrativo al estar vinculadas entre sí desde los textos mismos por medio de la autorreferencialidad —el cuento es referido en la primera novela y el autor ficcional de ambos textos es también autor y personaje de la segunda novela— como por centrarse en las mismas problematizaciones y el empleo recursos estéticos similares.

ERIZAR Y DIVERTIR: EL PROYECTO DE ESCRITURA

Un artista o escritor posmoderno está en la posición del filósofo. El texto que escribe, la obra que produce, en principio no son gobernadas por reglas preestablecidas, no pueden ser juzgadas conforme a criterios determinantes aplicando al texto o a la obra categorías familiares. Dichas reglas y categorías son las que la obra de arte en sí está buscando.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD,

“Para responder a la pregunta: ¿Qué es posmodernismo?”

La poética de Ena Lucía Portela no puede sino comprenderse en sus dimensiones literarias, políticas y teóricas. Hemos señalado en el capítulo anterior aquella serie de elecciones de la poética de la autora, temática, estilística y composicionalmente, para lo cual he subrayado la distinción entre tematizaciones y problematizaciones, y cómo los elementos estilísticos se aglutinan para cimentar la configuración composicional de los textos. Es por medio del estudio de las problematizaciones, núcleos textuales, que podemos acceder a las dimensiones políticas y teóricas más profundas, lo cual haremos en este capítulo. La importancia que ha cobrado en la literatura cubana del Periodo Especial la generación de poéticas como políticas de la escritura (Rojas), elaboración particular de la concepción de la literatura (Garrandés) y como una reelaboración del canon (Pérez Cino), está íntimamente ligada con la elección de una estrategia situacional

estética (Mateo), una apropiación del espíritu de la posmodernidad, una fuerza impugnadora que se instala en y subvierte la dominante cultural moderna desde sus propios presupuestos (Hutcheon, *A Poetics of Posmodernism*).

La coyuntura histórica de finales de los ochenta y principio de los noventa (véase capítulo primero) marca la entrada de la cultura cubana a una faceta crítica de su sistema ideológico, político, económico y social que coincide con la introducción de políticas económicas de corte capitalista y la apertura a otros marcos referenciales del pensamiento. De esta forma, el proyecto moderno socialista puesto en marcha en Cuba desde la década de los sesenta permite por primera vez, obligado por una crisis económica que amenaza su continuidad, la posibilidad de ejercer la reflexión crítica y que ha ido conquistando, selectivamente y poco a poco, terrenos, tonos, formas y vías, hasta los inicios de una abierta autocrítica del régimen con las declaraciones de Fidel Castro sobre el maltrato de los homosexuales por parte del régimen o bien, en torno al modelo económico cubano en el 2010. La literatura del Periodo Especial ha dejado vislumbrar esta faceta reflexiva en la que encontramos una similitud con las poéticas de la posmodernidad identificadas por Linda Hutcheon. Subrayo que la posibilidad de compartir estas similitudes y espíritu impugnador de la posmodernidad responde a un proceso histórico distinto del que han estudiado los filósofos en los países capitalista, sin embargo, paralelo. Como señala Ovidiu Tchindeleanu, siguiendo a Susan Buck-Morss, en “La posmodernidad del postcomunismo”, tanto el sistema capitalista como el socialista “se habían basado en una filosofía de la historia como sucesión de etapas que conducirían inevitablemente al triunfo del sistema propio; ambos sistemas habían compartido la fe en la capacidad de la modernidad industrial” de construir y alcanzar el progreso, “ambas habían abrazado la tecnología como modo de prometer la felicidad sobre las bases de la prosperidad material” (396). Además, cimentados en la razón como promesa liberadora y mecanismo de poder, ambos pusieron en marcha una serie códigos éticos que creyeron no ambivalentes ni aporéticos, basados en los presupuestos modernos de la universalidad y la fundamentación (Bauman, *Ética posmoderna*) que paulatinamente se decantaban hacia la modernización y sacrificaban la “emancipación” de las conciencias en pos de un orden social, de su proyecto, de su sistema, ya sea capitalista o socialista. A la luz de lo anterior, es que teóricos como Aless Erjavec y Ovidiu Tchindeleanu o como Iván de la Nuez y Margarita Mateo pueden hablar de una posmodernidad postsocialista o una posmodernidad (quizá parasocialista) cubana respectivamente, que comparten con la posmodernidad occidental, capitalista de los

países industrializados —y tendríamos que hablar también de la particular posmodernidad latinoamericana (¿de economías emergentes?)—, el espíritu de la posmodernidad: una fuerza cuestionadora que se inscribe en y subvierte el sistema que impugna para hacer evidente su funcionamiento y contenidos, y así, emprender una búsqueda que no ofrecerá respuestas. Por todo ello la obra de Portela es una obra posmoderna cubana, es decir que en ella se despliegan elementos tanto de la modernidad como de una apropiación particular de la posmodernidad.

Hemos empezado a analizar puntualmente la obra de Portela con la identificación de su poética, un ejercicio en el que hemos destacado las constantes de su obra y que ofrecen la visión de una unidad en la que es difícil resaltar la complejidad de sus textos, pues éstos se debaten con esta unidad. Es por esto último que he separado el análisis de la obra de Portela en dos momentos, la poética y el proyecto de erizar y divertir, que son complementarios en tanto que buscan dar cuenta de fenómenos/movimientos simultáneos y paradójicos. La poética nos ha permitido identificar una serie de elecciones literarias de signo estético posmoderno, pero nos ha obligado a simplificar la profundidad de las problematizaciones y la complejidad relacional en la que se presentan éstas. El análisis puntual del *continuum* narrativo integrado por los textos “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, a partir de tres núcleos de problematización —el sujeto, la violencia y la narración— complementará y ahondará nuestro análisis al permitirnos seguir desde los propios textos una serie de preocupaciones de carácter teórico. Hago referencia a un proyecto de escritura de erizar y divertir en Ena Lucía Portela como resultado de otro procedimiento de estudio, así como para destacar el hecho de que es posible dentro de los textos de la autora identificar la elaboración un proyecto escritural y el planteamiento de sus problemáticas prácticas. Aludo a un proyecto de escritura de erizar y divertir como concepto para subrayar su abstracción; especular, como imagen virtual que aparece en las novelas; como elemento configurador del sentido de las propias narraciones y como teorización metaliteraria. La noción de proyecto como acercamiento a los tres textos mencionados responde a una doble necesidad, primero, poner de relieve la propia figura de los textos y, segundo, dar cuenta de ésta también como imposición en nuestro estudio. Es por ello que complementa el análisis de la obra de Portela a la luz de una poética.

Este segundo acercamiento a un *continuum* narrativo de la autora parte de la concepción y figura que este conjunto de textos evoca, el rizoma. Textos que generan

ese devenir del mundo en un *caosmos* y que comparten los principios del rizoma que plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Rizoma*): de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, de cartografía y calcomanía. Es por ello que diversos ensayos críticos a los textos de Portela se han planteado la problemática del acercamiento reduccionista ante la naturaleza de los textos. He llamado núcleos a los nudos textuales, a las relaciones de interconexión más tensas del *continuum* narrativo; su estudio constantemente nos estará lanzando a otro de los nudos, lo cual será señalado para hacer evidente que los cortes y el orden de nuestro análisis es también un mapa, que en este caso está orientado a destacar la trascendencia de los planteamientos metaficcionales del tercer nudo, la narración y evidenciar, como señalan Deleuze y Guattari, que no hay ninguna diferencia entre aquello de lo que habla y cómo está hecho un libro.

I. SUJETO

Tenemos acá un punto de coincidencia de las tres disciplinas [la lingüística, la psicología y el materialismo histórico]: el sujeto al que cada una se refiere no es el sujeto “concreto” [...] como sujeto autónomo e independiente de ellas sino la criatura engendrada por la acción de la estructura específica sobre un sustrato o soporte que no tiene, por su parte, existencia empírica en ningún momento [...] El sujeto-soporte es el que habrá de, y el que no podrá dejar de, insertarse en la estructura que existe antes que él y que ya le ha asignado un lugar en su seno. El sujeto-soporte es un presupuesto abstracto, condición de existencia de la estructura.[...] [E]n los tres casos el sujeto sólo es abordable a partir del lenguaje o, más concretamente, del discurso.

NÉSTOR A. BRAUNSTEIN, “El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística”

De acuerdo con la Real Academia Española de la Lengua (RAE), sujeto, del latín *subiectus*, participio pasado de *subiicĕre* (poner debajo, someter), según la filosofía, hace referencia al “Espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia”. Michel Foucault destaca que hay dos significados de la palabra “sujeto”, sujeto a alguien más por dependencia y control, y supeditado a su propia identidad por la conciencia reflexiva de uno mismo (*El poder: cuatro conferencias* 17). Esto es, el sujeto está en íntima relación con una exterioridad —un mundo específico— y la experiencia de ésta, así como con la propiedad de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta. El sujeto, con relación a su exterior, es “producido históricamente en el seno de una formación social y en cierta coyuntura histórica, ideológica, política y económicosocial” (Braunstein, “Sujeto de la conciencia” 70). La conciencia es la mediadora de la experiencia del exterior y la configuradora del sujeto en sí, es el eje del proceso de determinación. Con relación a la conciencia como acto y contenido está mediada, determinada, por el lenguaje; la identidad, como señala Jerome Bruner en *La fábrica de historias*, se establece gracias a la continuidad de la experiencia como construcción verbal, esto es, como narración. Tanto la experiencia del exterior como la conciencia del sujeto tienen el soporte del lenguaje, del discurso. Por lo anterior, la

relación de exterioridad-interioridad, en el sujeto, es una relación de continuidad topológica.

Los sujetos en Cuba, desde la Revolución, están determinados y producidos históricamente por, y en relación con, un modelo económico-político-social, el marxismo-leninismo, el ideal del Hombre Nuevo, la utopía de un Estado socialista. Los sujetos constituyen individuos que están siempre supeditados a la colectividad y es ésta la que genera una identidad, más específicamente una identidad nacional. El Estado cubano, como modo de producción, durante más de tres décadas, se dedicó a generar sujetos capaces de producir en, y reproducir, el modo de producción. Sin embargo, en la década de los ochenta, con la aparición de desplazamientos ideológicos (las redefiniciones del modelo cubano en las reformas a la Constitución), la pérdida de referentes y marcos de influencia (el bloque soviético), la flexibilización de normas, la introducción de cambios a las políticas económicas-sociales (para buscar mantener el consenso) y la incipiente apertura a otros referentes (véase capítulo primero de la presente investigación), generó una fractura en la producción de sujetos del Estado, que se consolidó y diversificó en los noventa, pero que también puso a los sujetos entre la espada y la pared de dos modos de producción de individuos.

78

En este apartado y núcleo del *continuum* narrativo de Portela, me propongo evidenciar la problematización de los sujetos y el proceso de producción de los personajes para lo cual seguiré el rastro de diversos desplazamientos y reelaboraciones de la subjetividad en los personajes de Ena Lucía Portela: el deseo, la apatía, la violencia, la marginación, la incorporación, la sublimación de la ambivalencia. De igual manera, señalaré cómo estos movimientos están en relación con subjetividades modelo del Estado cubano y cómo Portela abstrae a sus personajes de los sujetos cubanos de Periodo Especial.

El pájaro: pincel y tinta china es, en palabras de Abilio Estévez, una novela “que busca a tientas, con dificultad y con pericia, su propia estructura, la armazón de un mundo en un sistema verbal” (“Prólogo” 14) con una anécdota que se cierra sobre sí misma en una *mise en abîme*, como bien identifica Nara Araújo (“Erizar y divertir” 60). El lector se convierte en cómplice de la dinámica de relaciones que se establecen entre Fabián, un loco de rostro renacentista, Camila, la sacerdotisa, Bibiana, la ilustre niña, y Emilio U, el escritor. Estructurada en diez capítulos, la anécdota parte del tedio, la insatisfacción y la

angustia de Fabián que sale a buscar un amante (de sexo masculino) en plena lluvia y encuentra un ente que resulta ser, contra toda expectativa, mujer, Camila. Bibiana, vecina y podría decirse amiga de Fabián, se une a esta pareja como cómplice y partícipe de una relación erótica en la que la violencia y la contemplación son elementos fundamentales y los deseos, una búsqueda fracasada. Camila queda embarazada, pero se ve forzada a abortar puesto que ha sido expuesta a radiaciones que han generado malformaciones en el feto, quien es referido en el relato como “el pequeño Zaratustra”. Tras el aborto, enferma y es internada en un hospital del que es, literalmente, rescatada por Bibiana. Mientras tanto, Fabián consigue un nuevo amante, Emilio U, un escritor que está en proceso de escribir su primera novela. La anécdota se va convirtiendo en un metarrelato a partir de la aparición de Emilio U, personaje que “simboliza la encarnación de los diferentes deseos y proyecciones” (Timmer, “Eros, deseo”) de los personajes en el nivel de la anécdota. Emilio U es uno de los amantes de la lluvia de Fabián; es admirado por Camila que ha leído un cuento suyo; y Bibiana lo desea para volver a ser ella foco del deseo. Este deseo encarnado en el escritor se va revirtiendo, los personajes son también encarnación y respuesta a los deseos del escritor, el personaje y el autor supuesto de la novela que nosotros, los lectores, leemos.

Nos percatamos que la novela de Emilio U está en *mise en abîme* con la que leemos, hecho del que la voz narrativa nos ha estado constantemente dando elementos de sospecha. Un narrador camaleónico que evidencia su huella en la construcción del relato a partir de la trasgresión al pacto de verosimilitud y la ironía. La importancia de este acto de narrar va en *crescendo* como eje temático, hasta volverse indiscutible su protagonismo, y alcanzar el estatus metaficcional. La novela “narra” una especie de proceso de continuidad topológica de la escritura como sujeto y objeto. Una vez que se deja en claro el juego entre las funciones del narrador y el rol del escritor en la novela, esto es, que Emilio U, autor ficcional en y de la historia, en tanto creador al envidiar a sus personajes se incorpora a sí mismo a la diégesis hasta que al sentirse amenazado por Fabián, decide abandonar el desarrollo de los acontecimientos de la trama saliendo de la isla y de la diégesis. Sin embargo, la lógica de la novela le obliga a asesinar a su personaje-amante, Fabián, antes de dejar el relato. La narración continúa y él muere en un accidente en Francia; es decir, hay una segunda muerte, que no se ha trabajado y que está en relación con *La sombra de caminante*.

La alusión a esta novela como una especie de ente que está en movimiento, en búsqueda, no sólo la encontramos en el prólogo que hace Abilio Estévez a la edición

española de *El pájaro*. Nanne Timmer, en su ensayo “Eros, deseo y encarnación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela”, parte de la pregunta de cómo abordar una obra que surge de la apertura y la subversión, una obra en busca de una estructura. Los sujetos al inicio de esta novela aparecen como paralizados, discontinuos, esto es, parecería que su relación con el exterior y con su capacidad para reconocerse está en crisis. Hay una especie de apatía del ejercicio de la conciencia en relación con el exterior y con el reconocimiento y producción del yo. Para Timmer el erotismo es la fuerza existencial que mueve a los seres discontinuos que pueblan la novela; que es este sujeto “disperso” el que “subvierte las reducciones y es libre para cualquier construcción identitaria a través del lenguaje y la escritura” (Timmer, “Eros, deseo”). Son las pulsiones más elementales las que siguen dando continuidad a la experiencia y la conciencia, sin embargo, en el centro de esta crisis, los sujetos son definidos por su estado de búsqueda manifiesto en el deseo en sí.

Analizaré la novela sobre las bases del mito del Andrógino, como metáfora de la búsqueda de los personajes y enfatizando el carácter novela en movimiento, porque como apuntaremos, el mito señala un principio de reintegración que tiende a lo inalcanzable. El texto emprende una búsqueda como un periplo; un movimiento bajo principios alquímicos y que propone a la creación-escritura como única resolución. En el *Banquete* de Platón, es Aristófanes quien hace mención a la versión más popular del Andrógino, como seres totales que, orgullosos, desafiaron a los dioses, por lo que Zeus decide cortarlos en dos mitades; tras la escisión, se buscan desesperadamente intentando reunirse. El mito del andrógino consta entonces de tres momentos: uno, un estado de “completud”, perfección, unidad; dos, la división de esa unidad, es decir, la escisión del sujeto; tres, la búsqueda –destinada al fracaso– por resarcir esa unidad. Como subraya Mircea Eliade, el mito del andrógino, como muchos otros mitos, es, principalmente, el mito de la reintegración (*Mefistófeles*). Dos elementos importantes a destacar del mito platónico: en primera instancia, el momento desde el que se narra el mito, se parte de un sujeto ya escindido. Es decir, nosotros, el hombre del que se habla, estamos en una especie de *in medias res* del relato. Aristófanes explica el mito, para reconstruir un pasado, una naturaleza primera del ser humano, una especie de paraíso. Se parte de la separación del uno y del otro, para hacer posible plantear al sujeto: es necesario otro, para poder entenderme. Segundo, que el yo se define a partir de la búsqueda por unir el otro a mí o unirme al otro; pero esta búsqueda, de la que podríamos partir como un

deseo, está destinada al fracaso, puesto que implicaría el retorno a un estado ideal, divino del que se le ha excluido, escindido, exiliado... y por lo tanto utópico.

Mircea Eliade analiza distintas narraciones que describen el mismo principio que el mito del Andrógino, en el que identifica que se representa el misterio y la paradoja de la totalidad y la *coincidentia oppositorum*: la unidad y la unión de contrarios, como movimiento de integración del todo en búsqueda de la unidad. Lo que hacen estos mitos es explicar el movimiento, dotarlo de sentido. Eliade señala que el mito de la reintegración parte de la ruptura de una unidad primordial que da nacimiento a dos planos de referencia: lo eterno (atemporal) y lo temporal; lo divino y lo mortal, lo humano. El Andrógino, recordemos en el mito platónico, es divino, es la imagen del hombre perfecto. Eliade hace un recorrido de las distintas interpretaciones del andrógino tanto en las mitologías y en sus ritos, como en la literatura. Es importante destacar algunos de estos aspectos, puesto que cada una de estas variantes es una vía por la cual se ha intentado reproducir la figura del andrógino. El mito de la *coincidentia oppositorum* se presenta en la novela como principio que busca restituir la unidad y sentido a la existencia de los personajes, tras la pérdida de los referentes que la sostenían; por ejemplo en la siguiente cita:

Ignoraba [Fabián] por qué se le derramaba aquella sopa fría sobre la cabeza, dónde se había equivocado. Porqué el peso del error parecía innegable...
Apenas lograba, sin embargo, recordar una época distinta, con olores y sabores menos lacerantes: la Edad de Oro, el paraíso (perdido), la *bélle [sic] époque*, nuestros años felices, alguna otra ucronía a contrapelo. El desgaste de la memoria hacía que la falta que lo abrumaba se perdiera allá lejos, en un pasado remoto. Y lo muy remoto tiende a confundirse con lo infinito. Su malestar se tornaba más inasible: al proyectarse a la infinitud se convertía en el malestar de todos los hombres. Se trataba, al parecer, de una vulgar angustia metafísica (Portela, *El pájaro* 22).

Fabián está situado en un momento de pérdida inexplicable, en una especie de caída, quizá de la creencia de la utopía cubana, quizá de la bonanza económica producto de los tratados del CAME, quizá un marco de referencia ideológico-político que le dé sentido a su existencia. Aquí la *belle époque* aludida es la que antecede a la crisis económica e ideológica que estalla en 1989 que hizo evidente la imposibilidad de la utopía (no Cuba en la década de los cincuenta, previa al triunfo de la Revolución¹), y a la angustia

¹ A diferencia de otros textos, como *Te di la vida entera* de Z. Valdés, en *El pájaro* la *belle époque* refiere a una especie de realidad resuelta, incuestionable, que otorgaba sentido a la existencia individual y colectiva de los cubanos: la Cuba previa a la caída del bloque soviético.

metafísica, la imperiosa necesidad de determinarse sin ese contexto. La serie de reformas que el Estado pone en marcha a partir de la Rectificación y la avalancha de cambios que se suscitan en la lógica de funcionamiento de los individuos con Estado cubano y la colectividad arrojan a éstos a la imperiosa necesidad de reelaborarse más como sujetos autónomos que como individuos determinados por una identidad colectiva. Los personajes en *El pájaro* parecen perdidos con referencia a sí mismos y lo único que los constituye como sujetos es el deseo, entendido éste como movimiento de búsqueda de reintegración al sentido o la configuración de un sentido.

Es pertinente recordar que Luz Aurora Pimentel enfatiza que los personajes surgen en el proceso de lectura como un “efecto personaje”; el lector genera una “imagen” sintética del personaje por medio de la abstracción de secuencias de acción y de semas en torno a un nombre: “Lo que se subraya aquí es la dimensión *constructiva* de la lectura. El personaje se constituye como una de tantas *figuras* narrativas” (Pimentel, *El relato* 61). En principio, los personajes de *El pájaro* son siempre aludidos por la instancia narrativa como personajes y por lo tanto como convención de la narración y en función del acto creador del que se desprenden: la escritura, la enunciación, la lectura. Por ello, otro nivel de pérdida estará configurado por el surgimiento de sus contornos en la narración producto de su escisión del escritor en el acto de escritura. En este instante será de nuestro interés identificar los elementos que nos permiten construir a Fabián, Camila, Bibiana y Emilio U, como personajes deseantes, en un proceso de búsqueda, de reintegración.

Nanne Timmer analiza la novela como en “un proceso que desarrolla una trama basada en el erotismo como fuerza existencial que mueve los deseos de continuidad de seres discontinuos”. Timmer toma como punto de partida para su análisis la economía erótica de los personajes: el deseo, es deseo sexual. Sin embargo, el eros sexual es meramente una vía por la cual los individuos intentan, fallidamente, satisfacer su verdadero deseo. Fabián, el personaje más epatante de la novela, por ejemplo, emprende su búsqueda a partir del sentimiento del tedio, de la insatisfacción y del aburrimiento. Si busca a otro, sexualmente, es únicamente como paliativo. En Fabián, la búsqueda y la recuperación frustrada de la unidad se manifiestan de manera violenta. La forma en que posee sexualmente a Camila, por lo regular va precedida de golpes y el acto mismo es siempre bajo la dinámica de una violación. La relación con Emilio conduce a Fabián a la frustración, a un intento de suicidio y, finalmente, a provocar su propio asesinato. La

violencia en Fabián es el medio en que adquiere consciencia de sus contornos como sujeto.

Fabián, el personaje eje de la historia, “lamentaba perder el tiempo. Como si antes hubiese sido suyo. ¡Ah relojes! Se sentía culpable. Lo pensaba –al continuo, nada menos-, animalejo acariciable y vivo entre las pezuñas de un estúpido sombrerero (él) y eso, en verdad no lo ayudaba” (*El pájaro* 21). El punto de partida de este personaje es la angustia que le provoca el transcurrir del tiempo. Angustia que se convierte en culpa. El fluir del tiempo es un recordatorio constante de una carencia, su culpa es la de la no posesión:

Una parte de él –*guilty*, más que *guilty*- hubiera deseado vivir de otra manera. [...] En principio poseer algo, si no el continuo, quizá un algo más modesto cuya posesión pudiera creer sin sospecha de una nueva estafa, de nuevo un descalabro en este mundo tenebroso signado, me han dicho, por la pérdida, por un oír las voces y no ver las caras, por un recurrente vestirse de prestado. Nada de eso. Hubiera deseado poseer limpiamente (Portela, *El pájaro* 22).

Fabián, descrito como “un loco de rostro renacentista” es asediado por el tedio y por una triple angustia de posesión, la material, la del tiempo y la de un Otro. La primera, la de lo “bueno y simple”, comer o tomar “café o limonada” pero que resulta “virtuoso” por su imposibilidad (24). La segunda, la del tiempo, la continuidad y la trascendencia, se refugian en la traducción privada de literatura clásica, en el acto de revivir en solitario lenguas muertas. La tercera, tiene como paliativo la cacería de amantes de la lluvia: de cuerpos masculinos que se seducen bajo el agua. El deseo sexual es para Fabián una violenta invasión del otro, la perturbación agresiva de los límites del sujeto para intentar la posesión. Su búsqueda desesperada lo lleva a encontrarse con Camila, a quien confunde con un chico, y con Emilio U, con quien pareciera se complementa. Sin embargo, Fabián hace que Emilio pierda el control frecuentemente, lo que provoca un miedo terrible en el escritor. Huye de Fabián, quien comprende que su única vía de reintegración es la renuncia de sí mismo ante el Otro. Emilio, en un último encuentro, asesina a Fabián.

La supresión de marcas genéricas, constitutivo de Camila la introduce en la historia. El descubrimiento de un género en este cuerpo es tomado con sorpresa: “Es la ruptura elocuente (espero) de su neutralidad. Es que, a pesar de sus piernas musculosas y sin depilar, de su cara de ratón confundido, de los trapos holgados que disimulan sospechosas e insignificantes curvas en una fisonomía más bien angulosa, a pesar de su

pelo absurdamente indefinido, Camila resulta ser una muchacha. Una sacerdotisa” (Portela, *El pájaro* 32). Incluso después de que toma todas las marcas de la “feminidad” cuando está embarazada y el instinto maternal la lleva a huir y defenderse de los golpes que Fabián le propina, la neutralidad del personaje vuelve a aparecer tras la interrupción del embarazo. Una ausencia de cohesión de la subjetividad y de la identidad, por lo que ella es una máscara vacía, una persona, representación de un sujeto, más que sólo ausencia de marcas de género, por ello, como subraya el narrador:

“Soy una diáspora, la visión final de un estallido”, diría Camila si en verdad tuviese algún interés en explicarse. “Estoy disgregada, puedo representar diversos personajes cuando yo quiera, puedo hacerlo bien y convencer a todo el mundo. Pero no estoy comprometida con ninguno de ellos. Cualquier apariencia de unidad, de sujeto coherente deducible de lo que digo es falsa, es una ironía. Si aparece alguien incapaz de percibir la corriente de poesía que fluye en todas las cosas, metido hasta el cuello en el *revival* religioso que es parte del mismo espíritu *post*, para explicarme que la vida sin amor, ¡oh, el amor!, engendra drogadictos, seres, en su opinión, de sensibilidad gastada como los *escats* y los vampiros, lo escucharé atentamente y después lo incluiré. Me gusta escuchar, aprender, puedo devorarlo todo, mi estómago es infinito. No hay escape, soy una diáspora, soy mis fragmentos” (Portela, 156-157).

Camila en realidad no desea nada sino hasta el momento en que aparece Emilio U, autor de un “cuento jovial”, e incluso es hasta después de la aparición del escritor que se percata de su deseo por Bibiana. La introducción de este cuento es un elemento de autorreferencialidad de Portela a “La urna y el nombre (un cuento jovial)”. Camila se la pasa buscando a Emilio U como creador, como autor, como narrador, pues el cuento le devuelve la mirada y le ofrece la posibilidad de configurar su subjetividad. Antes de la aparición del escritor, el placer de Camila es el del ejercicio de la mirada: *voyeur* del juego de seducción siempre inconcluso entre Fabián y Bibiana. El personaje es aludido en varias ocasiones por la voz narrativa como la Mirada. Contraparte de los personajes, les ofrece la imagen de sus contornos. Cuando Fabián se ve al espejo, experimenta una sensación de que su reflejo cuelga de él: “El espejo del baño, último y fatigado espacio de los círculos interiores, no sólo era testigo, sino también cómplice de sus mejores incertidumbres.” (24). En cambio, la mirada de Camila:

[...] los hacía contraparte de su propia experiencia. Pues ella tenía por costumbre observar todos (o la mayoría de) los cuerpos sigilosamente, en puntillas de pies. [...] Desde la franja oscura hasta la franja iluminada era *voyeur*, espectadora, espía [...]. Jamás se le ocurría la idea de habitar esos espacios. Al menos no en el sentido de asimilarse a ellos, de pertenecer. [...] Pero en este caso no se trataba de contradecir, sino

del sereno y temerario gusto [...] por mantener la distancia como quien se observa a sí mismo al borde de un precipicio y todavía insiste en que ve a otro. [...]

Tampoco deseaba contraer responsabilidades (asimilarse a los espacios grávidos implicaba de algún modo un compromiso), porque sentía que el mundo, cualquier mundo entre los muchos posibles, estaba ya completo y que no se podía añadir nada sin peligro de vanas redundancias. Vivía lejos en la aparente certeza de no significar más que un par de ojos grandes y veloces, ojos de sacerdotisa destinados al desgaste y a la ceguera de tanto mirar [...] (Portela, *El pájaro* 44-45).

Por contraposición a Fabián, Camila no busca violentamente una posesión física, su Mirada atraviesa, desea mediante la contemplación. La búsqueda de Fabián es violenta, la de Camila, pasiva. Su acto, mirar, es, lo sabe bien Bibiana, esencial para el Otro. La ilustre niña, Beatriz, la rubita next door, la Modelo, o la Belleza, como se le alude en varias ocasiones a Bibiana representa la atracción femenina hacia su propio sexo. La relación entre Bibiana y Camila está basada en esta reversibilidad de una relación: Bibiana, la Modelo y Camila, la cucaracha, la apenas perceptiblemente mujer; la Belleza necesita ser contemplada por la Mirada. “La Belleza no se esconde, pensaba, sería como aniquilarse, como dejar de ser. La Belleza precisa de la Mirada” (110), piensa Bibiana, cuando se percató que echa en falta a Camila. El deseo de Bibiana nace del deseo de los otros. Pero la búsqueda trascendental de la ilustre niña radica en encontrar y posarse en el centro de una mirada que la abisme, en la que sea ella el foco que proyecta la mirada hacia el infinito. Esa Mirada, mirada en sí, como la llama el narrador: “Es, si acaso puede ser definida fuera de su condición de arquetipo, la mirada como espejo, la que no tiene fondo ni expresión porque reúne en sí todos los fondos y todas las expresiones, todos los lenguajes. [...] la mirada como ondas en el agua, como esferas inmóviles que cuelgan de la bóveda en el sueño de un sabio de anchas espaldas. La que justifica al mundo en alguna teleología no del todo inverosímil” (48). Bibiana está en búsqueda de esta mirada total, una especie de ojo que comunica al infinito, a la mirada divina hacia su creación, aquella que intuye al encontrarse con Emilio U.

Al conocer al escritor, Bibiana encuentra en la palabra —material del que está hecha en tanto personaje— el placer por lo que tras el encuentro sexual con el autor ficcional, “la modelo quedó imposibilitada para siempre de excitarse si antes no le hablaban de semiótica, post-estructuralismo, crítica formal, teoría de los campos y otras porquerías que sus desdichados amantes no conseguían aprender” (161). La modelo también identifica su deseo con Emilio y empieza, al igual que el resto de los personajes, a perseguirlo.

El deseo de Fabián, Camila y Bibiana gira en torno a Emilio U, la figura del escritor, del creador. El deseo, en esta novela, está relacionado con una inquietud del sí, es una búsqueda paralela y análoga a otras búsquedas del plano estético y escritural. En palabras de Judith Butler, “el deseo deviene cada vez más un principio del desplazamiento ontológico para el sujeto humano y, en la escena reciente, en el trabajo de Lacan, Deleuze y Foucault, el deseo llega a significar la imposibilidad del sujeto coherente en sí”² (Butler, *Subjects* 6). Como se señala en el mito del andrógino, buscar la totalidad, la integración es misterio y paradoja. La única forma de vislumbrar la unidad, la reintegración “es el renunciar, aunque no sea más que por unos instantes, a pensar e imaginar a la divinidad [la totalidad] en términos de experiencia inmediata, pues tal experiencia no conseguiría percibir más que fragmentos y tensiones” (Eliade, *Mefistófeles* 81). Aquí la paradoja radica en que Emilio U es el creador de estos personajes que surgen de él y, por ende, parten de su deseo, de su búsqueda personal. Todos lo buscan porque son parte de él, volver a él constituye el regreso al origen, la reintegración al momento de creación original. Pero una vez creados, su reintegración con su creador es imposible. Lo interesante es que la fuerza de estos personajes ha incorporado a su mundo a su creador, Emilio U es ya un personaje de la novela, de su novela, lo que deja una única solución posible al conflicto: el llamado alquimista, el barman, empieza a perfilar el destino de la novela desde dentro, un asesinato, como nos deja saber el narrador desde el segundo capítulo. Su conciencia creadora despierta su miedo: “Llevaba muchos meses huyendo, cierto, pero no conseguía precisar la causa de su miedo” (Portela, *El pájaro* 95): escribir, finalizar la novela.

“La creación representa la ruptura de la unidad primordial y la separación de dos principios polares” (Eliade, *Mefistófeles* 115). El Andrógino es por esto paradoja y misterio. En un primer momento, ya está separado de la unidad, ha sido creado, aun cuando es el hombre perfecto. Tiene en sí los dos principios, como es señalado en el mito platónico, reproduce el momento de la creación. Lo que se busca con la reproducción ritual del andrógino es la restauración simbólica del caos, la unidad indiferenciada que precede a la creación para recrear un comienzo. En este comienzo ritual, el hombre ya escindido reproduce el acto divino y se convierte en creador, no

² “[D]esire increasingly becomes a principle of the ontological displacement for the human subject, and in the latest stages, in the work of Lacan, Deleuze and Foucault, desire comes to signify the impossibility of the coherent subject itself”.

creado. La novela, en este sentido, crea una figura topológica entre creación y el acto de crear.

El rasgo interesante en los personajes de Portela, en particular los de “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, es la aparente apatía que los define, la displicencia e indolencia. Importante destacar la aparición de este tipo de personajes en la literatura cubana pues están en directa oposición con aquellos que debían poblar la literatura “revolucionaria” de las primeras tres décadas del régimen. Incluso varios críticos como Jorge Fornet, Luisa Campuzano o Nara Araújo subrayan el desvanecimiento de la concreción histórica de la realidad cubana en la narrativa de varios autores cubanos del Periodo Especial. Esta realidad no aparece muchas veces de manera explícita sino implícita en las subjetividades de los personajes, la apatía de los personajes portelianos es signo de ello. A diferencia de la apatía *cool* resultante de una lógica individualista hedonista, como la estudia Gilles Lipovetsky en las sociedades posmodernas capitalistas en *La era del vacío*, la apatía de los personajes de Portela está más relacionada con un fenómeno del contexto, una identidad generacional en “*ruptura* con respecto a las generaciones anteriores y a los adultos actuales [los del 2000], ruptura sólo comparable con la que experimentaron los jóvenes de los primeros años de la revolución”, como señala Velia Cecilia Bobes (*Los laberintos* 234), y sobre todo, la emergencia de diferentes respuestas ante la propuesta de hombre del Estado, desde la interiorización de los valores promovidos oficialmente, el desinterés por la participación política y una actitud crítica ante el régimen sin que implique su cuestionamiento, hasta la persecución de valores individualistas (capitalistas) explotando las ventajas sociales, particularmente las educativas, que les brindó el sistema. Lo anterior ha provocado desfases entre el código de valores de la revolución y las prácticas de los sujetos. Para Nara Araújo:

La relación con la identidad nacional no desapareció, pero se inscribió en un diálogo entre un centro, no del todo monolítico ni dogmático, que intenta definir las cualidades de “lo cubano”, y unos márgenes que entran y salen de esa definición, aceptándola, ignorándola o cuestionándola. Al desaparecer la utopía, hay una crisis de lo político y las nuevas subjetividades se construyen fuera de las historias nacionales. En estas narrativas coexisten un mundo de incertidumbres, de mezcla de lo cotidiano con lo insólito, de crisis de indagación del autoconocimiento, con la evidencia del simulacro, de la hiperrealidad,

del juego de la escritura ficcional en el cual autor, personaje y lector participan de su desautomatización (“Lobos y Lobas” 97).

A la luz de este análisis, la apatía de los personajes es más un estado de parálisis, de indeterminación del yo en la acción de hacer(se) sujeto ante una serie de fuerzas sociales que buscan integrarlos o expelerlos. En el caso de Thais, René y Julio de “La urna y el nombre” y Lorenzo/Gabriela de *La sombra del caminante*, son esta serie de fuerzas las que los impelen a la muerte. Para ejemplificar este procedimiento, recurriré al huracán que aparece en *La sombra del caminante*, plantearé la catástrofe que las estructuras modernas, en este caso la cubana, generan en las subjetividades en la producción de orden, para lo cual seguiré los planteamientos de Zygmunt Bauman en *Ética posmoderna*.

En *La sombra del caminante*, Lorenzo Lafita y Gabriela Mayo, cuya principal característica es su diferencia con respecto al resto de los jóvenes de su generación, representan esta catástrofe. En una práctica de tiro, entran en crisis y cometen un crimen, asesinan a la instructora y a su ayudante convirtiéndose así en “pistoleros de la casualidad”. Se alejan de la escena del crimen dejando varios testigos y continúan su huida en busca de reguardo: el cine, con su amante —un crítico literario llamado Hojo Pinta—, las calles marginales de La Habana —que el narrador llama “Habana Profunda”—, un garaje —para guarecerse del paso de un huracán—, etc. El eje de la narración es el conflicto que suscita el crimen en “nuestro héroe”, la emergencia de recuerdos reprimidos y la tensión ante la espera de castigo. Sin embargo, no hay persecución más allá de la que se infringen a sí mismos Lorenzo y Gabriela hasta que se encuentran con Aimée, “la más generosa de las mujeres”. Aimée se siente identificada con el dolor y la angustia de “nuestro héroe” y decide poner fin a ellos con una mezcla de whisky y barbitúricos.

“Nuestro héroe” ha buscado siempre la asimilación, ser normal mediante la autorrepresión. No son espíritus críticos y “[a]l igual que en otros temas grandiosos como los huecos de la capa de ozono, la legislación sobre la eutanasia o la guerra de Cisjordania, carecía[n] de opinión” (*La sombra* 190). Es porque se convierten en “pistoleros de la casualidad”, al igual que Mersault de *El extranjero* de A. Camus o Mario de *Mario y el Mago* de T. Mann, que se percatan de que algo anda mal: en el parte de noticias no aparece la historia de su crimen. Es esta condición de existencia apática, hasta la inconsciencia, indiferente a otro tiempo y espacio que no sea el de la experiencia

inmediata lo que caracteriza a toda una serie de personajes de la novela: Su Pestilencia Monipodio y su cuadrilla, la Persona Que Busca y todos los habitantes de esa especie de inframundo o círculos del infierno del capítulo 8, los habitantes de la “Habana profunda”.

Según Bauman, la dinámica de la estructura social en busca de un orden produce dos fuerzas, dos estrategias: una centrípeta o antropofágica y otra centrífuga o antropoémica³. Esto es, la asimilación o expulsión de los sujetos de la estructura. Los personajes de nuestros textos se ven imposibilitados a incorporarse, ya sea porque implica un costo evasivo demasiado alto —en Aimée—, porque la autorrepresión encuentra una válvula de escape —mediante el crimen en Gabriela/Lorenzo— o por ser condenada a la invisibilidad por un delito de omisión. Nuestros personajes son “diferentes”. Esos anormales de Foucault expulsados por tecnologías de saber. Los marginados, que para Bauman, “son el punto de reunión de riesgos y temores que acompañan el espacio cognitivo⁴. Son el epítome del caos que el espacio social intenta empeñosamente, aunque en vano, sustituir por el orden, y de la poca confiabilidad de las reglas en las que se ha invertido la esperanza de lograr esta sustitución” (*Ética* 185). De ello es consciente el narrador de *La sombra del caminante* cuando dice que se “Sabe que nada pueden los proscritos, ya sea juntos o separados, contra la soledad y la fuga” (*La sombra* 174). Nada distingue a los anormales, los marginados, los delincuentes. Sólo su crimen. Los héroes de Portela son aquellos que “reconocen la futilidad de sus hazañas” (*La sombra* 195): sus diferencias. Al inicio, estos héroes buscan olvidar o contener los recuerdos, pero éstos se sedimentan en la memoria como dolor y fatiga, pero “la memoria, como el pasaporte, es intransferible” (*La sombra* 231), sobre todo cuando ésta está inscrita en el cuerpo en una cicatriz o cuando el cuerpo es el que ha “provocado” las agresiones de los otros, como es el caso tanto de Lorenzo/Gabriela como de Aimée en *La sombra*. Es sólo cuando se encuentran unos con otros que se suscitan el reconocimiento y la empatía. Ese encontrarse un espejo frente a otro abre un espacio para el ser moral, aquél que “es para” el otro Rostro en un acto de responsabilidad. La mujer desfigurada de la “Habana profunda” y Gabriela; la Persona que Busca con “nuestro héroe”; Aimée y Lorenzo/Gabriela. Aquí hay un cambio con relación a la forma en que se relacionan los personajes en *El pájaro*, en dónde sólo Camila y Bibiana desarrolla este nivel empático.

³ Bauman elabora el término de la palabra griega que está en el origen de “vomitar” (*Ética* 185).

⁴ Véase nota 13 en el apartado “Una poética de erizar y divertir” del capítulo segundo.

Desilusionados, escépticos y fuera, como diría Bauman, de la racionalmente fundamentada ética de normas de convención social, nuestros personajes establecen compromisos morales, esto es, ejercen un discernimiento autónomo del bien y del mal. Pero esta forma de proceder también los arroja a la ambivalencia, pues implica la no premeditación de consecuencias ni tampoco enseña a los sujetos a manejar su dolorosa memoria. Es por ello que Thais, René, Julio, Lorenzo, Gabriela, Aimée, Emilo U y, en cierta medida también, Fabián, optan por el suicidio. Sólo la decisión de la muerte no es ambigua: “escapar de la ambivalencia es la tentación del Tánatos” (Bauman, *Ética* 126).

Esta trayectoria de los sujetos en la dinámica de la estructura social cubana, desde la búsqueda de la asimilación hasta la marginación y finalmente la eliminación de la ambivalencia, la ejemplificaré por medio de la confrontación de los personajes de los tres textos de nuestro *continuum* narrativo con la figura del Hombre Nuevo. En el texto “El socialismo y el Hombre en Cuba” del 12 de marzo de 1965 que Ernesto Che Guevara escribe para el semanario uruguayo *Marcha*, se plantea la creación de un Hombre Nuevo (HN) como punto clave en la construcción del comunismo en la isla. Este HN tiene el carácter de proyecto, la cualidad de “no hecho, de producto no acabado” (6), es “una aspiración subjetiva y no sistematizada” (13) del hombre del siglo XXI. La arcilla de este HN es la de la Cuba posterior a 1959, una generación de hombres que “vendrán libres del pecado original” (14) y que será totalmente consciente “de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas las cadenas de la enajenación” y que en esa conciencia radique “el cumplimiento de su deber social” (10). El sujeto cubano se transforma en el revolucionario, en motor ideológico de la revolución y se consume en esa actividad que no tiene fin más que en la muerte. La idea del Che se reafirman con una serie de consignas que inundan los espacios públicos: “Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada” “Patria o muerte, socialismo o muerte”, “Seremos como el Che”.

Tras las diversas crisis que estallan en los noventa, la huella del HN permanece en los sujetos como una especie de estatuto, de bitácora del pasado. Iván de la Nuez lo explica de la siguiente manera:

Provenientes del *boom* demográfico de los años sesenta, que duplicó la población cubana hasta conseguir que esta generación constituya hoy la mayoría viva en ese emplazamiento llamado Cuba, somos una extraña mezcla del ideal ilustrado —desde Marx hasta el Hombre Nuevo de Che Guevara— y del ideal romántico —desde Frankenstein y José Martí hasta la clonación y la manipulación genética de nuestros días—. Programados para

vivir en el comunismo, ahora tenemos que asumir nuestra “reprogramación” para habitar en un futuro que no era el “nuestro”.

[...] Muchos hemos vivido la Revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para* nosotros. Y con la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder, que no han cesado de repetir que la Revolución originaria no fue hecha *por* nosotros (*La fantasía roja* 114) (El énfasis es del autor).

El ¿mito? ¿fantasma? ¿sueño? del HN ha sido en la narrativa cubana, a partir de los noventa, una especie de metonimia de la situación de la isla; pero también, una metáfora, que aborda la problemática de la experiencia en constante confrontación que viven los sujetos que se formaron en un diálogo con ese ideal. Nuevamente, Iván de la Nuez describe al HN como una especie de tragicomedia, ante la cual pareciera que los sujetos deben escoger como si estuvieran en una encrucijada:

El Hombre Nuevo entra en nuevo milenio como un ente romántico, antes que como un hombre ilustrado. Es un individuo marcado por la soledad dentro de lo gregario, hipercomunicado con problemas de comunicación. Sabe que ha dado un golpe definitivo a la generación fundadora de la Revolución —que persiste no obstante secuestrándolo todo con su poder y su retórica en los extremos del “problema cubano” —, si bien entiende que ha de continuar operando en minúsculas, desde “partículas elementales” como ha sugerido en su polémica novela el escritor francés Michel Houellebecq (120).

El HN aparece como un diálogo entre diversos discursos que descentran las narrativas oficiales del régimen cubano y en el que sucede un desmontaje de ese proyecto de HN. En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” se describe el punto límite al que llegan los sujetos en esa encrucijada del HN que describe de la Nuez. René, Julio y Thais han decidido plantearse la situación desde la que parte el cuento: el tedio, pérdida de sentido común, un refrigerador vacío y la puerta tapiada; los tres comparten un punto en común, una conexión, son: “un borrón, una mancha social” con “una sola cara desbordada y pálida” (2). A partir de esas determinantes han decidido “—Correr la suerte de Ugolino” (4). Ugolino della Gherardesca es referido en el canto XXXIII de la *Divina Comedia*: condenado por traición a ser encerrado en una torre con sus hijos y morir de inanición, se insinúa que Ugolino devora a sus hijos. El pasaje se refiere de la siguiente manera:

Así hasta el día cuarto transcurrimos,
y a mis pies Gaddo se arrojó gritando:
“¡Oh padre, ayúdanos, porque morimos!”

Allí murió; como me estás mirando,
a los tres vi morir, uno por uno

entre el quinto y sexto; delirando

y ciego ya, cuando tocaba a alguno
de los cuatro, aunque muerto, le llamaba;
después, más que el dolor pudo el ayuno.»
(Alighieri, *Infierno* 214)

Lo interesante de este relato al que nos remite el cuento es que los hijos de Ugolino comparten la condena del padre. Son también enclaustrados y, dentro, se ofrecen al padre como alimento, como forma de liberación de la pena, pero también porque perciben en el gesto del Padre (“por el dolor, las manos me mordía; / y ellos así me hablaron, pues movido / por el hambre creyeron que lo hacía: // ”Menos nos dolerá, padre querido, / si nos comes, de carnes nos vestiste / y puedes desnudar lo que has vestido”, 213) la angustia apremiante del hambre que también es alusión a la crisis económica del Periodo Especial. Los tres representan esos hijos de Ugolino que han sido llevados a esa situación límite. Están definidos como esas manchas por una supuesta sociedad, más retórica que real. Julio, René, Thais, las más joven (por cierto, embarazada), son representantes de las generaciones cubanas más jóvenes, nacidas en el seno de la Revolución.

92

Aunque no retomemos la línea que sigue Madeline Cámara, es interesante mencionar lo señalado por esta investigadora en su ensayo “Antropofagia de los sexos como «metáfora de incorporación». Estudio de «La urna y el nombre (un cuento jovial)» de Ena Lucía Portela” para dar cuenta de otros niveles de funcionamiento de la antropofagia en el cuento. Para esta estudiosa, es muy simbólico que el personaje femenino, Thais, sea la única que se cuestiona por la reacción del exterior, así como su dedicación a “titular historias personales” y que propone, cuando el hambre los acorralla, generar una deglución simbólica en el acto erótico.

En la novela *El pájaro*, volvemos a encontrar personajes asociales, sin vinculaciones o parentescos con “Otros” (ni siquiera las creadas de manera ficticia por una narración), que están fuera de la lógica social impuesta por los discursos y dinámicas del socialismo. Camila, la Mirada o la Sacerdotisa, en uno de los primeros capítulos queda encinta. Sin embargo, ya avanzado el embarazo (con casi ocho meses), sucede una especie de accidente y los médicos aconsejan el aborto. La voz narrativa da cuenta de las explicaciones de los médicos:

Los aparatos modernos de rayos X de alto voltaje, los cuales emplean para el diagnóstico y a terapéutica, son capaces, dijo, de producir radiaciones de longitudes de onda comparables a las de los rayos *gamma* que emanan, por ejemplo, del *radium*. ¿De acuerdo? Desde luego. ¿Qué se le podría objetar? Otros sistemas, prosiguió, relativamente comunes... (59)

Sería peor: anomalías embrionarias, malformaciones múltiples, el tipo de cosas que paladean los médicos, pensó Fabián son sombra de hostilidad. El feto estaba vivo, pero más le valdría no estarlo. En una cultura que practica el infanticidio, ¿quién va a defender los derechos de un feto? (Portela, *El pájaro* 62).

El pasaje sugiere que durante el proceso de gestación del feto se han generado malformaciones por una exposición de rayos *gamma*. Este fracaso de gestación de un nuevo ser, “de una criatura óptima, el ciudadano modelo, el sacerdote impecable que baila como un ángel sobre la cabeza de un alfiler” (58) será muerto. El aborto se plantea como una medida de rectificación para lograr que el ser que nace responda a lo que “el conceso dominante” considere como normal o ideal. Esta idea tiene resonancia en el énfasis que hace Che Guevara en torno a las equivocaciones que pueden generarse dentro del socialismo. Para Guevara éste se ponía en marcha con mucho de intuición, por lo que se debía estar atento a las equivocaciones que pudieran producirse. Tales equivocaciones afectan a la colectividad, por lo cual es preciso “rectificar”.

Aún cuando este pasaje no es el eje de la novela, es de particular relevancia por las lecturas que desata. Primero, nuevamente, encontramos un personaje femenino que gesta a la nueva generación de cubanos. Al igual que el embarazo de Thais, está destinado a no completarse, pero también en un nivel simbólico, a condenar a la desaparición de la continuidad, tanto dentro de la lógica social en que la está siendo gestado (una crisis de varias caras) como de otra posible lógica social o forma de ser cubano. Segundo: El hijo de Camila y Fabián, dos sujetos en conflicto y en búsqueda, es referido en la narración como “el pequeño Zaratustra”. Portela crea una ¿analogía? ¿paralelismo? entre la figura del HN y el superhombre de Nietzsche, ambos concebidos desde la filosofía a partir de la presuposición de discursos caducos. Como una visión de un Hombre Otro, de otra forma de ser Hombre más plena. Ambos incomprendidos. Portela contrapone el ideal del HN al del superhombre, pero también los equipara. También en *El pájaro* se repite (aunque sea sólo en un pasaje) la condición de encierro. Si en “La urna y el nombre (un cuento jovial)” la urna es la metáfora de esa puerta tapiada, en la novela se utiliza la hospitalización: tras el aborto, Camila es retenida en el hospital y sometida a diversos

experimentos científicos que van desde la tortura psicológica al sometimiento a base de narcóticos, ambas formas de modificar la conciencia y la percepción.

En la novela *La sombra del caminante* la problematización de las posibilidades de existencia de esos sujetos que fueron formados y definidos en función y perspectivas de ese HN se convierten en el motor de la trama. En esta novela Ena Lucía Portela nos propone un protagonista, un “héroe” doble y único: Lorenzo Lafita/Gabriela Mayo. El narrador lo describe así:

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos por ahora igualíticos a sus congéneres de todas las épocas, se encuentra Lorenzo Lafita. Y, en su mismo espacio, también se encuentra Gabriela Mayo. No se trata de dos personas distintas, ni de una sola con doble personalidad, ni de la metamorfosis de Orlando, ni del misterio de una Trinidad donde el Padre y el Hijo se hubieran confabulado para expulsar a patadas al Espíritu Santo, ni de ninguna otra cosa que hayas visto antes. Sólo están ahí, ambos. A veces se manifiesta Lorenzo y a veces Gabriela, nunca los dos a un tiempo y ninguno sabe de la existencia del otro. Por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a todo lo largo del relato. Así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y las estalagmitas de esta excepcional criatura dúplex, nuestro héroe, quien ahora en este preciso momento, acaricia ensimismado las aristas de una caja de madera con llave (*La sombra* 13-14).

Lorenzo y Gabriela constituyen este personaje alternable e intercambiable que es aludido en la narración como “nuestro héroe”, epíteto irónico y paradójico con relación al HN pues en la narración se dice que Lorenzo/Gabriela tendrían que “llegar a ser un día de estos, ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluidos y concluyentes de ese indescriptible adjetivo que se denomina el Hombre Nuevo” (*La sombra* 13). Puesto que el conflicto de la novela es precisamente que ni Lorenzo ni Gabriela, ni la mayoría de los personajes de la novela, parecen estar destinados a nunca llegar a serlo, el epíteto “nuestro héroe” —con iniciales “nh”, inversión de las de HN—, es irónico y paradójico. En una entrevista, Portela menciona que retoma este recurso de actores intercambiables de una escena a otra como si siguieran los mismos planteamientos de acción de la película de Luis Buñuel en *El oscuro objeto del deseo*. La autora subraya que el protagonista: “tiene una sola personalidad, hipersensible y violenta, angustiada y fuera de control, pero una sola, sin escisiones ni esquizofrenia ni nada por el estilo. Esta personalidad se manifiesta a través de dos forma exteriores: Lorenzo y Gabriela” (Rufinelli, 11). Como está planteada la manifestación intercambiable de esa personalidad única, sugiere que la situación puede *suceder* a

cualquiera de los dos, que son una especie de abstracción de una experiencia que tiene lecturas distintas si la manifestación de esa personalidad acontece en un sujeto femenino o en uno masculino.

En la diégesis, son los discursos (esos otros pactos implícitos o no tan implícitos de las narrativas del régimen de la isla) que le son impuestos a Lorenzo/Gabriela, con los cuales tienen que medirse, los que mueven los acontecimientos. El HN que debe de llegar a ser, concretar el proyecto de hombre en el socialismo que dibuja Guevara; *Vigilar y castigar* de Michel Foucault como texto teórico desde el cual se explica cómo opera la tensión desde los discursos y sobre los sujetos; y, *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoyevski como modelo para reelaborar el conflicto humano. La desobediencia de la norma implica una trasgresión a la colectividad, es por eso que, al situarse fuera de ella, se ejercen presiones desde diversos puntos para corregir/curar o castigar. La novela explora las distintas posibilidades que tiene un sujeto para resolver estas tensiones. “Nuestro héroe” opta por varias de ellas. La primera es el autocontrol y la autorepresión:

“Si usted es cuerdo –y nosotros le creemos por que usted así lo afirma–, **usted sabe** que asesinar al prójimo es de mala educación. **Sabe que** es un acto vulgar, prosaico, grosero y cavernícola. Si **por alguna falla en su cordura usted ignorase lo anterior, al menos sabe** qué les espera a los que asesinan sin pedir permiso a las autoridades competentes. **Debe saber** cómo acaban sus días los que asesinan, así, al descaro, al garete, por la libre. **En nuestro país se aplica la pena de muerte y a mucha honra. Expulse**, pues, de su mente esos sentimientos y deseos incorrectos como diablillos de cola torcida. **Repudie** ese incitante cosquilleo que le recorre todo el cuerpo y lo acaricia por dentro. **Aplaste** esas mariposas dañinas que lo asaltan de vez en cuando y no lo dejan dormir. En una palabra: **reprímase**” (17) (el texto original entrecomillado, las negritas son mías).

El tono irónico y la parodia de saberes y discursos implementados que funcionan en el individuo como tecnologías de control, no sólo lo hace más evidente, sino que los desmonta en su funcionamiento. Resalta ese cerco político del cuerpo y cómo la microfísica del poder planteada por Foucault atraviesa a los sujetos. Lorenzo/Gabriela ha interiorizado de tal modo ambos que sus noches están pobladas de pesadillas: “Casi todas la noches son así: noches de sima, descenso, báratro, orco, antenora, infierno recurrente” (56). Pesadillas, cabe subrayar que lo colocan en el infierno dantesco, en aquél dedicado a los traidores de la patria: el antenora.

El otro mecanismo de resistencia, cercanamente vinculado con la represión, es la asimilación a la colectividad por medio de la imitación y simulación. Ambos, simulador y sociedad que fingen no ver, no percatarse de la simulación del simulador, generan un

gran juego de *mimicry*: un simulacro a nivel colectivo. Lorenzo/Gabriela en verdad desean convertirse en aquello que simulan, pues los libera del cruce de tensiones continuas que se ejercen sobre ellos:

En lugar de la extraña [...], le gustaría [a Gabriela] haber sido una ciudadana corriente. Próspera, feliz y muy patriótica. Idéntica a los otros, cuyos matices y claroscuros no acierta a distinguir, si bien intuye aturdida que entre ellos también existen diferencias [...]. Puesta a escoger, hubiera preferido equipararse a la mayoría que sólo dispara contra las dianas aunque jamás logre un buen blanco. Asimilarse al *average man*, al “tipo medio” de las estadísticas con sus mismas fantasías, supersticiones y temores, con sus mismos dioses. Desde luego nunca hubo elección. Mejor dicho, hubo una: la de acogerse o no al simulacro, al mimetismo protector. En algún momento que ya no recuerda, Gabriela optó por simular. Sí, porque simular equivalía a existir (32).

96

Simular sólo condensa la represión que termina por explotar y convertir a Gabriela y Lorenzo en criminales por azar — en “pistoleros de la casualidad” como son llamados en la narración— y detonan el castigo psicológico, que tanto a Rodia Raskolnikov, de *Crimen y castigo*, como a “nuestro héroe” torturan. Rodia somatiza este infierno reflexivo y finalmente opta por la reforma social que le ofrece el Estado movido por el amor de Sonia, “la mujer más generosa del Mundo”. Mientras que Aimée (amada en francés), la mujer más generosa de *su* mundo, empatiza con “nuestro héroe” al verse reflejada en la cicatriz de una quemadura de cigarro y decide el suicidio de ambos. Gabriela/Lorenzo se identifica previamente con otro personaje en la novela, con Camila, aquel personaje que aborta a Zaratustra en *El pájaro* y que está obsesionada con encontrar al escritor de *El pájaro*, un tal Emilio U y que sospechamos, también autor ficcional de *La sombra*. El encuentro con de “nuestro héroe” con Camila se describe así:

Qué sensación tan inquietante la de encontrar un espejo donde se espera una pared. Azogue en lugar de opacidad, confundidas la izquierda con la derecha, los propios rasgos en un rostro ajeno. Y peor es un espejo frente a otro allí, en el medio, aprisionado por los espejos, untado a ellos como la mantequilla entre dos rebanadas de pan. Qué zozobra asistir a la infinidad de copias, imagen múltiple, imagen paranoica. La loquita perseguidora [Camila] en su fase maniática le recuerda algo. Algo de sí mismo que el Perseo [Lorenzo], agotado, no consigue tampoco olvidar (*La sombra* 202).

La novela nos plantea la existencia de múltiples sujetos bajo las mismas disyuntivas. Aimée al encontrar con ese otro espejo en Lorenzo/Gabriela se percata que “Lo que ella necesitaba, con urgencia era el punto final. Aún lo necesita, aún lo busca” (223). Aimée

decide administrar a “nuestro héroe” y a ella misma ese punto final en un coctel de barbitúricos y whisky para “Más tarde, sentados en la mesa, muy serios y formales para que la magia funcione, se tomarán la sopa [el cóctel]. Nuestro héroe quizás pregunte algo. La más generosa de las mujeres se limitará a sonreír” (235). La urna, la metáfora y metonimia de la puerta tapiada, que sellaba el destino de los jóvenes del cuento jovial se repite para Aimée y “nuestro héroe”⁵.

Los personajes portelianos son los sujetos nuevos de la literatura cubana y sinécdoque de los sujetos concretos nacidos en la revolución que experimentaron es su etapa formativa en la intensidad de los años de 1989-1991 la condensación de una crisis más amplia. Como los cubanos, los personajes de este *continuum* narrativo son y se conciben como el producto de un acto discursivo, la enunciación de un relato narrativo o un relato ideológico. La adquisición de esa conciencia es un proceso que se evidencia cuando el sujeto muestra, de forma volitiva o accidental, resistencias a esos relatos moldeadores. Unos, como los personajes de *El pájaro* buscan restablecer el sentido (de la trasgresión que significa esa adquisición de conciencia) de la totalidad y unidad; otros, los personajes de *La sombra* y “La urna y el nombre (un cuento jovial)” caen en una ambivalencia que resuelven con el suicidio, una forma de autoinmolación. Las narraciones, discursos de resistencia, ponen de relieve y problematizan los procesos de hacer sujetos y personajes.

⁵ Es interesante que en la narrativa de Portela no aparezca con frecuencia la opción de salir de la isla. Esbozo la hipótesis de que la autora, implícitamente, plantea que salir conlleva la inmersión de los sujetos en otra serie de microfísicas de poder. Por ejemplo, Emilio U, la figura del escritor que se va a Francia se suicida bajo las llantas de un Renault, un Citroën o un Peugeot (¿representación de otro nacionalismo exacerbado?). La descripción que elabora Iván de la Nuez del proceso de adaptación de esos hombres nuevos a otras lógicas, me parece que sería un punto de apoyo en esta hipótesis que necesita ser trabajada en extenso en otro lado.

II. VIOLENCIA

Sobre la mesa [...] se podía encontrar toda clase de objetos. [...] Una caja de fósforos con algunos fósforos, la mayoría acéfalos [...] Un ejemplar de *Vigilar y castigar*, de un tal Michel Foucault siglo veintiuno editores s.a., flanqueado por uno de *La sombra del caminante*, de un tal Emilio U, sello editorial borroso, y una edición bilingüe del *Inferno*, todos abiertos con el descaro de una rubia modelo porno para exhibir sus páginas tapizadas de escolios y señales de marcador fosforescente.

ENA LUCÍA PORTELA, *La sombra del caminante*

El presente núcleo de problematización tiene como objetivo señalar las relaciones de poder que se ponen en relieve en los textos que conforman el *continuum* narrativo porteliano de nuestra investigación. Para lo anterior seguiremos el pensamiento de Michel Foucault en torno al concepto de poder como “un conjunto de acciones sobre acciones posibles” que “opera en el terreno de la posibilidad al cual se inscribe el comportamiento de los sujetos que actúan: incita, induce, desvía, facilita o dificulta, amplía o limita, hace que las cosas sean más o menos probables; en última instancia obliga o impide terminantemente; pero siempre es una manera de actuar sobre uno o varios sujetos activos, y ello mientras éstos actúan o son susceptibles de actuar” (*El poder* 30) por lo que únicamente existe en acto y como una compleja red de relaciones. En el ejercicio del poder, un modo de acción de unos sobre otros con la finalidad de conducir sus conductas, ambos emplean una serie de mecanismos, un conjunto de medios, ya sea para hacer funcionar o mantener un dispositivo de poder, o bien, para oponer resistencia. Estas estrategias de poder y de resistencia están en una relación de agonismo, es decir, de lucha e incitación al mismo tiempo. Por un lado, el Estado en tanto forma de poder a la vez globalizante y totalizadora (19); por el otro, los sujetos específicos que buscan liberarse de las presiones de individualización y totalización que pone el primero en marcha; ambos en un complejo juego que, tras un enfrentamiento de larga duración, como es el caso cubano, se consolida, mediante una situación estratégica adquirida, como estructura global de dominación.

En las narraciones de Ena Lucía Portela se tematizan las estrategias de poder del Estado cubano problematizando cómo éstas violentan a los sujetos. Hemos analizado en el apartado anterior cómo los personajes portelianos, al ser productos de un proceso de subjetivación fallido, son instados a la incorporación mediante la autorrepresión, son excluidos y marginados, o bien, son forzados a suprimir la ambivalencia. Es debido a

que los personajes son “diferentes” que actúan como marcadores de la serie de figuras e instituciones de poder: el padre y la familia, los maestros y la escuela, los militares y las fuerzas armadas, los líderes de opinión y los medios de comunicación, los intelectuales y el saber, los médicos y la policía. De esta forma, las narraciones de Portela se constituyen como estrategias de resistencia al poner en evidencia el *modus operandi* del Estado cubano en el Periodo Especial. He designado a este apartado “violencia” en tanto que “violentar” es la nota dominante de las relaciones de poder entre el Estado cubano y los sujetos de las narraciones.

Los personajes centrales de las narraciones de Ena Lucía Portela son en su gran mayoría jóvenes —quizá la única excepción sean los de la novela *Djuna y Daniel*—, para quienes, por lo regular, la figura de la familia se ha desvanecido⁶. En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” la familia de los personajes no sólo no aparece sino que incluso Thais no sabe dónde vive y la casa de René parece no existir, quizá como extensión de su obsesión por la idea de que, fuera del departamento, la calle no existe. La idea que atraviesa tanto *La sombra del caminante* como *El pájaro: pincel y tinta china* es la de la familia sin cohesión, como una situación azarosa que genera relaciones de poder, desinterés e incompreensión. En *La sombra* nuestro héroe está convencido de ello, por eso piensa: “*quién ha visto eso de que las familias entiendan algo... las familias no entienden nada... la familias no se hicieron para entender... uno no escoge a su familia te toca la que te toca y si no te gusta échale azúcar*” (41).

En *El pájaro*, las relaciones familiares de los personajes son contradictorias, por un lado el narrador las considera innecesarias al explicitar: “Mis personajes, ya lo dije, no tienen familia: nacieron del aire, de los árboles, del fuego mismo” (62); sin embargo, la familia de Fabián, de Camila, de Herminia o las relaciones de pareja, ya sea entre Fabián y Camila o entre Emilio U y Cécile, se evidencian como tensiones importantes. La familia de Fabián, como la de Lorenzo/Gabriel en *La sombra*, está vinculada con el Estado y, por lo tanto, cuenta con una estabilidad económica que hacen extensiva a su

⁶ En “Al fondo del cementerio” los padres de Lavinia y Lisandro los abandonan posiblemente para emigrar; en “Huracán” el padre de Mercy vive en Los Ángeles tras su excarcelación gracias a la intervención de una organización internacional de derechos humanos; en “Las palabras perdidas”, la figura paterna se exilia; en *Cien botellas en una pared*, el padre de Zeta es homosexual y por ello se exilia en el Mariel, y Yadelis, amiga de Zeta, al casarse con un extranjero deja a su hija en la isla; pero en la gran mayoría los personajes parecieran no tener familia.

pariente como mecanismo de control, en este caso a manera de sustituto de la relación familiar para mantener distancia con el elemento “fracasado”:

Parecía no tener familia. Como esos individuos desajustados, *mutatis mutandis*, que andan por ahí haciendo el ridículo en la TV o en los periódicos o en cualquier parte, sin nadie que los aconseje y les diga «mira, muchacho, estate tranquilo, pórtate bien, ya por hoy fue bastante». En realidad era un pobre huerfanito y sus parientes más próximos, personas intachables y de límpida trayectoria, ocupadas de manejar divisas en nombre del Estado para contribuir a su desarrollo y engrandecimiento de la nación, se habían desentendido de cualquier posible problema, como era lógico una vez fracasados todos los proyectos de estudio, trabajo y exilio, al cortar con Fabián todo vínculo más allá de la remesa —considerable, eso sí— que le hacían llegar cada mes desde la misma ciudad para que vegetara en paz y no fuera estrangular a nadie (*El pájaro* 26).

Herminia, una “vieja revieja, fósil, sentenciosa y apocalíptica” (26), “medio paralítica y tembleque” (27), trabajaba para Fabián haciendo la limpieza del departamento en el primer capítulo de la novela, obligada por su bisnieto y “sus compinches” mediante amenazas: “le habían prometido asesinarla, así mismo, cómo lo oyes, niño, a-se-si-narla, a ella, que no se había metido con ellos, echándole vidrio molido en el cereal el día que cayera en un sillón de ruedas [...] porque ellos, decían, sí que no iban a bañar viejas cagadas y con escaras” (27). La bisabuela dominada por el miedo “[y]a no se atrevía la infeliz anciana ni a oler el cereal, su única dicha de momia sin dientes” (27). La coerción en el centro de la cohesión familiar.

En el caso de Camila, aun cuando el narrador nos informa que “[n]o escribía a su familia [...] [m]is personajes no tienen familia y no creo que la necesiten” (56), se hace alusión a una familia numerosa en provincia, “son como quince” y “son unos cromañones que se mandan y se encaraman” (62). En La Habana, Camila formaría con Fabián y el pequeño Zaratuza un nuevo núcleo familiar. La pareja se ha constituido a partir de una violación que se repite en cada relación sexual. La escena de la violación es narrada de la siguiente manera:

[...] escenario de un juego de fuerzas y torpezas. De crueldades anómalas con resbalones y ondas. De posiciones cada vez más humillantes y dolorosas. De palabras increíbles masculilladas al oídos y de golpes. De ese fuego sinuoso que abre grietas en la piel desprevenida a donde el agua llega como ácido, acompañada por el daño otro de los objetos fríos y punzantes, de las burlas.

No tuvo la suerte de desmayarse en el momento desgarrador de la penetración [...] Era más fuerte (y más estrecha) de lo que había supuesto. Lo bastante fuerte como para soportar durante largo rato imparables y violentísimos impactos sobre su pequeño y hasta entonces afortunado útero. Para resistir incluso el prolongado orgasmo del joven amable, la embestida

final que fue vértigo y horror y agonía para ella con la cabeza completamente sumergida. Nunca antes había deseado tanto la muerte. Nada podía ser peor que aquel infierno (34).

Fabián “no se sentía en absoluto violador y tal vez pensaba que así se debía desflorar y que lo otro es bobería”, pues para él el consentimiento de Camila se había manifestado al inicio al dejarse hacer y después, sus gritos, arañazos y mordidas fueron también aquiescencia en tanto que buscaban excitarlo (35). Con la violación, inauguraron su vida de pareja. Él “necesitaba una mujer de la casa, una esposa” tanto para sustituir a Herminia, quien había huido de su perturbado empleador, como para ocultar su homosexualidad “del mismo modo en que se necesita en el ajedrez al peón de la torre, detrás del cual, en algún momento de espanto, se pueden ocultar las piezas más valiosas” (35). La pareja se convierte en un pacto: Camila obtiene un lugar donde quedarse y mantener la cercanía con Bibiana, y Fabián, una “mujer de la casa” y una fachada. De igual manera, la pareja que conforman Emilio U, el escritor cubano, y Cécile Délerive, una traductora francesa “flaca y apacible”, es un pacto que intuimos tiene como objetivo la salida del escritor de la isla. En narrador incluso afirma que Emilio, “[d]e su matrimonio [...] había aprendido, entre otras cosas, a asumir cada relación de pareja como un contrato que ambas partes debían cumplir sin que mediasen demasiadas palabras al respecto [...] se era explícito un sola vez y ya. A eso llamaba «la educación sentimental»” (237).

La familia en nuestro *continuum* narrativo evidencia, en primera instancia, la disgregación y dispersión de las familias cubanas por los movimientos migratorios internos, de las provincias a La Habana, o bien, de exilio y diáspora. Rafael Rojas, en *Tumbas sin sosiego*, plantea al respecto que el Estado cubano ha establecido una economía de la migración como válvula de escape a las presiones políticas opositoras, el descontento económico y, así, restablecer un consenso en la isla. En el Periodo Especial, tras la gran emigración que siguió al maleconazo en 1994 (véase capítulo primero), las relaciones familiares interiorizan las tensiones sociales. Las confrontaciones entre partidarios y opositores (abiertos o encubiertos), tanto dentro de la isla como el exilio —y a partir de los noventa, en la diáspora—, se condensaban en la familia. Segundo, la intensa crisis económica del Periodo Especial potencializó una serie de conductas individualistas ante la imperiosa necesidad de la sobrevivencia. Pedro Juan Gutiérrez ha explotado esta lógica social de “sálvese quien pueda” en sus libros y Ena Lucía Portela lo pone de manifiesto, más sutilmente, en el personaje de Herminia: cada miembro de la familia es forzado a sostenerse o perecer. Tercero, las relaciones de pareja, eje del núcleo familiar,

son pactos transitorios de intercambio en los que no hay forzosamente un equilibrio de fuerzas, ya sea porque persisten comportamientos machistas (como lo ejemplifica la conducta de Fabián) y racistas (al que es sometida Aimée de *La sombra*), porque se establecen pactos sexuales o negociaciones simbólicas con los extranjeros, o porque la pareja heterosexual hegemónica no es la elección de los sujetos.

En *La sombra*, la figura paterna condensa la institución familiar, la militar y la gubernamental. En el contexto cubano, el uniforme verde olivo de las fuerzas armadas también es la personificación del Estado. De esta manera, el país se gobierna bajo la lógica y disciplina del ejército en una guerra interna de baja intensidad contra la ruptura del “consenso”, y con una externa, particularmente con EUA, como amenazas para la existencia de la nación cubana. En la obra de Portela es difícil encontrar aisladas las figuras de poder, éstas aglutinan diversas instituciones que trabajan coludidas en el ejercicio de construcción de la estructura social y centro de las relaciones de poder. Aparte del coronel Lafita, podemos encontrar al Dr. Schilling de *El pájaro* como metáfora de gobierno autoritario y del control médico (físico y psicológico), y a la multitud como una masa homogénea de individuos producidos y reproductores del sistema ideológico cubano revolucionario.

El padre de “nuestro héroe”, el coronel Lafita, “halcón de la Fuerza Aérea y ex combatiente de varias aventuras africanas” (*La sombra* 41), es un “sujeto poderoso, irreductible, autoritario dentro de su uniforme verde olivo con respuntes azules y estrellas doradas en la charrera” (31) que, en el contexto de reformas económicas implementadas en el Periodo Especial, dirige una corporación. Este personaje no sólo condensa las principales figuras del poder sino también su evolución histórica, del marxismo-leninismo y las misiones internacionalistas al naciente corporativismo cubano, al que Desiderio Navarro alude como un capitalismo de Estado o socialismo de mercado (“Introducción”). Su principal función en la diégesis es ejercer presión sobre su hijo para convertirlo, moldearlo en un hombre nuevo. Sin embargo, Lorenzo/Gabriela opone una resistencia involuntaria a tal cometido del padre. Primero, porque en su infancia, Gabriela es “la niña más chiquita y enclenque” y aparentemente deforme, pues tuvo que ser sometida a tratamientos de ortodoncia y ortopedia que, más que incorporarla a una micro sociedad de infantes, la segregaba:

[...] horripilantes metales y ligas que apretaban, que dolían al comprimir, aparatos y más aparatos para enderezar lo que la madre naturaleza, a sus horas no tan sabia o quién sabe si borracha, si bebedora de vino de arroz, tendía a retorcer [...]. Los aparatos la aislaban en flagrante segregación de la república de los niños derechos, futuros adultos derechos, quienes la cubrían de nombretes como brea y plumas: la Bruja, el Bicho Feo Triplefeo, el Aura Tiñosa, el Esqueleto Rumbero, la Ratona Estrambótica (*estrambótica*, decían), la Tatagua, la Piojosa, Doña Basura y otros peores, aunque no más originales, que mejor hago así y los encierro en una compasiva etcétera. También había chiflidos, avionetas de papel, terrones, tortas de barro y algún huevo podrido contra el bicho feo triplefeo que se quedaba fuera de los juegos (*La sombra* 35).

Segundo, porque Lorenzo, blanco ojiverde, es un niño delicado en un entorno mayoritariamente de niños de color⁷ que suscitaba una serie de burlas homofóbicas de los otros niños y despertado el miedo del padre ante la posibilidad de un hijo “maricón”. El coronel pues, ve la necesidad de “vigilar de cerca a ese niño que no jugaba béisbol ni fútbol, ni ningún otro «bol», ni a patadas y piñazos, ni a despanzurrar lagartijas, viviseccionar batracios o confinar camaleones hasta la asfixia dentro de un frasco” (36) al que el resto de los niños decían “Pajarito” —equivalente a mariconcito— y al que las niñas tiraban piedras “antipajaritos”. Así, “nuestro héroe” pasa del tratamiento médico ortopédico y la ortodoncia a la “consulta del psiquiatra infantil” (36). La medicina y la psicología, al igual que la educación, son dispositivos que ponen en marcha toda una serie de tecnologías para producir sujetos que ratifiquen las relaciones de poder.

La educación, una institución fundamental para la sociedad cubana revolucionaria, es, sobre todo, uno de los grandes logros sociales de la revolución. Los escritores de los noventa la cuestionan como mito revolucionario⁸ puesto que por un lado es un efectivo dispositivo de control y de subjetivación y, por otro, ha demostrado su insuficiencia e ineficiencia para ofrecer y dotar de una educación universitaria que responda tanto a las inquietudes y aptitudes de los jóvenes como a la demanda de profesionistas adecuada

⁷ Es interesante en Portela que insista en subrayar diversas formas de exclusión entre los cubanos: ideológica, política, clasista y racista, pero rompiendo la unidireccionalidad, por ejemplo en el caso del racismo éste es tanto hacia los negros como hacia los blancos dependiendo la dominante poblacional del contexto.

⁸ El autoritarismo escolar es abordado en la novela *Silencios* de Karla Suárez; como medio de coerción y manipulación social por ejemplo, en los actos de repudio de los ochenta, en *Todos se van* de Wendy Guerra; la corrupción, en la novela *La nada cotidiana* de Zoé Valdés; la censura, en “El arte de hacer ruinas” de José Antonio Ponte; el mito de una sociedad completamente alfabetizada es puesto implícitamente en entredicho por los personajes de las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, sólo por mencionar algunos ejemplos.

para la sociedad cubana. En *La sombra* aparecen críticamente tanto la educación elemental como la universitaria⁹, la primera en el siguiente fragmento:

Sobrevivió [la maestra] para asegurar que ella no era la guardiana [...] de nadie. Para afirmar rotunda que no era su problema si a los otros niños no les fascinaban los aparatos de la reina del basurero [...] *Cada cual debe aprender a defenderse solo...* Una maestra que cortaba la retirada del bicho triplefeo... *no puedes salir... no puedes quedarte en el aula... no puedes sentarte ahí... no puedes decir eso... no puedes andar aparte... no puedes, no puedes, no puedes...* para propiciar situaciones en las cuales no quedaba a éste, al esqueleto rumbero, más opción que enfrentar a la pequeña turba con un lenguaje que no era el suyo... *¿cómo que no...? aquí todos hablan el mismo lenguaje... aquí nadie es mejor que nadie... aquí todos TIENEN que ser iguales...* en tantas y tantas escaramuzas perdidas de antemano (las cursivas son del original) (60).

La actitud de la maestra es reforzada por el coronel Lafita bajo el argumento de que “había que respetar y agradecer (?) a los maestros”. Para ambos personajes, la obediencia radicaba no sólo en el control corporal sino de todo discurrir, “no sólo era sinónimo de punto en boca, la boca *chiusa*, sino también de pensamientos y hasta de sensaciones amables, acordes con lo establecido, que así de ambiciosos suelen ser los tiranuelos” (60). La educación secundaria aparece como continuación de un martirio para Lorenzo/Gabriela, pero en este caso, la diferencia estriba en las notas. “[C]ualquier maestro, por muy idiota que sea, sabe como que $2 + 2 = 4$ que no existe nada más impopular y unánimemente detestado entre los escolares que un chiquillo estudioso” (60), sin embargo, el director presenta a “nuestro héroe” como ejemplo por sus calificaciones ante un apiñado patio. El narrador compara la acción del director con la “monstruosidad” de Julius Streicher¹⁰ expuesta en los juicios de Nuremberg de la siguiente manera: “entregaba a la multitud enfurecida a las muchachas, con el pelo cortado a cero, que habían osado amar a hombres hebreos” (61). El director entregaba a una multitud de jóvenes de secundaria, a una multitud enfurecida, manipulada y alimentada: “Una multitud enfurecida [...] Hay individuos que saben manipular a las multitudes... Primeros las enfurecen y luego las alimentan con la carne de otros individuos...” (60).

⁹ En “Voces de muerte sonaron”, “Un loco dentro del baño” las narraciones se desarrollan en un contexto escolar. En *Cien botellas en la pared*, la etapa formativa de Zeta, Linda y Yadelis, así como el nivel de estudios de varios personajes es fundamental para la trama.

¹⁰ Importante personalidad de la Alemania nazi. Editor del diario *Der Strümer*, órgano de difusión ideológica del nacionalsocialismo, pieza fundamental de la propaganda nazi. Portela alude a este personaje histórico por su papel de entusiasta propagandista de un régimen totalitario y, sobre todo, por el momento en el que aparece en la narración, porque Streicher era maestro.

La universidad de La Habana es referida con sorna como “nuestra gloriosa colina” y sus estudiantes como “*Fools on the Hill*” tanto en “La urna y el nombre (un cuento jovial)” como en *La sombra*. En el primer texto Thais es matemática, Julio, filólogo y René, actor y en el segundo, aunque no sabemos qué estudian, Lorenzo y Gabriela, también son universitarios. La universidad como culminación de un proceso que tiene como significación social el progreso:

en sus respectivas paideia para graduarse, enmarcar y encristalar el título cual pieza de museo, colgarlo en la sala de la casa junto a la foto del añito, de los quince añitos o de la boda con una cake de plástico [...] para que todos los envidiosos palurdos pelagatos pelafustanes del barrio, gentecilla de bajísima estofa, tengan noticia de la licenciatura aunque hayan pasado de moda la toga y el birrete, para llegar a ser un día de estos, ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluidos y concluyentes de ese indescriptible adjetivo que se denomina el Hombre Nuevo. UF” (*La sombra del caminante* 13).

La analogía entre el régimen nazi alemán y el régimen totalitario cubano, según lo denomina así Ena Lucía en el ensayo “Entre lo obligatorio y lo prohibido”, aparece también en *El pájaro: pincel y tinta china*. Nanne Timmer en su tesis *Y los sueños sueños son: sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*, destaca que hay una “subhistoria de la supuesta «dictadura del Dr. Schilling»” (112) cuando tras la interrupción de su embarazo Camila entra en una “parálisis acompañada de espasmos” (*El pájaro* 73) que los doctores del barrio no pueden diagnosticar. El Dr. K. Schilling, famoso neurocirujano estereotáxico, la trasladan a un hospital “que en realidad es un famoso centro de investigaciones” (71), un laboratorio en el que sus doctores “recogen cuanto pueda servir —negras, sacerdotisas, veteranos de África, etc.— para sus experimentos supersecretos y protegidos por hombres bien armados” (72).

Timmer señala que el episodio es un juego intertextual con la película *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (1975) por la reclusión gratuita del protagonista del filme y la de Camila en el hospital psiquiátrico, así como por la figura autoritaria de la enfermera Ratched; con *Los 120 días de Sodoma*, del Marqués de Sade, por la paronimia entre el castillo de Silling y el castillo/hospital del doctor Schilling; y con *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, pues el hospital es aludido en la narración como Castillo de If. Además identifica la “coincidencia” del nombre del doctor de la novela con el de Klaus Schilling, un “doctor nazi [que] se dedicaba a hacer experimentos médicos a costa de 1200 personas en el campo de concentración de Dachau” (*Y los sueños* 112). Este relato inserto en la novela ha sido visto como una alegoría de la situación

cubana tanto por Pio Serrano como por Nanne Timmer¹¹. Los pacientes, sujetos “anormales” que no son considerados por el personal como humanos, están constantemente drogados, no se les permite comunicarse con el exterior o salir y son sometidos a diversos experimentos que se repiten día con día. En este contexto el Dr. Schilling:

se divertía de lo lindo en la claridad del corredor. Todopoderoso de nuevo jugaba con ella [Camila] a esperanzarla. De un momento a otro vamos a saber por fin qué es lo que pasa con esta ratica, qué es lo que no funciona. Siempre con el sádico propósito de hacerla caer más tarde en un agujero semejante al de las pesadillas. ¿Para qué sirve el poder sino se ejerce? Depende de lo que entiendas por «ejercer». ¡Vaya pregunta tonta! El poder me sirve para mantenerte ansiosa, para ver cómo me observas espantada cuando finges dormir y yo revoloteo alrededor de tu cama como un buitre. Eres mía, ratica, puedo hacerte lo que se me antoje, no lo dudes, puedo acabar contigo cuando yo quiera. ¿De qué te vale creerte que tú también puedes tener ideas? [...] Date cuenta, ratica, de que no eres una persona en el sentido recto de la palabra. Eres una cucaracha (*El pájaro* 77-78).

El poder del doctor Schilling siempre aparece en la narración como sistema consciente de sí, una “dictadura [que] podía ser cualquier cosa menos ignorante de sí misma. Era un poder que se pensaba y repensaba, un poder ahí, ajeno a cualquier forma de inconsciencia o parálisis” (138). Finalmente, los “enfermos” se rebelan; según Fabián, el suceso “Es lo que se denomina, fíjate bien, un movimiento de liberación nacional o democrático-popular o lo que sea [...]. Todo ese revolico es algo que ya ha sucedido antes y que, por lo tanto, tiene muchos nombres. Cualquiera le viene bien, incluso «pachanga»” (129). Una sublevación contra el Dr. Schilling y demás personal del hospital que el narrador describe como una guerra que se sabe perdida de antemano:

[...] alarma general, incendio casi, estado de emergencia, suspensión de las garantías constitucionales, médicos *go home*, la desesperación de una pobre señora a quien la cuadraplegia impidió participar en el linchamiento que ella consideraba ritual y no una *vendetta*; el recién operado caído en combate; los sabuesos que no necesitaron emplear bastones ni mangueras ni gases lacrimógenos, pues para algo habían aprendido no sólo karate, sino también a embutir locos furiosos y otros Orlandos en camisas de fuerza, a clavar jeringuillas en la primera parte del cuerpo —cualquiera que ésta sea— que se consigue atrapar, a estrangular tobillos y muñecas sobre cada cama [...] sin causar daño a los pacientes, aunque esto último, cuerpos intactos o no, bien pudiera ponerse en duda [...]. Las correas destinadas a inmovilizar extre-

¹¹ En una entrevista Portela explica, en torno a la censura, que: “En 1997 gané con *El pájaro: pincel y tinta china* el Premio de Novela “Cirilo Villaverde”, que otorga la UNEAC [...]. Fue un pequeño escándalo en el koljós. Por más de un motivo, temía que me censuraran al pájaro, que no le permitieran volar, y le pregunté a uno de los miembros del jurado qué opinaba al respecto. El tipo me dijo: Niet censura, aquí lo único que se prohíbe es vilipendiar al descarado a Fidel Castro. Y el libro se publicó. Aunque muchos lectores han visto a mi Dr. Schilling como una caricatura de FC, lo cierto es que no se trata de un vilipendio al descarado. Entendí que, había censura, sí, pero también que se le dejaba a la narrativa un margen de libertad mucho más amplio que antes del colapso de la URSS” (López, “Entrevista” 51).

midades belicosas debían insertarse en unas argollas metálicas que, aunque ocultas por los bordes de los colchones y la falta de costumbre de mirar en tal dirección, formaban un solo organismo con la armazón de las camas. De todas las camas de Elsinore [...] (137-138).

El lenguaje de la narración inmediatamente previa a la cita es fluido, en este momento se vuelve intermitente, inconexa, cuando intenta abstraer y no describir lo que sucede, pretende dar la mayor información, como si la propia narración se encontrara con “los sabuesos” que aparecen para controlar la alarma. Tras la aparición del “estado de emergencia”, la narración vuelve a elaborar frases. Como el narrador había anunciado, la guerra estaba destinada al fracaso. Michel Foucault señala que “[e]l castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” y los cuerpos, si es necesario, castigados “limpiamente, según reglas austeras y apuntando a un objetivo más «elevado»”, los nuevos verdugos son “un ejército entero de técnicos”, anatomistas del sufrimiento: vigilantes, médicos, psiquiatras, psicólogos y educadores (*Vigilar y castigar* 20). En el episodio arriba citado, los cuerpos son controlados por métodos y saberes médicos-psiquiátricos y reducidos a la inconsciencia. Es interesante como la intervención para controlar la revuelta empieza con este cambio en la velocidad y construcción de la narración, pero al reanudarse momentáneamente podemos perderla de vista. Damián Fernández en su estudio “La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización” ha destacado que al inicio de la revolución los movimientos disidentes eran deliberadamente ignorados por la comunidad internacional y no es sino hasta los ochenta que los organismos internacionales de derechos humanos empezaron a dar voz de alarma. El fragmento hace evidente tanto esta ceguera (¿selectiva?) internacional —amén de las simpatías de la izquierda mundial— como a la connivencia de los medios masivos de comunicación internacional y la complicidad e instrumentalidad de los nacionales. El narrador es directo al respecto cuando dice:

Todo estaba previsto. Todo el mundo, excepto los medios de comunicación masiva, sabía lo que allí podía suceder en cualquier momento [...] Y quien desconociera todo aquello —en verdad no sé si ahora me refiero al funcionamiento del sistema, de la inexorable máquina en general, o simplemente a las argollas metálicas consideradas en su más inmediata materialidad—, quien no estuviera al tanto de su propia rebeldía potencial y del consiguiente aniquilamiento que le esperaba sólo podía aprenderlo de una manera: *mirando desde el suelo*. El resto es silencio (las cursivas son del original) (138).

El papel de los medios de comunicación de la isla vuelve a ponerse en relieve en *La sombra*, cuando tras cometer el asesinato de la instructora de tiro y su ayudante, “nuestro

héroe” está a la expectativa de sus perseguidores. Ni el “parte de noticias” televisivo ni los periódicos dan cuenta de crímenes: “Como todo el mundo sabe, el noticiero del ñame las consignas no solía incluir reportajes ni notas informativas, ni siquiera alusiones, a los hechos de primer impacto, nacionales o extranjeros, que no fueran utilizados como propaganda política”¹² (141). Esta negación o condescendencia con el acontecer nacional e internacional en el cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)” llega al grado de generar en René la obsesión de que nada existe fuera del departamento donde está encerrado con Thais y Julio. El tópico de la insularidad, común en la literatura cubana es sustituido por la obliteración de todo exterior.

En *La sombra*, el doble asesinato perpetrado por Lorenzo/Gabriela no es registrado y el caso del violador Daniel Fonseca¹³ sólo aparece como nota sensacionalista pues sus crímenes no pueden, “con un mínimo de verosimilitud”, ser instigados “por la CIA, la mafia vociferante de Miami, los congresistas, senadores y sucesivos presidentes, demócratas o republicanos pero rufianes, rufianes todos” (141). El protagonista de la novela se identifica con este único criminal e identifica su proceso de criminalización con el suyo. Lorenzo/Gabriela se autocriminalizan. Daniel “era su propia hipótesis”. Nuestro héroe ve cómo los medios publicitan su rostro de frente y de perfil reclamándolo para la justicia como “último recurso para lanzar tras él a millones y millones de personas y también el toque de alarma” (141). El papel de delación de los ciudadanos en el sistema político cubano, por medio de los CDR (Comité de Defensa de la Revolución), células de vigilancia entre ciudadanos, es convocado para, nuevamente, localizar a enemigo común: Daniel Fonseca. Lorenzo y Gabriela ven en el destino de este criminal su propio destino. Saben que la multitud, con la que ya hemos visto que ha tenido diversos encuentros, está nuevamente tras él; en esta ocasión la masa homogénea, va tras él como tras Fonseca, instigada por el amor nacional.

¹² Ena Lucía Portela sostiene una postura crítica en torno al control de los medios por el gobierno que podemos encontrar en algunas entrevistas y de manera más concisa en el ensayo “Con hambre y sin dinero”: “el empecinamiento del gobierno en negar todo eso [la crisis económica], con la falta de transparencia casi absoluta en los medios de comunicación masiva, con el hecho de que la televisión, la radio y los periódicos reflejan un país que en nada se parece al verdadero; nos muestra la mejor de las patrias posibles, la más segura, culta y democrática, algo semejante a un paraíso donde todo marcha a pedir de boca, pura ciencia ficción. La vociferante histeria nacionalista sirve lo mismo para aturdir que para desinformar, en tanto propaganda política pura pero tenaz, que para subvertir (o “sobrecompensar”, diría Freud) el lacerante complejo de inferioridad nacional. Nada más lógico, entonces, que en un país sin espacios alternativos para la sátira política, sin crónica roja, sin pornografía, etc., los contenidos propios de esos digamos géneros no demasiado artísticos [...] se transfieran a la literatura” (64).

¹³ Nara Araújo en su ensayo “Zonas de contacto” señala que Portela toma el nombre de este personaje de un sonado caso, por su excepcionalidad al haber llegado a las noticias, en La Habana.

Puesto que bajo el nombre de crímenes o delitos son perseguidos no el cuerpo de sujetos concretos sino sujetos jurídicos, un delito (“objeto jurídico”), por menor que sea, ataca a la sociedad entera. Se juzgan “objetos jurídicos”, pero se penalizan:

pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez las perversiones; los asesinatos, que también son pulsiones y deseo [...] no son ellos los juzgados [...] si los invocamos es para explicar hechos que hay que juzgar y para determinar hasta qué punto se hallaba implicada en el delito la voluntad del sujeto [...]. Juzgadas también por el juego de todas esas nociones que han circulado entre medicina y jurisprudencia desde el siglo XIX (los “monstruos” de la época de Georget, las “anomalías psíquicas” de la circular Chaumié, los “perversos” y los “inadaptados” de los dictámenes periciales contemporáneos) que, con el pretexto de explicar un acto, son modos de calificar a un individuo (Foucault, *Vigilar y castigar* 27).

Daniel Fonseca, “asesino sádico, violador de niñas”, es buscado porque su crimen ataca a la sociedad cubana entera¹⁴. “[S]uperlativo y monstruoso” es el mismo “Mal” suelto. Si nuestro héroe se identifica con él es, primero, porque el aspecto del “más depravado de los hombres” sorprende a nuestro héroe, pues “era un ángel de mirada negra” y cara bella, por lo que empatiza e intenta justificar los crímenes de Fonseca como producto de una experiencia traumática en la infancia; segundo, porque “sabe” que el asesinato de la instructora y el ayudante tiene el mismo alcance, la sociedad los perseguirá y descubrirá las agravantes de sus diferencias. La psicología y la psiquiatría sólo funcionan en las narraciones como ramificaciones del poder pues no buscan el bienestar de los “enfermos”, sólo su “adaptación” o sometimiento mediante la anulación. Hojo Pinta, condena indirectamente a su amante, Lorenzo/Gabriela, cuando reprueba los crímenes de Daniel Fonseca y los de Terry Mac, un asesino norteamericano y devorador de viejitas:

La tragedia del malla dorada consistía, según su abogado, porque hay abogados para todo, oye esto, en que cuando era un chama su abuelita y las amigotas de su abuelita, un hatajo de

¹⁴ En 1972, en pleno quinquenio gris, la Dirección Política del Ministerio del Interior convocó al primer concurso de novela policial. Héctor F. Vizcarra en su estudio de la tetralogía de “las cuatro estaciones”, de Leonardo Padura, dedica un apartado al estudio de la novela policial de la Cuba revolucionaria en el que destaca la función didáctica de las obras y la reelaboración de convenciones del género para responder a esta necesidad. El género es definido como “verdadera novela policial”; los delincentes eran sujetos que presentaban conductas “antisociales”, esto es, “impropias” para el HN; la figura del detective desaparece y se sustituye por el “estado revolucionario representado por el pueblo en el poder, y a una policía más eficiente y con una cobertura más extendida” (*La configuración del detective en la literatura latinoamericana* 73-74), es decir, la colectividad organizada en CDR, policía y Estado. Las novelas construyen una visión maniquea entre delincentes y Estado revolucionario que tiene una correspondencia con las dicotomías de los discursos de Fidel Castro. Daniel Fonseca y nuestro héroe están educados por esta visión del delincuente.

cruelles, desalmadas vegetarianas, lo obligaban a comer cosas que no le gustaban, asquerosidades como el brócoli y el jugo de apio [...] ¿qué te parece? [...] ¡Mira tú qué clase de tragedia! ¡Con tantos niños que se mueren de hambre en el Tercer Mundo! Tanta gente que sueña con comer brócoli, con tomar jugo de apio y no puede! No recuerdo cómo acabó el rollo, pero creo que al canibalito lo mandaron a la cámara de gas. O le pusieron una inyección. O tal vez fue electrizado, no sé (153-154).

—¿El psicoanálisis de pacotilla? ¡Gravísimo! [...] ¡Si convierte a los degenerados en enfermos y en pobrecitos llorones que en el «juicio justo» [...] se ponen a hacer el cuento de su abuela y el brócoli y el de Blancanieves y los siete enanos y el de la buena pipa... (155).

Hojo elimina toda oportunidad de perdón para Gabriela/Lorenzo. Portela, por otro lado, ridiculiza una serie de discursos sobre el hambre, el derecho de la vida y la justificación de la pena de muerte, así como el empleo instrumental de las disciplinas (el derecho y el psicoanálisis), además, evidencia así la interiorización de los valores del Estado en los sujetos. Para nuestro héroe “El nombre de Daniel se había vuelto por fin en su contra. Se había convertido en una señal, una marca, una maldición que hacía de él un Mr. Hyde irreversible, un vampiro sin ataúd. El hombre de la noche peligrosa” (164). El castigo se torna ineludible para nuestro héroe, incluso cuando en la diégesis no hay indicios que apunten a que Lorenzo/Gabriela van a ser capturados o siquiera perseguidos. Su conocimiento de los procedimientos jurídicos a los que puede ser sometido —la narración explícita que en Cuba la pena de muerte aún es aplicable— y la eliminación de toda posibilidad de comprensión, lo llevan a autocriminalizarse y, finalmente, al suicidio. Si en *La sombra* es la educación familiar y escolar, la vigilancia de la multitud y el conocimiento del funcionamiento del sistema jurídico como se evidencia el ejercicio del poder, en el fragmento analizado de *El pájaro* es el saber médico el dispositivo del que se vale la dictadura del Dr. Schilling para suspender los derechos de los enfermos. En ambas narraciones, los medios de comunicación son un dispositivo de control del Estado.

El rasgo común de los personajes portelianos, tanto en “La urna y el nombre (un cuento jovial)” como en las dos novelas estudiadas, es su condición de inadaptados, anormales, pervertidos, criminales. Ellos son el campo de batalla entre las diversas presiones que ejerce el Estado para someterlos y volverlos productivos y sus resistencias naturales, sus particularidades, sus diferencias. Las narraciones funcionan como estrategias de resistencia contra a los procesos de subjetivación, esto es, a las formas en que se liga al individuo consigo mismo y se asegura su sumisión con la demás (Foucault, *El poder* 18), al poner de relieve y cuestionar cómo operan la educación, la seguridad social y el estado socialista cubano, los grandes logros de la Revolución.

III. NARRACIÓN

[I]nnumerables, pero no sólo los relatos *del* mundo sino aquellos que *hacen* el mundo.

LUZ AURORA PIMENTEL, *El relato en perspectiva*

Es importante destacar la compleja relación entre los tres núcleos de problematización, la cual es más de abigarrada continuidad que de contigüidad o yuxtaposición, por lo que los límites son difusos entre uno y otro. La concepción de la escritura, el carácter reflexivo y la puesta en crisis de las convenciones narrativas son las que, estructuralmente, imposibilitan hacer cortes tajantes en cada uno de los núcleos. Estos elementos serán, precisamente, los que abordaremos en este último apartado. El *continuum* narrativo en el que se centra éste capítulo de la investigación, así como una importante parte de la obra porteliana, está conformado por textos que se distinguen por presentar una gran tensión en su interior, tensión que surge de la coexistencia entre elementos familiares e innovadores de la tradición literaria para voltear sobre sí mismos en tanto ficciones, es decir, son metaficciones.

En un principio, “metaficción” aludía a narraciones que versaban sobre sí mismas, que volteaba hacia sí mismas, demostrando un cambio de interés en lo que se narra¹⁵. Linda Hutcheon ha planteado, en *Narcisistic Narrative*, que ese fenómeno puede entenderse como un desplazamiento de la mimesis. Asimismo el vocablo “metaficción” empezó a desglosarse en una serie de características que son producto de ese desplazamiento en el objeto de interés de la narración: *self-consciousness*, *self-awareness*, *self-knowledge*, *self-reflexive*, que comúnmente se traducen sólo como autoconciencia, pero que remiten a distintos matices en la generación de un efecto de lectura: la percepción de contornos, el reconocimiento de esa percepción, la capacidad para ejercer esa percepción y el acto cognitivo sobre sí mismo y, por ende, el efecto de (posesión y/o la capacidad de) conciencia por parte de la ficción. Efecto en el sentido de ilusión narrativa, como lo son el personaje, el tiempo o el espacio, según Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*.

Patricia Waugh, en *Metaficción. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, señala que toda ficción experimental, en este caso la metaficción, administra el balance

¹⁵ El término metaficción aparece, en los setenta, dentro del contexto discursivo norteamericano, como sinónimo de ficción posmoderna, William Gass en su ensayo “Philosophy and the Form of Fiction” (en *Fiction and Figures*) emplea el término para designar un conjunto de ficciones evidentemente distintas a las precedentes que versaban sobre sí mismas.

entre elementos innovadores y familiares para poder asegurar así su fijación en la memoria del lector y acceder a la trascendencia; de esta manera, las trasgresiones a la tradición literaria y el extrañamiento de las convenciones literarias tienen que compensarse con cierto grado de redundancia o con la permanencia, a manera de contrapeso, de otra serie de convenciones literarias. Si problematizamos el desplazamiento de la mimesis con el planteamiento que hace Waugh, destaca que la metaficción trabaja con la tensión que se genera al rarificar y cuestionar los discursos y la visión de mundo que ellos transmiten. De esta manera, podemos entender que la metaficción trabaja con la economía de una tensión formal que emana del acto creador de una narración, un discurso narrativo, que al problematizar el proceso creativo se convierte también en un discurso crítico sobre sí mismo, en crítica literaria. Lo anterior conlleva una desestabilización de toda distinción implícita entre lo representado y la representación, además de que esto significa la pérdida del referente de origen entre uno y otro elemento. Por ello es que, de diferentes formas, es común, en varios investigadores, el planteamiento de que la ficción trabaja en la disolución de las fronteras discursivas para poner de relieve que nuestra experiencia del mundo es esencialmente por medio de discursos.

Las narraciones que conforman el *continuum* narrativo objeto de nuestra investigación, así como mucha de la literatura cubana de los noventa, proponen una relación distinta con la realidad a la de la literatura cubana precedente en la isla. Ya hemos señalado que, por un lado, los referentes cubanos reales parecen borrosos o cifrados, por lo que ofrecen una sensación de que éstos han desaparecido; por otro, existe un movimiento de retrospección, de la realidad colectiva y social a la individual y cotidiana, de la realidad extraliteraria a la realidad de la escritura. Un movimiento de doble retracción. Los apartados anteriores han servido para explorar cómo aparece la realidad extraliteraria cubana del Periodo Especial, y han puesto en relieve tanto que la experiencia de los cubanos en la isla se desarrolla esencialmente por una serie de discursos que emanan del Estado como los elementos de ficción en esos discursos que construyen la realidad nacional. A partir de este momento, haremos junto con las narraciones esa segunda reflexión, la de la escritura y la narración.

Debido a que en las metaficciones la generación de un efecto de autoconciencia es fundamental, deberemos tener en cuenta la definición de sujeto que elaboramos en el apartado I del presente capítulo; asimismo, puesto que en estas ficciones hay una tensión entre elementos coercitivos, las convenciones de la tradición literaria, y estrategias de resistencia, el extrañamiento, ruptura y reelaboración de dichas convenciones y de la

tradición literaria misma, es preciso que tengamos en cuenta el funcionamiento de la relaciones de poder y cómo se plantean una serie de estrategias de resistencia, como lo plateamos en el apartado II de este capítulo. A partir de lo anterior, en este apartado veremos primero cómo en “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, en *El pájaro: pincel y tinta china* y en *La sombra del caminante* hay, en distintos grados, un desplazamiento de la mimesis y, sobre todo, cómo ponen en crisis una serie de convenciones literarias. El extrañamiento al que se someten el pacto de lectura y las convenciones literarias tiene como propósito hacer evidente la automatización de éstas por parte del lector y, al igual que los procesos de subjetivación y las relaciones de poder que exploramos en los apartados precedentes, son tratados por Portela como cegueras. La instancia narrativa se convierte en el centro de las narraciones que integran nuestro *continuum* en tanto que su comportamiento no sólo reelabora las convenciones sino que es fundamental para constituir a los textos como narraciones reflexivas y, por lo tanto, en metaficciones. Nos detendremos en el efecto de autoconciencia de los textos, pero, sobre todo, en el discurso teórico y en los metacomentarios que podemos encontrar en los textos portelianos, ya que en ellos encontraremos una justificación teórica de su construcción, la serie de argumentos críticos con los que se confronta y la elaboración de una justificación de su concepción en tanto proyecto de escritura. Por último, identificaremos y analizaremos las metáforas de la escritura que postulan las narraciones.

Para Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative*, en la narrativa contemporánea hay un deslizamiento de la mimesis a otro nivel, del producto al proceso narrativo —de la mimesis del producto a la mimesis del proceso—, de lo narrado a la narración como acto generador del relato: la diégesis como parte de la mimesis puesto que narrar es, también, parte de la acción para el lector. Este cambio de nivel está vinculado con una evolución del realismo, *i.e.*, primero de un realismo de las acciones del mundo a un realismo psicológico en donde la unidad de acción es reemplazada por la unidad de personalidad; después, del realismo psicológico al realismo escritural. Conuerdo con Hutcheon cuando afirma que estas narraciones invitan a una revisión de los términos mimesis y realismo. Por otro lado, Michael Boyd, en *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, va un paso más allá al definir a la novela moderna en términos de rechazo a las convenciones del realismo formal, en la problematización de las relaciones entre realidad y su representación ficcional. En ambos casos, se identifica en la novela una actividad reflexiva

(Boyd) que llega a ser autoconciencia (Hutcheon) cuando los textos muestran indicios de subjetividad, esto es, se constituyen como textos metaficcionales, como “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*.

Los tres textos objeto de nuestro estudio ponen en crisis diversas convenciones del realismo narrativo. Si entendemos “la narración como el acto productor del relato” (Genette *apud* Pimentel, *El relato en perspectiva* 13) y al relato como la “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 10) que conlleva un contrato de inteligibilidad “que se pacta con el lector [...] con objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato” (10), esto es, una correlación entre el mundo ficcional (creado por el autor) y el mundo real (el universo de experiencia aprehensible) del que surge la significación es, en primera instancia, en la serie de convenciones que durante la tradición literaria se han asimilado e interiorizado a la lectura tanto en la relación entre ambos mundos —la falacia mimética (Boyd), entre otras— como en los ejes que configuran el mundo ficcional en sí (las dimensiones temporal, espacial y actorial así como la instancia narrativa) donde se encuentran las trasgresiones de los textos portelianos.

Como hemos visto en el apartado primero de este capítulo, los personajes son evidenciados en tanto artificios de su creador con el fin de que el lector se percate de que su percepción de ellos es un efecto de la configuración narrativa. En el cuento, los personajes explicitan su deseo de ser immortalizados por la escritura, y el narrador pone en relieve el artificio narrativo en el que están inscritos los personajes al recurrir a la composición plástica para cerrar la narración (*Le déjeuner sur l'herbe* de Manet), y a la literaria, está en el conflicto planteado (del canto XXXII del infierno dantesco). En *El pájaro*, con el constante recordatorio del carácter ficticio de Camila, Fabián y Bibiana por parte de la instancia narrativa, y, en *La sombra*, al proponernos (¿imponernos?) un protagonista intercambiable y darnos una serie de instrucciones de cómo (no) leer a “nuestro héroe” y achacar las diversas reelaboraciones del pacto de lectura a “nuestro amigo el diablo”. Por lo anterior, no es con los personajes con quienes el lector establece una empatía o reconoce como protagonistas de la narración sino que desplaza esa empatía y protagonismo al narrador y el proceso narrativo respectivamente.

Las dimensiones temporales y espaciales presentan diferentes niveles de manipulación. En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” da la impresión de un íncipit *in medias res*, los personajes están en un departamento con la puerta tapiada y un

refrigerador vacío. La escisión en la que se encuentran es múltiple: con referencia al exterior diegético en la dimensión espacial, que es aludido (la gloriosa colina, el templo evangelista, etc.) pero del que incluso se cuestiona su existencia; con referencia a las circunstancias precedentes al inicio del relato en la dimensión temporal; la explotación de la elipsis para generar la impresión del paso de los días y la eminencia de una crisis climática (el hambre) que parece suceder sólo de manera simbólica en el acto sexual. Hay un engañoso enclaustramiento del relato sobre las paredes de sus propios límites. Sin embargo, es por medio de un constante diálogo con el pasado cultural, mientras que el pasado histórico, tanto diegético como extradiegético, es obviado, que el texto pide confrontarse con una exterioridad literaria, musical, pictórica, etc. que está vinculada con un ansia de trascendencia. Es por medio de esta exterioridad cifrada que podemos saber de qué está escindido el relato.

Sabemos que la novela de *El pájaro* está ambientada en La Habana y en el año de 1994 por una nota fechada y la alusión a la crisis de los balseros, conocida popularmente como el maleconazo; pero la historia parece suceder de espaldas a todos estos acontecimientos. Es por medio de la voz narrativa y, nuevamente, por la especie de código intertextual que la novela establece un juego de oscilación entre el aparente silencio o autocensura y la revelación que la sitúa críticamente de frente a la realidad cubana de los primeros años del Periodo Especial. La narración impele al lector a hacer conscientes una serie de cegueras parciales: de las convenciones de la tradición literaria o de las implicaciones de un canon —como si, por su automatización, fuesen un punto ciego ocular—, la desatención a eventos, literarios o referentes históricos en las narraciones, porque contravienen nuestras expectativas, visión de mundo u opiniones —como si fuesen una ceguera selectiva—, o bien porque no nos es posible leer, comprender o interpretar como conjunto una serie de anomalías que parecen inconexas —como si se perdiera la visión de conjunto como en la *amaurosis scacchistica* (el síndrome Kótov)—. Cegueras que son aplicables tanto para la realidad cubana como para el pacto de lectura. Con referencia a estos puntos ciegos, hacia el final de la novela, y en referencia a la dimensión espacio-temporal en la que está situada el relato, la voz narrativa señala:

Pienso en la gente que de pronto desaparece. No a la sombra de las dictaduras militares, las guerras, las cárceles o los manicomios, donde los perdidos, ya sean rebeldes, desertores o prisioneros, tiene motivos claros, evidentes, para no estar. Unos son abrazados por la muerte y otros por un infierno terrenal donde se aprende a desear la muerte desprovista de toda frivolidad. Otros huyen, tienen accidentes, qué decir, se mueven en el espacio de lo

inadmisible y tal es su coartada. No me refiero a esos, sino a los otros, ignorados, creo, por la ONU y demás. Los protagonistas de las desapariciones adultas, singulares, sin razón en apariencia [...]. Nadie vio nada, nadie sabe nada. Ni los vecinos, ni la policía, no en los hospitales, ni en la morgue. Los periódicos, ocupados en cuestiones más importantes, hablan del caso en un mínimo rincón de la penúltima página [...]. Nadie se presenta con informes dignos de crédito o no. Cero indicios. No hay sospechas. El caso, materializado en papeles, se traslada por fin a los archivos, donde luego, ante la mirada triste de José K. [...], se esfuma en la noche del procedimiento [...] Transcurre el tiempo con su poder destructor para que [los familiares] asuman la broma: han sido mistificados [*sic*] por un demonio risueño, ya que la anciana nunca existió (Portela, *El pájaro* 265-266).

La preocupación por una serie de crímenes invisibles atraviesa la obra de Portela: los diversos suicidios¹⁶ y accidentes de los personajes, así como la disolución de los lazos sociales, el racismo, la segregación y la marginación. En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” Thais pregunta “¿Por qué nadie llama a la puerta? ¿Dónde están los vecinos y los bomberos y la policía? ¿Será verdad que la calle no existe?” (7), y en *La sombra del caminante* los crímenes no parecen existir en La Habana de acuerdo a los medios de comunicación locales. El engañoso desvanecimiento de los referentes espaciotemporales extraliterarios está postulado también como parte de una ceguera parcial, un error de lectura que constantemente se demanda concientizar y solucionar. Para ello, la narración pone a disposición del lector una serie de referentes intertextuales que funcionan como llaves y constantemente desestabilizan las comodidades de las convenciones de lectura del realismo del producto.

Tanto en *El pájaro* como en *La sombra*, los espacios en los que se desarrollan las acciones son espacios marginales. En la primera novela, destaca la azotea de una escritora que es referida en la narración como la “vieja dama indigna”¹⁷, en la que se reúne la comunidad artística de la ciudad para reproducir una serie de relaciones de poder y exclusiones en la literatura. En *La sombra* tiempo y espacio son manipulados en función de los objetivos de la narración; entre más grande sea la trasgresión más evidente se hace al lector su intencionalidad, por ejemplo, en la “nota del autor” que aparece cuando se describe la beca en la que Gabriela Mayo estudiaba como “un preuniversitario muy elitista, con once turnos diarios, mucho énfasis en la ciencia, la tecnología y nada de

¹⁶ Me parece pertinente señalar que en la relación de libros no sociabilizados (no publicados ni leídos) en la isla que ofrece Rafael Rojas en *El estante vacío* aparece *Morir en Cuba. Suicidio y sociedad*, de Louis A. Pérez Jr.

¹⁷ La escena provocó un pequeño escándalo en la comunidad artística de La Habana, pues ha sido identificada con las reuniones que la escritora Reina María realizaba a finales de los ochenta en la azotea de su casa y que funcionaba como centro de operaciones del proyecto cultural “Naranja Dulce” que también es aludido en el capítulo 7 de *El pájaro: pincel y tinta china*. El epíteto de evocación brechtiana, “vieja dama indigna”, con el que se alude a la poeta busca afirmar su notoriedad histriónica en la fiesta y el carácter particular de su matrimonio.

trabajo [...] para estudiantes superdotados que más tarde proseguirían sus diversas y superferolíticas ingenierías en la Unión Soviética o en Alemania Oriental” (79) cuando la novela está ambientada en el fin de milenio. La nota del autor explicita que:

1. No se me escapan los graves problemas cronológicos que le suministran a este relato una sobredosis de inverosimilitud. Veamos. Si en el último año del milenio nuestro héroe aún no ha cumplido los veinte, es imposible que entre los catorce y los dieciséis, o sea, entre 1995 y 1997, lo hallemos tranquilamente cursando estudios en una escuela como la descrita. He pensado mucho en este asunto, pero lo cierto es que hasta el día de hoy no he podido encontrar ninguna solución aceptable. De manera que vamos a tener que acudir, por enésima vez, a nuestro amigo el diablo. (N. del A.) (79)

La “sobredosis” de inverosimilitud es, en realidad, el empleo estratégico de la inverosimilitud. La narración incorpora esta ruptura a las convenciones del realismo como principio rector de sus textos. En cada novela aparecen una serie de metacomentarios¹⁸, esto es, comentarios críticos sobre sí mismas, como textos incoherentes, desordenados, esquizofrénicos, inverosímiles. Por otro lado, La Habana como espacio se convierte en espacio simbólico: los cines como lugares de iniciación o libertad sexual, las becas y las escuelas como parte del condicionamiento y la represión, las calles aldeañas y los barrios distantes en inframundos, las cocheras en espacios de sedición y de libertad de expresión.

Estas explicitaciones y cuestionamientos implícitos están orquestados por la instancia narrativa que es una voz inestable en tanto que cambia abruptamente de focalización o de identidad y que establece un juego oscilatorio del origen de su voz (dentro/fuera de la diégesis) y una dinámica de concordancia-discordancia¹⁹—esto es un juego en el que, por un lado, se nos invita a postular la identidad entre un elemento y su doble, pero por otro, todo nos disuade de dar por cierta su coincidencia, porque en ocasiones el narrador nos da información que puede funcionar como una negación de dicha postulación (Dällenbach, *El relato especular*, 46)— entre personajes y el narrador-autor ficcional o entre autores ficcionales de las novelas, narrador y la autora “real” o empírica. “Instancia narrativa”, para Genette (*Figuras III*), es un paralelismo de la instancia de enunciación, propuesta por Benveniste, para abordar la instancia productora del discurso narrativo. El término está vinculado con la categoría de voz, “de la acción

¹⁸ Término retomado de *El relato especular* de Lucien Dällenbach.

¹⁹ Lucien Dällenbach describe esta dinámica como un juego en el que, por un lado, se nos invita a postular la identidad entre un elemento y su doble, pero por otro, todo nos disuade de dar por cierta su coincidencia, porque en ocasiones el narrador nos da información que puede funcionar como una negación de dicha postulación (*El relato especular*, 46).

verbal considerada en sus relaciones con el sujeto” (Vendryès *apud* Genette, 271), por lo que se torna compleja al implicar relaciones con la instancia de escritura como con la producción de la narración: perspectiva, focalización, narrador, autor ficcional, dimensiones temporales y espaciales del relato, la generación de la trama y su relación con el/los narratario(s); por ello, frecuentemente olvidamos que “el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y que la situación narrativa supuesta puede ser muy diferente del acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella” (Genette, 271). Los narradores del cuento y las novelas que analizo remiten más a la complejidad de la instancia narrativa que sólo a la figura, dentro de la diégesis, que media el acto productor de la narración.

En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” Thais pregunta a Julio y René si creen que alguien los immortalizará a ellos como Dante hizo con Ugolino della Gherardesca en la *Divina Comedia*. El cuento es la representación de la situación en la que se encuentran los tres jóvenes: el hambre y el encierro; un relato en “lenguaje de cripta” como lo describe el narrador, un cuento cifrado, la metáfora del Periodo Especial. El narrador cambia constantemente de focalización y llega reducir toda distancia entre el personaje en el que se focaliza y su voz, entonces, parece que éste es el que toma la estafeta de la narración. El narrador hace algunos guiños para que el lector, por momentos, lo identifique con alguno de los personajes: con Julio, pues es el único personaje que realiza comentarios sobre la vía de immortalización de lo que sucede dentro del departamento; con René, al reflexionar en torno a la distancia entre la realidad y la representación, entre el actor y el personaje, así como de la recreación de una historia ya contada; finalmente con Thais, pues es la primera que se preocupa por la trascendencia de su experiencia y por su transmisión, “immortalización”, asimismo, por momentos se dedica a “titular historias personales” (8).

En *El pájaro* y *La sombra* la instancia narrativa se vuelve más compleja. En la primera novela en particular el narrador intensifica los cambios de focalización que ya realizaba en el cuento y parece desplazarse y cambiar de nivel narrativo; además, realiza una serie de juegos con el lector para retarlo a encontrar el origen de su voz, el lugar desde donde se habla, y genera una dinámica de concordancia-discordancia entre la identidad del narrador, del autor ficcional y el empírico de la novela *El pájaro: pincel y tinta china*, Emilio U y Ena Lucía Portela. Nara Araújo describe a este narrador como “en desplazamiento —a veces omnisciente, a veces esquiciente [*sic*], a veces insuficiente—, de un narrador metadieético que se presenta a sí mismo [...] y que

tematiza su propia escritura [...] interviniendo en el discurso narrativo” (“Erizar y divertir” 62-63). Nanne Timmer, por otro lado, dice que “[a] primera vista hay una disgregación de la voz narrativa que no logra ser resuelta en una entidad, «un sujeto deducible»”, por lo que, “[l]a búsqueda del enunciador y la obsesión por ubicarlo, por lo tanto, resultan ilusorias ya que se da una esquizofrenia al desdoblarse el narrador en cuatro niveles” (*Y los sueños* 93): narrador-omnisciente, narrador-testigo, narrador-personaje y narrador-“narrador”.

El narrador de *El pájaro* se desplaza en el tejido textual como en una red de relaciones donde no hay un centro fijo. Los “niveles” en los que aparenta “desdoblarse” el narrador parecen más grados de distancia en la focalización y cambios de perspectiva que se evidencian al suscitarse violentamente en la narración y que se vuelven problemáticos por su ambigüedad. Por ejemplo, la novela parece iniciar con un narrador omnisciente de focalización interna en Fabián:

Los dedos, a través de los cuales se escurría ya sin horas ni minutos el continuo, agua y arena, podían tocar el transcurrir mismo en su pureza, en su grado cero. Hundirse en él, untarlo en el cuello.

Entonces todo era recorrer la casa, del escritorio al cigarro, a la cocina, al espejo del baño, a la ida y vuelta el pájaro enjaulado, no pincel, no tinta china. Primero en busca del milagro: un espacio libre de la corrosión, del poder desintegrador. Luego nada.

Fabián lamentaba perder el tiempo. Como si antes hubiese sido suyo, como si pudiera ser suyo. ¡Ah, relojes! Se sentía culpable. Lo pensaba —al continuo, nada menos—, animalejo acariciable y vivo entre las pezuñas de un estúpido sombrero (él) y eso, en verdad no lo ayudaba. La culpa crecía, engordaba tanto como puede engordar la culpa de un estúpido, y era ya tan enorme que se comía a las demás culpas, pobrecitas (21).

Sin embargo, a lo largo de *El pájaro*, cuando se alude con diversas variaciones al título de la novela es porque el narrador habla de Emilio U y de su novela, homónima a la de Ena Lucía Portela. Por lo cual, los primeros dos párrafos de la novela se refieren al acto de escritura que inicia: el punto de partida de la creación, de la novela que se concibe en el escritor como “un espacio libre de corrosión, del poder desintegrador”, “un milagro”. El inicio del tercer párrafo, que en una primera lectura podría parecer continuidad de los anteriores, es más una ruptura: aparece un nombre, el primer personaje. Nótese que en los primeros párrafos no hay sujeto de acción, parece hablarse en abstracto del transcurrir del tiempo mismo, de las ansias, de la esperanza y/o la fe, y es inmediatamente después de que aparece la “nada” que en esa ausencia nace realmente la narración: un personaje, un tiempo, un espacio...

El título de la novela encierra este doble protagonismo entre Fabián y Emilio U. Por un lado, el vocablo pájaro, en Cuba, se refiere a los homosexuales; por otro lado, representa a la novela al ir retratando con diversas frases, su proceso de escritura: “a la ida y a la vuelta el pájaro enjaulado, no pincel, no tinta china” (21); “De nuevo sufrir el tiempo...el pájaro desbordado, no pincel, no tinta china” (38); “una y otra vez el pájaro veloz, no pincel, no tinta china” (49); “lo hace con sus pájaros, ya sean grises o lluviosos (pincel y tinta china, grabados)” (185); “algo que se pueda escribir con pincel y tinta china” (187); “Así era *El pájaro: pincel y tinta china*, una historia como la seda. Envolverte, traslúcida, sensual” (227); “Porque cada volumen publicado es un sujeto independiente, un pajarraco adulto: o vuela con sus propias alas o se estrella” (238). Así “pájaro” alude tanto a la condición homosexual de Fabián y Emilio U, como al escritor en el proceso de escritura y de la novela que se escribe mientras leemos, esto es le permite cambiar de focalización y desvanecer la transición gracias a la ambigüedad. El narrador puede percibirse como omnisciente pues cambia constantemente de focalización para darnos cuenta de determinados episodios de cada uno de los personajes: focalizado en Camila, su vida en el hospital y la incursión en la azotea literaria; en Bibiana, el encuentro amoroso con Emilio U en un bar; en Fabián, su hastío, sus búsquedas y sus conversaciones con Emilio U; en el escritor, para darnos cuenta tanto del proceso de escritura de su novela: sus angustias, sus problemas y frustraciones, su concepción, etc., como de la especificidad histórica del escritor.

Por lo anterior, es que en ocasiones el narrador parece ser cada uno de estos personajes. La distancia entre la identidad del narrador y la del personaje llega a eliminarse por completo, el narrador “suplanta” la voz del personaje, lo que Genette distingue como un nivel narrativo metadieгético reducido o pseudodieгético:

Fabián reconocía en repetidas ocasiones que Camila no le tenía miedo y eso le gustaba, lo movía a tocarla de otro modo, sin el perchero [...]. Algo como besar despaciosamente, con los ojos cerrados y el pelo suelto, una cosquilla ligera, roció, el pecho casi plano de la sacerdotisa, cuya respiración era entonces audible, acompasada. Las manos de ella, muy poco lo que se espera sean las manos de una muchacha, se apoyaban en *mi* cabeza, fuertes, y buscaban empujarla hacia abajo, hacerla rodar. Y los labios, la lengua inusualmente hábil y obediente, iban hacia abajo, hacia donde querían las manos, por un camino de caracol, húmedo, expectante, de nuevo tenso en el abdomen ahuecado y duro que **Fabián** adoraba y quería comerse. El caracol mordía y era un dolor distinto. Ella gemía de placer aunque a **mí** no me gustara su voz y **me** empujaba todavía más, dejándome sin escapatoria, **me** empujaba hasta el vacío que **yo** temía porque allí habitaba lo lo único cierto con todos sus olores y sabores y su hambre (las negritas son mías) (36-37).

Es decir, el narrador “finge” contar como diegético y en el mismo nivel narrativo que el contexto cuando de antemano se ha presentado como narrador heterodiegético; además, puesto que reflexiona sobre la narración es también un narrador metadiegético. El narrador que inicia a dar cuenta de este episodio parece ser eliminado y suplantado por la voz de Fabián. El lector reconoce el artificio pues desde las primeras páginas este narrador, que intenta hacernos creer que cede la palabra, nos ha dicho que Fabián es uno de sus personajes. El recurso se repite nuevamente en una escena erótica entre Camila y Bibiana:

Camila persiste. Acariciando ella a la modelo y haciéndola estremecer por caminos que sabe de memoria —restos de memoria corporal aún intocados por la cortina de *moaré*—, blanca, rubia, suave, otra vez el reverso de la deformación expresionista, le ha dicho que por fin el cuento jovial, linda, rica, es algo así como el episodio final o pseudofinal de la historia, así, qué paraditas están y qué duras, de tres muchachos alegres, Julio, René y Thais, despacio, despacio, bueno, el Nombre no importa, ¿por qué no me lo haces con la lengua?, porque no he terminado el cuento y no se puede sacar la lengua, escupir y chiflar at the same time, de tres muchachos alegres, te decía, que se encierran en una casa vieja, creo que en La Habana Vieja, ¡oh, cuánta vejez!, para vivir y morirse ellos solos porque parece que no se llevan bien con el resto de la humanidad, no seas tan loca y aguanta un momento, yo quiero ahora, creo que lo de La Habana Vieja yo lo inventé, suéltame, pero todo resulta fatal, sin embargo, porque el narrador, dije ahora, espérate mamita, todo a su tiempo, porque el narrador parece convencido de que sus héroes son tremendos tipos que están haciendo la gran cosa, lo de morir es lo que no me gusta, ¿falta mucho?, no, un segundo, después de todo fuiste tú, niñi, quien preguntó, pues me arrepiento, pues arrepentirse es como querer cambiar el pasado, el pasado no, el presente, en fin, el narrador en cuestión se esfuerza por parecer trivial, pero no lo consigue [...] (recorro a las negritas y el subrayado para distinguir las voces de Bibiana y Camila respectivamente)(160).

A diferencia del fragmento anterior, aquí el narrador desaparece para dar paso a una escena en estilo directo, mientras que en la escena precedente el narrador se sitúa en una focalización interna en Fabián. El narrador asume más frecuentemente una focalización interna en Fabián que en el resto de los personajes, al grado de llegar, como en el fragmento citado, a elidir la distancia entre Fabián y el narrador. En ambas citas, la violentación de la distancia entre el narrador y lo narrado ocurre en escenas eróticas: ambas de sexo oral enmarcadas por un acto narrativo. En el primer fragmento el cambio brusco de la voz narrativa genera un relato que acompaña el quehacer del amante, al reducir, también, la distancia en que el lector está situado con relación a los hechos, lo involucra y reafirma el carácter erótico. En el segundo fragmento, el placer del cuento leído en el

hospital, “un cuento jovial”, se transmite oralmente: por un lado, como narración y por otro, como acto sexual.

Timmer se refiere al narrador-testigo cuando éste simula no conocer la información de primera mano. Este recurso genera la ilusión de que el campo de visión y conocimiento del narrador se ha cerrado, pero si leemos cuidadosamente veremos que aquello por lo que no se responsabiliza el narrador son visiones reduccionistas de juicios de valor, opiniones o interpretaciones. Por ejemplo: “A Fabián siempre le preocupaba el fondo de todo. Es, **según he oído decir**, uno de esos seres cargantes, desconfiados, algo maniacos y propensos a pasarse una hora entera sospechando de los pestillos y las aspirinas” (24). El juicio de valor del que se deslinda el narrador con la frase resaltada en negritas es una opinión sobre la “maliciosa” y “perjudicial” conducta de Fabián que podría haber sido emitida por el consenso oficial de la isla, que lo cataloga como antisocial. Un par de páginas antes encontramos el mismo recurso, pero para ofrecer al lector otro punto de vista: “[Fabián] hubiera deseado vivir de otra manera [...] poseer algo [...] cuya posesión pudiera creer sin sospecha de una nueva estafa, de nuevo un descalabro en este mundo tenebroso, signado, **me han dicho**, por la pérdida” (22). Ese “me han dicho” que enfatizo con las negritas es una estrategia para desplazar la responsabilidad de la interpretación de un momento histórico, en este caso que este mundo está marcado por la pérdida; de esta manera se subraya lo que el narrador no puede decir como propio —quizá como analogía del miedo de los cubanos a decir algo que no “deberían”—. Los dos fragmentos citados hacen referencia a la angustia que le provoca a Fabián la no posesión material de lo que lo rodea y la imposibilidad de hacer un café o una limonada, en su contexto histórico.

En *La sombra del caminante*, el narrador se describe a sí mismo como “un desgraciado miope” que “no apare[ce] en esta historia” (11). A este narrador, al igual que el de *El pájaro: pincel y tinta china*, le gusta hacer evidente su acto de mediación de la narración e interviene continuamente con comentarios en torno al acto de narrar y su naturaleza ficcional. Este narrador-“narrador”, como lo distingue Timmer, no sólo tiene conciencia de su acto de narrar sino del acto de escritura en el que su narración se inscribe, por lo que, en ocasiones, también podría ser un narrador-autor. Los papeles se superponen: en *El pájaro* por momentos el narrador parece ser el autor, quien podría ser Emilio U pues su novela es homónima a la que leemos (aunque se supone muere en el penúltimo capítulo de la novela); en *La sombra*, el recurso se repite, aunque no se hace evidente sino hasta los últimos capítulos, Emilio escribe, antes de morir, una novela que

se llama *La sombra del caminante*. En ambos casos aparecen notas o comentarios de Emilio U sobre la novela en proceso de escritura —por ejemplo, reflexiones sobre el proceso de escritura o las sensaciones del escritor para con su obra, pero jamás se explicita el contenido de lo que escribe—, ya sea por medio de llamadas telefónicas, monólogos o metacomentarios, o bien, porque se insertan fragmentos de un diario del autor. Además, se debe contemplar que Emilio U parece un doble de Ena Lucía Portela, pues la obra que le es atribuida al primero, así como algunos datos biográficos coinciden, lo que hace más complejo distinguir entre la actividad de narrar, la conciencia de este acto y de la escritura.

La forma de narrar que Timmer y Araújo identificaron como esquizoide, para Alberto Garrandés responde a que las narraciones de Ena Lucía Portela fluyen y se dejan contemplar en su compleja simultaneidad semejando la estructura rizomática y en analogía con el discurrir del pensamiento “en su nexa con el curso de la acción” (“Formas del realismo en la ciudad barroca” 33). Esto es, la estructura de las novelas —que también he planteado en analogía con el rizoma de Deleuze y Guattari y con la compleja red de relaciones con la que describe Foucault las estructuras de poder—, impide la generación de un centro y de periferias, como ha señalado Araújo (“Erizar y divertir”), así como cancela discursos homogeneizantes instaurando la ruptura (Valdés, “¿Género y nación?” 44). Las novelas parecen instaurar el desorden y el caos, como ellas mismas lo postulan desde el interior.

La complejidad para abordar tanto al narrador como a la estructura de las novelas es que éstas producen el efecto de tener conciencia de sí. Comparten lo que Michael Boyd en *The Reflexive Novel* llama el carácter reflexivo, esto es, que la novela es “reflexiva” en tres niveles: que refleja, en tanto que generan un juego especular; como acción reflexiva, ya que genera una acción que recae sobre sí misma, el acto narrativo, y reflexiva, esto es, ejerce un autoexamen. Linda Hutcheon llama a las novelas que presentan estos síntomas narrativas narcisistas o metaficciones posmodernas²⁰. Aunque

²⁰ En su libro de 1980, *Narcissitic Narrative. The Metafictional Paradox*, Hutcheon señala que las narrativas narcisistas son metaficciones que registran un nuevo grado de intensidad con referencia a narraciones que presentan fenómenos de metafiction. La diferencia sería que la metafiction es primordialmente constitutiva en las narraciones narcisistas. Hutcheon en este libro se muestra reticente a calificar los fenómenos literarios que describe y analiza bajo la etiqueta de “posmodernos”, pues considera que para ello es necesario dilucidar cuáles son las características estéticas de la posmodernidad. Es hasta libros posteriores (*A Poetics of Postmodernism*, por ejemplo) que Hutcheon llama a estas novelas metaficciones posmodernas.

el análisis de Hutcheon no rastrea el proceso evolutivo del fenómeno como Boyd²¹, ni recurre al mismo vocabulario, ambos coinciden en las principales características que presentan las novelas metaficcionales: *a)* que demuestran una autoconciencia textual, ya sea en su estatus ontológico de ficción, ya en la compleja naturaleza del acto de lectura/escritura; *b)* que examina el acto de escritura mismo, y el de su recepción, al dar la espalda al proyecto de representar un mundo imaginario para voltear hacia sí y examinar sus propios mecanismos, es decir, hay una mimesis del proceso de creación y recepción, no del producto; *c)* emplean técnicas y estrategias de extrañamiento enfocadas a cuestionar la separación entre ficcionalidad/realidad; *d)* las novelas presentan un discurso crítico-teórico, para Boyd, “imitan” la forma de novela mientras invaden el terreno del discurso crítico²², así la novela se convierte en un instrumento de investigación crítica (7). Ambos coinciden en identificar a los teóricos-críticos postestructuralistas como soporte de las trasgresiones a las fronteras de los usos literarios y no literarios del lenguaje, por lo que la distinción entre el texto literario y el crítico comienza a disolverse; *e)* como resultado de lo anterior, las novelas metaficcionales conllevan un metacomentario, es decir, un comentario crítico sobre sí mismas; *f)* la importancia que tienen los procesos de especularidad en este tipo de novelas, esto es, las diversas posibilidades de significación y abordar su estatus ficcional y/o lingüístico; *g)* una importante dosis lúdica para proponer sus posibilidades de significación y abordar su estatus ficcional y/o lingüístico; *h)* la reaparición del artista como creador inscrito de un producto social y que tiene una potencial participación social a través de su lector y como protagonista de las novelas metaficcionales, y *i)* el papel del lector como co-creador. Para Hutcheon, esto genera una serie de paradojas: primero, que por un lado el lector se ve forzado a reconocer el artificio de lo que está leyendo mientras se le demanda su participación al mismo grado de intensidad y alcance que en su experiencia vital; segundo, que su concentrada carga de atención hacia sí misma es paradójicamente enfocada hacia fuera, es decir, orientada principalmente al lector. La metaficción, de alguna manera es la puesta crisis y en escena de la ficción.

La narrativa cubana del Periodo Especial ha recurrido frecuentemente a la metaficcionalidad, como lo ha señalado Jorge Fornet en *Los nuevos paradigmas*, sobre todo aquellas novelas escritas por los más jóvenes narradores. La crítica ha llegado a

²¹ En su investigación Boyd estudia diversos casos literarios a manera de pasos en la evolución de la novela reflexiva, así identifica las fuentes históricas de las trasgresiones que van dando gestación a este tipo de novela.

²² Para Michael Boyd, este fenómeno tiene su reverso en la crítica postestructuralista que “imita” el discurso crítico mientras busca exponer su continuidad con los textos ficcionales que examina (*The Reflexive Novel: Fiction as Critique* 7).

identificar en las novelas metaficcionales cubanas muchas de las características señaladas en el párrafo anterior, aunque por caminos distintos y desde perspectivas diferentes. He señalado ya, por ejemplo, la importancia que tiene en las novelas del periodo una reelaboración del canon de la literatura cubana, el establecimiento de una tradición literaria con la que están en continuidad y el ejercicio crítico tanto de esa tradición como del panorama literario coetáneo y de ellas mismas. El cuestionamiento implícito de las ficciones de la realidad cubana, la ficcionalización de esa realidad y las realidades de su ficcionalización, en las que el lector está obligado a ejercer su criterio para repensarlas y discernirlas. El papel fundamental que ha jugado la reinsertión de Cuba en el diálogo teórico-crítico mundial en la concepción estratégica de su creación artística, así como la reelaboración del papel del artista en Cuba a partir de un ejercicio consciente del potencial social/político de su acto de escritura y cómo en este proceso la referencialidad a la realidad cubana parece disolverse y resurge cifrada y problematizada en el discurso reflexivo.

El pájaro: pincel y tinta china y *La sombra del caminante* se constituyen como novelas metaficcionales. Ese último nivel en el que trabaja el narrador como mediador-generador de la ficción que, aunado a la problemática figura del autor, constituyen el eje del carácter reflexivo de ambas narraciones. Son los narradores los encargados de poner en crisis la novela: evidencian el carácter ficcional de la narración, comentan sobre ese estatus ficcional, apelan al lector para involucrarlo en la creación de la novela, además de que generan y son parte de la hipóstasis del autor. La autoconciencia ficcional del narrador de *El pájaro* podemos rastrearla en comentarios como los siguientes: “[p]orque soy tímido, desmesurado (si lo prefieres, denso) y padezco de ansiedad. Me fascina figurar en mis inventos como las moscas en la comida vieja y los guacajones²³ en el fanguito” (58), “[m]is personajes no tienen familia y no creo que la necesiten” (56). En algunos momentos parece que incluso los personajes comparten esta conciencia, por ejemplo, cuando por medio del narrador sabemos que Fabián “de algún modo entreveía el futuro, el final de esta historia, la cual te adelanto, es, entre otras cosas, la historia de un asesinato” (36). Las apelaciones al lector son tanto implícitas como explícitas. Entre las primeras podemos encontrar aquellos cuestionamientos a la credulidad, ingenuidad o ceguera de, por ejemplo, los medios de comunicación o de los organismos internacionales ante los sucesos de la isla cuando se refieren los episodios del hospital en

²³ Peces endémicos de Cuba. De alrededor de cuatro centímetros, viven en aguas estancadas, por ello Portela dice que les atrae el fango.

que está internada Camila o sobre la “desaparición” de Fabián. Entre las apelaciones directas:

Espero que tú, lectora avisada y siempre alerta, no te vayas a sentir agredida por la probable insuficiencia de mis dos mujeres, siempre carentes, al parecer, de al menos una entre las hermosas cualidades que atesora mi loco de rostro renacentista. No voy a cometer la torpeza de justificarme con una pretendida fidelidad a los hechos (muy cierta por otra parte), ni voy a dárme las de *soft man* para conquistar tu aprobación, pero antes de pensar que soy un «sexista abominable» que «reincide en estereotipos represivos», considera, te lo ruego, que esto del *kalós* y el *agathós* no es tan simple como a veces puede parecer, tal vez porque se trata de parámetros discutibles (46).

En la que apela a un tipo de lector específico, el femenino y específicamente a la “lectora” crítica y/o feminista. El fragmento citado es la provocación de un diálogo implícito con “la lectora” en la que se “discute” sobre el proceso de representación que conlleva la narración. “La lectora” es instada a compartir la reflexión teórico-crítica de la novela sobre la problemática de su proceso de creación y a cuestionar sus propios parámetros. Por otro lado, las narraciones establecen el enigma de la identidad del narrador, en el caso de *El pájaro*, éste está planteado bajo el registro policial²⁴ puesto que se anuncia un crimen casi desde el primer capítulo y la novela tiene como motor la persecución —del narrador, de Emilio U y del proceso de creación de la novela de manera abierta y de la metáfora de la persecución que hace el régimen de determinados individuos—. El narrador aparece como una adivinanza que el lector debe de resolver:

Ella ignora, de más está decirlo, que ya Lacan, el pesado, el que seguro también no tenía alguien que le dijera «No seas así», se apareció un buen día con una linda y acabada teoría sobre la escisión del sujeto, sin la cual el lugar desde donde se habla sería apenas un misterio. A veces sigue siendo un misterio, o al menos, lo pretende. Por ejemplo, si adivinas quién soy, te doy un premio (177).

²⁴ Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative* plantea que las metaficciones pueden clasificarse en abiertas o encubiertas, éstas últimas trabajan con modelos estructurales, y yo agregaría con sus registros discursivos, que les permitan tematizar o problematizar la narración. Los modelos que Hutcheon identifica son: *Detective Story* (la novela policial y/o de misterio en general), *Fantasy* o la generación de mundos de fantasía, *Game Structure* y la novela erótica.

Las novelas portelianas presentan esquemas y registros de la novela policial: el crimen (el asesinato de Fabián, el doble asesinato que comenta Gabriela/Lorenzo y el asesinato de Moisés en *Cien botellas en una pared*), la persecución (real o imaginaria), alguien que funge como cronista (el narrador o escritor) y como detective (el lector). Sin embargo, aun cuando estudios como “En torno a la novela negra: Poética y política en *Cien botellas en una pared*” de Iraida H. López, que aparece como prólogo a la reciente edición crítica de dicha novela. La novelas de Portela (a reserva de *La última pasajera* que está próxima a terminar la autora) no pertenecen al género policial sino que, como señala Hutcheon, emplean su estructura y/o registro para encubrir o generar su particularidad temática y constitutiva, la metaficción.

En *La sombra del caminante* el acertijo en torno a la identidad del narrador está implícito y pasa a segundo plano, aun cuando realiza súbitos cambios de focalización, perspectiva e incluso llega a delegar la narración al personaje de Hojo Pinta. Estas transiciones, violentas y protagónicas en *El pájaro*, en *La sombra* pierden protagonismo pues se anuncian tipográficamente (mediante el uso de cursivas) y ceden el papel de violenta trasgresión a la reelaboración del concepto y del pacto de lectura en torno a la verosimilitud. El narrador de *La sombra* anuncia desde la primera página que puesto que es miope no aparecerá en la historia, sin embargo, su presencia es vital pues pone en escena la narración, la “presentifica”, *i.e.*, genera la impresión de ocurrir mientras el lector la proyecta con la lectura: “Lo abruma la atemporalidad de los personajes ficticios que hacen de las suyas, agonizan, mueren, y, *quia absurdum est*, como diría Tertuliano, resucitan con el mayor descaro cada vez que uno retorna a ellos en la segunda tanda o *mise en scène*, en la siguiente lectura” (73).

El narrador constantemente comunica el regodeo que produce la enunciación de ciertas palabras (utopía, histeria, fabuloso, tuétano, jovial, etc.) o la creación de nuevas (“acabazar”, “apescuezar”); asimismo, problematiza tanto el transcurrir del proceso de creación como el de lectura cuando apela constantemente a que recordemos la situación de determinado momento de la historia con referencia en su ubicación discursiva dentro del panorama general de la novela: “esta página antes de mí” (19), “aquella escena de la toma 1 del capítulo anterior” (30), “hoy mismo en el tercer capítulo” (46). Además, sus intervenciones evitan que olvidemos el artificio de la narración, por ejemplo, cuando explica la particularidad de “nuestro héroe”, cuando manifiesta la voluntad de irresolución de problemas cronológicos en la narración por parte del autor, o bien, al proponer cuestionamientos que cimbrén nuestra pasiva aceptación de cualquier ficción: “(no me preguntes cómo sabe nuestro héroe cuál es el traductor: la verdad es que lo ignoro)” (69), “¿*Tienen infancia los personajes que conocemos ya adultos?*” (66).

Estas intervenciones de los narradores generan el efecto de autoconciencia de las novelas. Primero, puesto que construyen los contornos de un sujeto, el narrador-narración, la novela como un todo y la instancia narrativa como “yo”, como centro y presente de esa existencia. El narrador es el encargado de dejar las huellas del sujeto-narración —recordemos que como plantea Braunstein, el sujeto, no es el sujeto “concreto”, sino su huella, es decir, su discurso (véase apartado I del presente capítulo)—, de la novela metaficcional, que, como he señalado en el primer apartado del presente capítulo, es sujeto en tanto está anclado a, y considerado en oposición a, una

estructura externa, histórica, que en ambas novelas es la tradición literaria así como la realidad cubana de los noventa, y a una interna, a sí mismo como una identidad construida por la continuidad de la experiencia, esto es a su capacidad de reconocerse en su devenir —manifiesta con el registro de acotaciones sobre sus transformaciones y el ejercicio de juicios de valor, cuestionamientos, etc.—. Esta conciencia ficcional, tanto en *La sombra* como en *El pájaro*, genera una serie de discursos críticos en torno a la tradición literaria, y la cultura en general, así como sobre sí misma.

Los metacomentarios críticos sobre el concepto de literatura y el arte en general son el antecedente de la autocrítica. Primero, sitúan la novela en relación a una tradición literaria o justifican teóricamente su concepción (misma que responde a una inquietud generacional como lo señala Alberto Garrandés y que reelabora el Canon literario cubano, según apunta Waldo Pérez Cino) para después, por medio de una *mise en abîme*, generar simultáneamente una metáfora de la escritura y el comentario crítico sobre sí mismas.

Así, en el capítulo siete de *El pájaro*, la novela desarrolla un debate teórico en torno a la posmodernidad bajo el pretexto de que Camila, en su búsqueda del autor del “cuento jovial” que leyó en el hospital, asiste a una mesa en torno la novela y el escritor “modernos”, en el sentido de contemporáneos. Algunas de las ideas teóricas expuestas que funcionan como justificación teórica de la novela son: en torno a cómo cuestionar y reelaborar la significación de la experiencia cubana, de la identidad nacional, del crimen, del sujeto, etc., en las novelas, “La instancia del texto no es la significación [...] sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término” (176); el papel de Derrida, “el cabalístico, [que] hizo retroceder ferozmente la noción misma de signo al postular el desplazamiento de los significados, la falta de centro en las estructuras” (174); se señala que Foucault “el que murió de SIDA [...], acentuó primero el proceso del signo al otorgarle un lugar histórico en el pasado” (176); el aporte de Ludwig Wittgenstein cuando “en el *Tractatus* el término «texto» puede englobar incluso la realidad misma (dada socialmente)” (175). Para crear una novela que reproduzca el caos y el desorden en la que se “cite alegremente”, o se “plagie impunemente”: “El texto cita y expone explícitamente [...] el tercer nivel de la *vraisemblance* para reforzar su autoridad en un juego con las convenciones genéricas en lo que pudiéramos llamar una «versión de pseudoparodia»” (173); la importancia del aporte de Julia Kristeva, “la extranjera, [que] trasfiguró el panorama psicológico al aportar los conceptos de «parapragmatismo» e «intertextualidad»” (174); la importancia de la “vinculación de la semiología con el

objeto literario, el relato” “que Propp, descubierto por Barthes a partir de Lévi-Strauss” hizo posible (174). Para trabajar la noción y límites del sujeto y de la instancia narrativa: la teoría de la escisión del sujeto de Lacan (177), y “el escritor moderno escribe, no inscribe” (178) parafraseando a E. Said sin mencionarlo explícitamente.

Esta justificación implícita del soporte teórico de la novela es mucho más sutil en *La sombra del caminante*, en ésta, únicamente se hace referencia directa a *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, e indirectamente a *Rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari para reelaborar un núcleo narrativo de obras precedentes: *El extranjero* de A. Camus, *Crimen y castigo* de F. Dostoyevski, *El proceso* de F. Kafka, y *Mario y el Mago* de T. Mann.

Los metacomentarios críticos de los textos sobre sí mismos son formulados mediante diversas *mise en abîme*²⁵ metatextuales y mediante una dinámica de concordancia-discordancia (Dällenbach, 46), esto es un juego que nos invita a postular la identidad entre un elemento y su doble, en el caso de ambas novelas, entre Emilio U y Ena Lucía Portela. Por un lado, las novelas nos proponen, mediante la coincidencia de ciertos datos biográficos y la autoría de obras homónimas, establecer la concordancia entre ambos²⁶, mientras que la discrepancia entre algunos otros datos que se nos ofrecen (la fecha de nacimiento de Emilio U, por ejemplo) la imposibilitan. Sin embargo, podemos entender al narrador y a Emilio U, no como dobles o un alter ego, sino como hipóstasis de la autora. La reflexión y fundamentación teórica de las novelas es complementada por una serie de comentarios críticos así como por las *mise en abîme* metatextuales, una serie de comentarios que formulan las hipóstasis de la autora en torno al proceso de escritura y sobre las novelas en general.

Las diatribas surgen de boca de diversos personajes que funcionan como contrapeso de las reflexiones del proceso de escritura y de las *mise en abîme* metatextuales. En *La*

²⁵ Lucien Dällenbach en *El relato especular* realiza una distinción entre diversas *mise en abîme* dependiendo de aquello que reflejen. Me parece importante destacar las que él identifica como *mise en abîme* textual (aquella que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato), la *mise en abîme* de código o metatextual (aquella que revela el principio de funcionamiento del texto pero sin copiar el texto que a éste se ajusta y que lo hace mediante metáforas diegéticas) y la *mise en abîme* trascendental (aquella que parece trascender el texto y proyectar la imagen reflectante hacia su exterioridad). (117-130). Las que encontramos en las novelas analizadas son *mise en abîme* textuales y metatextuales.

²⁶ Emilio U, nacido en Camagüey en 1967, es autor de: “Un cuento jovial” —que aparece en la antología *Los últimos serán los primeros*, en la que el mencionado cuento es el último antologado— y de las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*. Ena Lucía Portela, nacida en La Habana en 1972, autora de “La urna y el nombre (un cuento jovial)” —homónimo parcial del de Emilio—, último cuento de la antología de Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros* (1993), así como de las dos novelas que ficcionalmente son escritas por Emilio U.

sombra del caminante, es el personaje de Hojo, el colaborador de “*El Hideputa*, suplemento crítico-destructivo-negador de un revista subterránea bien célebre por su insolencia, malevolencia, virulencia y truculencia en las lóbregas alcantarillas de la hispanidad literaria: *El Bejuco Hirsuto*” (49), el que critica la obra de Emilio U. Hojo opina que a Emilio:

le gusta hacerse el difícil, el hermético, el oscuro, el esotérico, el tipo de la supermetáfora, todo con tal de esconder un evidentísimo y muy lamentable déficit de neuronas, o sea, todo para nada. Que su descaro no conoce límites: en su primera novela se compara con Cervantes y en la tercera, con Shakespeare. Que ambas novelas, y también la del medio, donde olvida su mala maña del parangón sin dejar por ello de perpetrar otras insolencias, son efectistas, truculentas, sensibleras, nocturnas y alevosas, una trilogía bellaca. Que con todo ese mal cocinado y peor servido fárrago de citas, alusiones, parodias y demás yerbajos, lo que pretende es exhibir una cultura de la que a todas luces carece, pues se le ve a la legua que no sabe ni dónde tiene la mano derecha. [...] Que no tiene principio ni ética ni salud mental, desprecia a la humanidad en bulto como si él fuera un extraterrestre y hasta se atreve a insinuar que un violador de menores es un ser humano en el fondo no muy diferente al resto de los seres humanos. Que en general le encanta regodearse al muy puerco en toda clase de sadismos y asquerosidades, en el *gore* más vomitivo y repelente, Que asesina personajes y personajillos porque no se atreve a asesinar personas [...] que Emilio escribe con... con... escribe con... (207-208).

De igual manera, en *El pájaro* Emilio es sometido a críticas que poco tienen que ver con las obras sino con su persona. De esta manera, Portela pone en relieve las disputas literarias entre diversos grupos de influencia en la isla. En su primera novela, las reducciones se sistematizan en diversas posturas: el editor opina que Emilio U debe escribir conforme al criterio europeo que “es y seguirá siendo el más importante en materia de creación” (198); un crítico *gay* critica que “en lugar de escribir desde su propio punto de vista maricón, se pasa para el bando contrario y asume tan tranquilo un montón de estereotipos opresivos” (199); la poetisa negra cuestiona su apariencia de blanco y que no le interese la cuestión de la negritud; el editor de una importante revista opina que es un ingrato; la feminista “lo acusa de misoginia y de estrechez mental” (199); un crítico literario lo critica por posmoderno y el funcionario del Partido “asegura que nadie entiende lo que ese tipo escribe y que la publicación de sus textos es [...] muestra palpable de que en Cuba, amor, la censura no existe” (199).

Las hipóstasis de la autora, por medio de la dinámica de concordancia-discordancia establecen un doble juego (Dällenbach, *El relato especular* 46) que le permiten, por un lado, presentar postulados o teorizaciones por medio de máscaras y, al mismo tiempo, no asumirlas como propias o fingir que no les otorga ninguna importancia. Así, “dejar

entrever la génesis de la obra, sugiriendo que es otra distinta; integrar en el libro una crítica positiva o negativa” a cualquiera de los elementos que refleja (autor, narración, novela, etc.) y “resolver el conflicto entre «novela pura» y corriente vital, adoptando la única solución estética posible (46-47): verter en la “novela impura” que el autor ha escrito la teoría de la novela que les es imposible escribir. Nos permite confrontar la poética, con el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela.

Distinguiremos entonces los metacomentarios críticos —no reduccionistas o basados en prejuicios sino en apreciaciones de los textos— que hacen los narradores o los personajes sobre la obra de Emilio U —que es tanto sobre el texto que leemos o de los textos precedentes del *continuum* narrativo que nos ocupa—, de aquellos elementos que documenten el proceso de escritura y la reflexión del autor en torno a su propia obra —en *El pájaro* esto es posible mediante la focalización interna del narrador en el personaje de Emilio U y en *La sombra*, mediante los fragmentos del diario de Emilio—, así como de las metáforas de la escritura que construyen ambas novelas y que complementan las reflexiones del autor ficcional.

Los metacomentarios críticos aparecen principalmente en la voz de los narradores o por parte de Camila u Hojo en *La sombra*: “su primera novela [*El pájaro: pincel y tinta china*] [...] excesivamente literaria y excesivamente intelectual, lo que se dice una obra de juventud” (*La sombra del caminante* 156). Pero sobre todo, las intervenciones de ese narrador consciente de su textualidad (el último de los identificados por N. Timmer), documentan el proceso de escritura. En *La sombra del caminante*, por ejemplo, con apreciaciones como estas: “con ciertas atmósferas de *thriller* con soplos raros y embudos que se tragaban a los personajes. Saqueaba a mansalva a otros narradores, poetas, dramaturgos y guionistas de cine sin que jamás pudieran acusarlo de plagio. Traducía a su modo la música y la pintura, los anuncios publicitarios, el paisaje urbano” (157), “Una historia loquísima de trivialidad, abigarrada de tanto brotar de muy diversos manantiales. Una historia de algún modo parecida a *ésta*, quizá la misma, desde su imaginería propioflamenca, habanaéxtasis” (51); “Emilio U escribía de prisa [...] se sentía al borde del precipicio [...] hubo un momento en donde sus cuartillas impresas fueron a parar al suelo [...] creyendo que ordenaba y sin advertir cómo unas cuantas páginas de su Diario iban a parar [...] al capítulo noveno” (162). En *El pájaro*, el narrador nos relata cómo: “el libro que escribía entonces, una aventura tan inevitable como el efecto de la gravedad, hecha de sobresaltos, tachaduras y cuartillas rotas que de seguridades o pactos deshonrosos: su primera novela” (96).

Las intervenciones del narrador van cediendo terreno a la documentación de la relación de Emilio U con su escritura y así, confrontar lo escrito, el proceso de escritura (en donde las novelas parecen ser las que crean al escritor, lo dominan) y el proyecto de escritura. Las novelas desarrollan en Emilio una pugna entre el proyecto y la poética:

Su novela [...] era una víctima pasiva que primero fue un juego, un mosaico, una parodia, un *collage* de muchas fotografías, pinturas, recortes de periódicos; luego empezó a coger forma de diario de nadie, de rumor desenfrenado y a la vez agónico, y más tarde no fue ya nada preciso, un espía de la nada, una masa informe y abigarrada de la que había que salir lo más pronto posible si uno no quería volverse loco (*El pájaro* 238).

La escritura de una novela que en Emilio significa la confrontación de ficciones (de ¿realidades?) en donde las fronteras parecen ser más bien una continuidad. La escritura genera temor y angustia en Emilio: en *El pájaro*, miedo, pues “[t]al vez pensaba que quien pone demasiado de su vida en su ficción corre el riesgo de poner también demasiado de su ficción en su vida y ese era su mayor temor” (247) y, en *La sombra*, angustia y frustración. La inserción del Diario de Emilio permite al lector yuxtaponer la lectura de la novela con las ideas que movieron el proyecto de novela, a saber: “La autenticidad es causa perdida, *demodé*” (para justificar la construcción de la trama y del discurso); la preferencia por los héroes “que reconocen la futilidad de sus hazañas”, que “están fatigados” (195), personajes que reconoce sus diferencias; la naturaleza cruel y lúbrica del ser humano; el carácter nocivo de las nacionalidades (que constantemente se ridiculiza en la novela), para lo cual cita Schopenhauer “lo único que aparece como diferente en cada país es la cortedad de miras, la perversidad y la maldad de los hombres; y a eso se le llama «carácter nacional»” (197); citando a Jean Rostand, su visión del crimen: “queremos castigar a este hombre, más que por su crimen, por el desconcierto en que nos coloca al no diferenciarse de nosotros sino por su crimen” (198) ofreciendo así al lector el planteamiento central de la novela. De esta manera, ratificar la angustia que produce al escritor la confrontación entre el “proyecto de novela”, la novela abstracta, y la novela concreta, escrita. Ese cotejo que le impone llegar a los capítulos finales se torna frustración al descubrir la imposibilidad de coincidencia. En el capítulo nueve podemos leer del Diario de Emilio:

Me cuesta mucho escribir y al mismo tiempo no puedo parar. Esto no es un pasatiempo. Es la vida. Y la vida es difícil, dolorosa y trivial. Lo peor de todo: trivial. La vida no necesita estímulos, fluye porque sí y muy bien pudiera no fluir. Los capítulos finales suelen

provocar en mí una gran ambivalencia, desequilibrio, terror. Quizá porque todo parece tan precario, tan impagable, tan carente de sentido... (200).

Emilio descubre que “la fábula lo rebasa [...] lo excede y lo supera hasta colocarlo en un estado de lozana, irresponsable incertidumbre” (*La sombra* 208).

Mientras se discurre reflexivamente en torno al proceso de escritura, cada uno de los textos que conforman nuestro *continuum* narrativo construyen una metáfora de la escritura: como urna, esto es, como huella trascendental en “La urna y el nombre (un cuento jovial)”; como “pájaro”, la reversibilidad entre realidad y representación, entre sujeto y discurso, en la novela *El pájaro: pincel y tinta china*, y la escritura como catástrofe y juguete instaurador del caos y el desorden tal como se plantea en *La sombra del caminante*, principalmente, pero también en *El pájaro*. La identificación y la dilucidación de estas metáforas de la escritura complementan y contrastan con los planteamientos que hacen los metacomentarios. Subsiste una convivencia entre elementos de la posmodernidad y de la modernidad en la construcción y concepción de los textos portelianos que establecen una economía de la tensión formal, conceptual, estética y filosófica que emana de la coexistencia a manera de continuidad entre recursos y elementos estéticos de la posmodernidad, que fungen como estrategias subversoras, y una reivindicación del papel de la escritura como actor de cambio social de signo moderno.

En “La urna y el nombre (un cuento jovial)” la escritura aparece como única vía de trascendencia e immortalización de Thais, René y Julio. La escritura como urna en tanto caja en la que se guardan para exhibir objetos preciosos y como espacio para depositar restos humanos (RAE); por un lado, las narraciones portelianas resguardan la experiencia de los sujetos cubanos en el Periodo Especial para impedir su olvido y, por ello, la escritura es trascendencia, y, por otro, los textos como depositarios de los restos humanos en tanto que son sólo representaciones discursivas de los sujetos concretos y que en las tramas dichos personajes siempre encuentran la muerte.

En *El pájaro: pincel y tinta china* la escritura aparece metaforizada en su título: “Así era *El pájaro: pincel y tinta china*, una historia como la seda. Envolvente, traslúcida, sensual” (227); “Porque cada volumen publicado es un sujeto independiente, un pajarraco adulto: o vuela con sus propias alas o se estrella” (238). Como ya destacó anteriormente en este apartado, a lo largo de las páginas del texto, el pájaro-novela está en búsqueda de sus instrumentos: el pincel y la tinta china. Desprendido del apelativo a los homosexuales en la isla, la metáfora del pájaro-novela simboliza el acto de

trasmutación y continuidad entre la realidad y representación, pero también problematiza los contornos del sujeto con relación a la escritura y lectura como revés de esa producción de sentido. A partir del sustento teórico que aparece como metacomentarios críticos que ya pusimos en relieve (véase página 128) es que retomo, para abordar la metáfora de la escritura en *El pájaro*, la interpretación que realiza Derrida del mito del origen de la escritura de Platón. En el diálogo *Fedro* se refiere el mito de origen de la escritura, la cual es un regalo que Teuth o Thoth, representado por Ibis, el pájaro sagrado²⁷ de la mitología egipcia (asociado con la inteligencia pues se alimenta de conocimiento), lleva a Thamus, rey de Egipto. El regalo de la escritura es presentado como “farmacon” (remedio/veneno, según Derrida en “La farmacia de Platón”) de la memoria y la sabiduría. Thamus rechaza el presente argumentando que “es el olvido lo que producirá a las almas de quienes la aprendan, al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos” (Platón, 403). Para Derrida este mito platónico problematiza la separación entre origen y creación, entre habla y escritura (por extensión, la diferencia de significación del texto en los procesos de escritura y lectura), entre la realidad y su representación (*La diseminación*) y, para Eric Havenlock, la aparición de la escritura implicaría, también, la aparición de los contornos del sujeto (*La musa aprende a escribir*). De esta manera hay una continuidad entre la trama de *El pájaro* en la que los personajes buscan reintegrarse con el origen —para lo cual recurrimos al Andrógino como forma del mito de la *coincidentia oppositorum* en el primer apartado de este capítulo—, entre la problematización de los contornos del sujeto, así como con la generación de la autoconciencia de la narración en tanto metaficción, y la metáfora de la escritura que esta novela genera.

Por último, la metáfora de la escritura, como catástrofe o juguete, instauradora del desorden y del caos aparece principalmente en *La sombra del caminante*, pero empieza a plantearse desde *El pájaro*. A partir de los elementos que, de manera aglutinante, aporta la narración paralela de la historia (la de Fabián, Camila, Bibiana y Emilio U o la de

²⁷ El pájaro en la tradición alquímica está identificado con el tercer elemento, el arsénico, que funciona como agente de trasmutación, es decir de reintegración de los dos primeros (azufre, principio masculino y el mercurio, principio femenino). A este tercer elemento se le denomina “Mercurio de los filósofos” o “Pájaro de Hermes”. Thoth y Hermes para esta tradición son equivalentes y a la alquimia se le denomina “lenguaje de los pájaros” según Arnold Waldstein en *Las luces de la alquimia*. Esta lectura a partir de la tradición alquímica es posible a partir de que en el texto aparecen diversas alusiones a la alquimia. La más importante es cuando Fabián llama a Emilio U, el escritor (ambos personajes, pájaros en tanto homosexuales), “el *barman* más extravagante” y él se autodenomina “El alquimista” (*El pájaro* 70).

Gabriela/Lorenzo) y del proceso de escritura de las novelas es que va surgiendo una metáfora de la escritura: un juguete subversor, instaurador del Caos y del Desorden. Un juguete “que no se te impone, no te obliga unir lo que amas y lo que temes en la Suprema Anulación”, sino que “te permite tu amor y tu miedo”, es un “productor de fe” que muestra su “atemporalidad y un hiperespacio” que insta a la formulación de preguntas sólidas (*El pájaro* 240). “Textos esquizofrénicos y desprendidos de la imposibilidad, el desorden, una oscura sensación de fracaso y también de impostura algo carnavalesca, triste y jovial”: “juguetes perversos” (146). Emilio U, “narrador del Desorden, una especie de nuevo absoluto en constante autodestrucción donde la mayúscula aportaba un sentido más allá del Apocalipsis y también de la mera sintaxis” (*La sombra* 157), novelas como “una ida al caos, al Desorden” (163).

En *La sombra del caminante* la metáfora de pájaro-escritura continúa y complementa la del juguete “instaurador del Desorden”. En la segunda novela, la escritura es representada por el huracán como una fuerza que instaura el caos, el desorden, la destrucción, pero también la renovación y la creación de acuerdo al estudio de Fernando Ortiz, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. El mito del huracán es un movimiento complejo que reproduce el de los astros, pues es tanto rotacional como traslacional; una fuerza poderosa femenina que sirve como umbral de tiempo y espacio, esto es, una catástrofe. El mito, en palabras de Mircea Eliade, y el huracán, por extensión, es “una realidad cultural extremadamente compleja que se puede abordar e interpretar en perspectivas múltiples y complementarias”. La capacidad de renovación y actualización del mito emana de su accesibilidad a las obsesiones y necesidades de sujetos y sociedades, registra así cambios en función de las transformaciones de éstos, para dar cuenta de sus nuevas condiciones y dotarlas de sentido. Incluso, como lo señala Helena Beristáin, “El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología, que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas”.

El ciclón que aparece en *La sombra* invita a dos lecturas, la primera como una catástrofe destructora y como tal alude al costo de la construcción de un orden social — que, como vimos en los dos primeros apartados de este capítulo, genera fuerzas de inclusión (antropofágicas) y de exclusión (antropoémicas) de acuerdo a los planteamientos de Bauman—, lectura del huracán que estaría vinculada con la crítica, que subyace en las narraciones analizadas, de las relaciones de poder en la sociedad cubana y que exploramos en el apartado anterior de este capítulo. La segunda lectura alude al huracán como catástrofe subversora y propugnadora de la creación y

renovación, en donde el caos y el desorden son estrategias de resistencia del huracán destructor de la primera lectura evocada. El ciclón que aparece en *La sombra* se llama Ena, lo que establece la identificación entre la catástrofe y la escritura. Ena, el huracán, destruye mientras suscita el renacimiento; Ena (Lucía Portela) escribe mientras trastoca lo que se convierte en representación, estructura y organiza un texto, su novela, mientras también se encarga de subvertirlo desde el interior de la narración: cuestiona el cierre ficticio que ofrecen las ficciones al proceso de representación de la experiencia, subvierte las posibles interpretaciones unívocas que sus narraciones puedan generar, confronta el impulso creador de su proyecto de escritura con la catástrofe de su realización. En este sentido, las narraciones de Portela como las de Emilio U, narrador del *Desorden*: “están llen[a]s de lluvia. Huracanes, tempestades, chubascos, tormentas eléctricas, lloviznitas, de todo. Hasta las páginas se mojan” (*La sombra* 204).

Las tres metáforas de la escritura que encontramos en el *continuum* narrativo porteliano ven en la escritura la única estrategia posible de resistencia, de realización de los sujetos, de construcción de sentido y de un potencial impacto social. La concepción de la escritura en Portela es más bien de signo moderno, mientras que emplea de manera estratégica en sus textos una estética de carácter posmoderno. Hay entre la poética y el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela una apropiación de la posmodernidad, en la que subsisten elementos de la modernidad, que busca “erizar y divertir”

Con el fin de dilucidar una explicación histórica de la aparición de rasgos de la posmodernidad en la literatura cubana contemporánea, hemos emprendido una revisión crítica de los principales acontecimientos políticos, económicos, ideológicos, sociales y culturales de las dos últimas décadas; una revaloración de la influencia que la lógica cultural de las primeras facetas de la Revolución ha tenido en la historia reciente cubana, y el rastreo del proceso comprensión, asimilación y reelaboración de las teorías de la posmodernidad, utilizando las herramientas teóricas pertinentes para establecer un diálogo que, en el desarrollo de la investigación, ha permitido elaborar una interpretación del uso estratégico de la poética y las teorías de la posmodernidad y del pensamiento postestructuralista en la obra de Ena Lucía Portela para la construcción de una poética propia, así como para la concepción de un proyecto escritural que sigue reivindicando la literatura como factor de cambio social; dicho análisis nos ha permitido verificar las hipótesis de la presente investigación y formular las siguientes consideraciones finales.

Es posible hablar de una posmodernidad cubana en tanto lógica sociocultural instaurada como consecuencia de la pérdida de aliados comerciales y políticos a partir de la caída del bloque soviético, como resultado de la convivencia de diversos modelos de sociedad, por un lado, un “comunismo de cuartel” en la dirección político económica del Estado; por otro, un socialismo democrático en las políticas culturales de la isla y en la concepción de las relaciones entre instituciones culturales y Estado a partir del relajamiento de la censura, de la permisión del trabajo por cuenta propia, y de la inserción del arte cubano en el mercado internacional; además, un socialismo de mercado o un capitalismo de Estado, puesto que desde la caída del bloque soviético se han implementado en la isla una serie de reformas económicas de corte capitalista, y por último, de un capitalismo neoliberal en las relaciones que sostienen ya sea individuos (los artistas, por ejemplo) o el Estado con la esfera internacional. Es posible hablar de una literatura cubana posmoderna desde una de las tendencias de la crítica literaria que se ejercen en la isla a partir de una reelaboración conceptual producto del diálogo y debate suscitados en torno las teorías de la posmodernidad y de la recepción del pensamiento contemporáneo internacional antes vedado por la censura. Es posible hablar de una literatura cubana posmoderna como una de las tendencias en la isla en tanto que los narradores recurren a presupuestos teórico-filosóficos de la posmodernidad o de las diversas vertientes del postestructuralismo para concebir y justifi-

car sus textos; emplean estratégicamente rasgos estéticos y estructuras posmodernas para subvertir las lógicas discursivas, políticas o literarias, impuestas por el régimen cubano, para reorientar los ejes de atención en la literatura cubana (respecto al canon, al concepto de literatura, etc.) y de la realidad nacional (reivindicación del sujeto, la disidencia en lugar del consenso, por ejemplo), y para dar cuenta de experiencias concretas de los sujetos cubanos durante el Periodo Especial.

La crisis económica del Periodo Especial propició una dinámica distinta en los procesos de escritura, publicación y lectura de las obras literarias. A partir de esas condiciones, la crítica literaria cubana formó una promoción de narradores, “los novísimos”, en torno a una serie de rasgos estéticos inusitados, los registros discursivos, el tono lúdico, el tratamiento de temas antes vedados, la subversión de valores del sistema, así como de la recurrencia a la escritura como tema de las historias o como reflexión. Al cambiar las condiciones que propiciaron la aglutinación de diversos narradores en la promoción de los novísimos, se hace evidente la inoperancia de dicha promoción. La literatura del Periodo Especial se caracteriza por la formación de poéticas individuales de la escritura que reelaboran el concepto de literatura, la relación entre literatura y realidad (la mimesis, el realismo, la construcción discursiva de ambas, la reversibilidad entre realidad y ficción, etc.), y hacen consciente el rol social y la dimensión política de la literatura como acto en la isla; lo que se ejemplificó con las poéticas de Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte, Wendy Guerra y Ena Lucía Portela, “revolcar la mierda”, “un arte de hacer ruinas”, “al resguardo del diario” y “erizar y divertir” respectivamente.

La poética de Ena Lucía Portela busca provocar la reflexión a partir del divertimento. Para ello aborda temas antes vedados en la literatura cubana, como las parafilias; desarrolla un estilo “jovial” en tanto aborda de manera lúdica situaciones dramáticas, ridiculiza simplificaciones, prejuicios y *clisés*, juega con las posibilidades retóricas del lenguaje y de la dimensión espacialidad de la escritura siempre para camuflar los planteamientos críticos de la narración de historias truculentas; emplea estructuras narrativas complejas que tienen como principio de construcción la intertextualidad, intermedialidad, la ironía y la parodia, que frecuentemente generan textos metaficcionales. La poética de Portela busca divertir y erizar al lector, divertir en tanto distraer de forma recreativa pero también como una estrategia de distracción sobre los cuestionamientos implícitos; erizar, en tanto que “escandaliza” por sus temas, pero también porque busca llevar al lector a la reflexión cuando éste se percata que ha caído en el doble juego del divertimento.

La noción de proyecto de escritura en Ena Lucía Portela busca rescatar para su análisis las problematizaciones sobre las que el divertimento de la poética porteliana nos invita a reflexionar, esto es, las formas de subjetivación y las relaciones de poder que sus narraciones representan, además de la que nos demanda su obra como críticos literarios, la subversión de la narración en su proyecto (en tanto visión, concepto y función) de escritura. El cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)” y las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante* conforman un *continuum* narrativo en tanto que repiten los planteamientos críticos, hay una relación de continuidad entre las tres narraciones a nivel de la historia y puesto que están unidas en la reflexión literaria que realizan desde su interior en tanto metaficciones, por lo que eran ideales para el análisis planteado. La noción de la estructura rizomática planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari es ideal para organizar el estudio de las problematizaciones profundas de las narraciones portelianas puesto que plantean una reversibilidad en la concepción de la realidad como texto en la que el texto reproduce las relaciones de la realidad como “agenciamientos” en una estructura que pone de relieve la multiplicidad de líneas de fuga y de relaciones multidireccionales en la que se forman nudos o núcleos. Denominé núcleos de problematización a las preocupaciones profundas del *continuum* narrativo porteliano condensadas bajo los nombres de Sujeto, Violencia y Narración.

De acuerdo con el análisis del proyecto de escritura de Ena Lucía Portela, el Estado cubano ha desplegado una serie de dispositivos para moldear las subjetividades de su población, de tal forma que los sujetos que no logran reproducir el modelo de subjetividad son excluidos, impelidos a la marginalidad por la dinámica del orden social, según el pensamiento de Zygmunt Bauman. Puesto que el sujeto como tal lo es en tanto que se delimita a partir de las relaciones con su exterioridad y con el producto del ejercicio de la conciencia, su identidad, los sujetos de las narraciones de Portela son manchas sociales, anormales, marginales. El modelo con el que se confrontan los sujetos cubanos es el del hombre nuevo guevariano. Al evidenciar que los personajes que pueblan sus narraciones son ficciones, esto es, construcciones discursivas, subvierte el modelo del hombre nuevo y toda justificación de exclusión social en tanto que también son elaborados discursivamente. Las relaciones de poder representadas en las narraciones portelianas evidencian la violencia que ejerce el Estado para conservar el orden social. Para ello, Portela centra su atención en la educación, la familia, el ejército, la medicina, las leyes y los medios de comunicación como dispositivos de control. Como resultado de esa violencia, los personajes se reprimen y simulan la asimilación, sin embargo, siempre

resurgen sus resistencias naturales, se convierten en criminales o son criminalizados y solucionan sus ambivalencias con la muerte.

Las narraciones portelianas son, también, estrategias de resistencia insertas en las relaciones de poder pertenecientes a la literatura y a su contexto histórico. El carácter metaficcional de sus textos le permite discurrir sobre la literatura, la teoría y la crítica literaria de manera abierta y encubierta. De manera encubierta cuando subvierte una serie de convenciones de la literatura y de la idea de la literatura en Cuba, así como cuando pone en escena el acto narrativo y evidencia la construcción lingüística de las ficciones; abierta, cuando tematiza esa reflexión en el interior de los textos. Por lo cual podemos dilucidar, por un lado, un proyecto de escritura que se describe y fundamenta desde el interior de los textos y las metáforas de la escritura que éste proyecto construye. Las metáforas de la escritura que surgen del *continuum* narrativo demuestran la pervivencia de una visión moderna de la literatura como factor de cambio social. Al igual que la tensión formal entre ruptura y redundancia de las convenciones de la tradición literaria, los rasgos de la posmodernidad en la obra de Ena Lucía Portela están en una tensión con los de la modernidad, en una continuidad topológica que permite a sus narraciones divertir y subvertir con representaciones de un mundo y de un proceso de creación mientras eriza e impele a la reflexión sobre la ficcionalidad de dichas representaciones.

La investigación, como las novelas de Portela, cierra ante la imperante necesidad de una clausura, permanece la ambivalencia de las líneas que no fue posible seguir en este análisis, pero que quedan esbozadas: la necesidad de teorizar sobre la construcción de la metaficción latinoamericana contemporánea y su función social; una revaloración de mayor espectro de las poéticas de escritores cubanos del Periodo Especial con el objetivo de restablecer los elementos comunes, y, a partir de los textos, dilucidar ampliamente la poética de la posmodernidad cubana. La obra de Ena Lucía, por otro lado, demanda un análisis puntual de la intermedialidad e intertextualidad de sus textos; una investigación que aborde: las identidades desmontadas; las metáforas atmosféricas de las circunstancias políticas de la isla inscritas en una tradición literaria que ha exaltado sus accidentes geográficos y meteorológicos, y la influencia del cine en las narraciones, en particular en la construcción de secuencias narrativas. Queda pues, la invitación al dialogo con las consideraciones de esta investigación, pero sobre todo a la revisión de la literatura del periodo especial y la obra de Ena Lucía Portela. Una invitación al escalofrío y la carcajada.

Considero pertinente hacer una relación lo más completa posible, hasta ahora, de la obra narrativa de Ena Lucía Portela. La publicación dispersa de su obra en antologías o revistas tanto cubanas como internacionales, la circulación de manuscritos y la discriminación de algunos textos por la propia Portela del recuento de su obra, ha dejado incompletas las bibliografías de las ediciones críticas realizadas por Iraidá H. López. La siguiente relación guarda el orden cronológico de publicación de los textos. Aparecen las fichas bibliográficas completas sólo cuando el texto está publicado una única vez.

CUENTO

- “Dos almas nadando en una pecera” en *XVII Encuentro Debate de Talleres Literarios de la Ciudad de La Habana*. La Habana, Editorial Extramuros, 1990
- “Como si el ojo gris” [inédito] (1993)
- “La urna y el nombre (un cuento jovial)” (1993)
- “Últimas conquistas de la catapulta fría” en *Doce nudos en el pañuelo*. selec., pról. y notas Salvador Redonet, Mérida, Mucoglypho / Dirección Sectorial de Literatura CONAT, 1995, 9-15
- “Sombrió despertar del avestruz” (1996)
- “Todas las palabras”, *Crítica* (Puebla), No. 69 (enero-febrero), 1998, 115-119
- *Una extraña entre las piedras*. La Habana, Letras cubanas, 1999.
 - “Helluland”
 - “Un loco dentro del baño”
 - “Voces de muerte sonaron”
 - “Desnuda bajo la lluvia”
 - “Al fondo del cementerio”
 - “Una extraña entre las piedras”
- “El viejo, el asesino y yo” (2000)
- *Alguna enfermedad muy grave*. Madrid, H Kliczkowski, 2006.
 - “Alguna enfermedad muy grave” (2003)
 - “Huracán”
- “La última pasajera”, *Crítica* (Puebla), No. 119 (enero-febrero), 2007, 38-66
- *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. ed. Iraidá H. López, Doral, Stockcero, 2009
 - “En vísperas del accidente” (2007)
 - “El sueño secreto de Cenicienta” (2008)

NOVELA

- *El pájaro: pincel y tinta china* (La Habana, 1999/ Barcelona, 1999)
- *La sombra del caminante* (La Habana, 2001 / Madrid, 2006)
- *Cien botellas en una pared* (Barcelona, 2002/ La Habana, 2003)
- *Djuna y Daniel* (La Habana, 2007/ Barcelona, 2008)

ENSAYO

- “*Bad painting* o la «inocencia» del sujeto”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), marzo-abril, 1999, 57
- “Con el juego de la inmundicia, con las palabras descarnadas”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), septiembre-octubre, 1999, 13-24
- “Literatura vs. Lechuguitas: Breve esbozo de una tendencia” en *Cuba: Voces para cerrar un siglo*. Vol.1, Estocolmo, Centro Internacional Olof Palme, 1999, 70-79
- “Nadie me injurió impunemente”, *Crítica* (Puebla), No. 87 (mayo-junio), 2001, 53-64
- “Tan oscuro como muy oscuro” en *Cuba y el día después: Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona, Mondadori, 2001, 183-1995
- “Con hambre y sin dinero”, *Crítica* (Puebla), No. 98 (abril-mayo), 2003, 61-80
- “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, *Crítica* (Puebla), No. 118 (octubre-noviembre), 2006, 13-24
- “Una isla estrangulada y con la lengua afuera” *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 50 (otoño), 2008, 263-264
- “Con las alas rotas” (testimonio) *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. ed. Iraida H. López, Doral, Stockcero, 2009

- ARANGO, Arturo. “«Con tantos palos que te dio lo vida»: poesía, censura y persistencia” *Ciclo: “La política cultura del periodo revolucionario: Memoria y reflexión”*, en:
<http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf> [última visita 24 de marzo de 2010]
- ARAÚJO, Nara. “Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa de los noventa” en *México-Cuba 1902-2002. Cátedra extraordinaria “José Martí”*. México, UNAM, 2003, 93-105 (Serie Memorias, 1)
- _____. “Erizar y divertir: La poética de Ena Lucía Portela” *Cuban Studies* (Pittsburg), núm. 32, 2001, 55-73
- _____. “Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba” en *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003, 112-160
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México, Siglo XXI, 2da. ed., 2006 [1993] (Sociología y política)
- BEHAR, Ruth y Lucía M. SUÁREZ (eds.). *The Portable Island. Cubans at home in the world*. New York, Palgrave MacMillan, 2008 (New directions in Latin American Cultures)
- BEHAR, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Periodo Especial*. New York, Peter Lang, 2006 (Caribbean Studies, 24)
- BOBES, Velia Cecilia. *Los laberintos de la imaginación. Repertorios simbólicos, identidades y actores del cambio social en Cuba*. México, COLMEX, 2000.
- BOTÍN, Vicente. “Cuba: el sable del general Ochoa” *El país* (España) [versión electrónica], 29 de julio de 2009, en:
http://www.elpais.com/articulo/opinion/Cuba/sable/general/Ochoa/elpepuopi/20090728elpepiopi_4/Tes [Última visita 10 de abril de 2010]
- BOYD, Michael. *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. East Brunswick, Assosiated University Press, 1983
- BRAUNSTEIN, Néstor. “Sujeto de la conciencia, sujeto del discurso, sujeto” en *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México, Siglo XXI, 1990, 69-79
- BRAUNSTEIN, Néstor y Frida SAAL. “El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística” en *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México, Siglo XXI, 1990, 80-158
- BRUNER, Jerome. *La fábrica de historias*. México, FCE, 2003
- BUTLER, Judith. *Subjects of Desire*. New York, Columbia Press, 1999
- CAMPUZANO, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVII-XXI)*. La Habana, Ediciones Unión, 2004.
- _____. “Narradora cubanas de hoy: un mapa de bolsillo” *La isla en peso* en:
<http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num04/estacion.htm> [Última visita 27 de abril de 2003]
- CABALLERO, Rufo. “Arte cubano, 1981-2007: dime lo que más te ofende” *Temas* (La Habana), no. 56 (octubre-diciembre), 2008, 56-66
- CÁMARA, Madeline. “Feminismo vs totalitarismo: notas para un estudio de textos y contextos de mujeres en Cuba contemporánea” *Bordes* (Piedras Negras), núm. 2, 1995, 54-64
- _____. “Antropofagia de los sexos como «metáfora de incorporación». Estudio de «La urna y el nombre (cuento jovial)» de Ena Lucía Portela” en *La letra rebelde*. Miami, Universal, 2002, 87-101
- CASAMAYOR CISNEROS, Odette. “Cubanidades de un fin de siglo” *Temas* (La Habana), núm. 6 (noviembre-diciembre), 2002, 36-39
- _____. “Guanajerías pos-soviéticas: apuntes ético-estéticos en la narrativa de Ena Lucía Portela” *La Gaceta de Cuba* (La Habana), núm. 6 (noviembre-diciembre), 2009, 3-7
- COYULA, Mario. “El trinquenio amargo y la ciudad distópica: una autopsia de una utopía” *Ciclo: “La política cultura del periodo revolucionario: Memoria y reflexión”* en:
<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf> [Última visita 24 de marzo de 2010]
- DANTE ALIGHIERI. *Divina Comedia*. vol. 1 Infierno, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2003

- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Rizoma. Introducción*. Valencia, Pre-textos, 2005
- DENIZ, José, Carmelo MESA-LAGO, Mauricio DE MIRANDA, Ludolfo PARAMIO y Pedro PÉREAZ HERRERO. "Economía cubana: hacia dónde y cómo" *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 30/31 (otoño / invierno), 2003-2004, 75-97. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/30-31-otono-invierno-de-2003-2004/la-economia-cubana-hacia-donde-y-como-17313> [última visita 24 de marzo de 2010]
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997
- DE TORO, Alfonso. "Posmodernidad y Latinoamérica" *Plural* (México), Vol. XX-V, No. 233 (febrero), 1991, 47-61
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel. "Aclaraciones y perplejidades" *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 16/17 (primavera / verano), 2000, 157-162. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/16-17-primavera-verano-del-2000/aclaraciones-y-perplejidades-18944> [última visita 24 de marzo de 2010]
- _____. "La carta de los diez" *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 2 (primavera / verano), 2000, 22-30. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/2-otono-de-1996/la-carta-de-los-diez-20405> [Última visita 24 de marzo de 2010]
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. 22ª ed. en línea. Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html> [Última visita 14 de octubre de 2010]
- DILLA ALFONSO, Haroldo. "De Castro a Castro: la cómoda sucesión cubana" *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 44 (primavera), 2007, 197-199. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/44-primavera-de-2007/de-castro-a-castro-la-comoda-sucesion-cubana-68479> [Última visita 5 de mayo de 2010]
- DOSTEYEVSKI, Fiodor. *Crimen y castigo*. Madrid, Edaf, 2002
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de la ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 2000
- ELIADE, Mircea. *Aspectos del mito*. Buenos Aires, Paidós, 2000 (Orientalia 69)
- _____. *Mefistófeles y el Andrógino*. Barcelona, Kairós, 2001
- Encuentro de la cultura cubana* (Madrid). "Cronología de la Represión en Cuba" No. 28/29 (primavera / invierno), 2003, 117-141. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/28-29-primavera-verano-de-2003/cronologia-17794> [Última visita 5 de mayo de 2010]
- ESTÉVEZ, Abilio. "Prólogo" en *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona, Casiopea, 1999, 9-14
- FERNÁNDEZ, Damián J. "La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización" *Foro Internacional* (México), vol. XLIII, núm. 3, Julio-septiembre, 2003, 590-607
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría del al literatura hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995
- FORNES-BONAVÍA DOLZ, Leopoldo. *Cuba cronología. Cinco siglos de historia, política y cultura*. Madrid, Verbum, 2003 (Ensayo)
- FORNET, Ambrosio. "En busca de la nueva cuentística" en *El otro y sus signos*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, 212-219
- _____. "La narrativa cubana del fin de siglo: Informe sobre la situación, I" en *El otro y sus signos*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, 220-237
- _____. "La crítica bicéfala en el nuevo milenio: Informe sobre la situación, II" en *El otro y sus signos*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008, 238-253
- FORNET, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas, 2006 (Premio Alejo Carpentier, Ensayo, 2006)
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 2ª ed., 2009
- _____. *El poder: cuatro conferencias*. México, UAM, 1989
- GARRANDÉS, Alberto. "La cuentística cubana del siglo XX" en *Aires de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana, Letras Cubanas, 1999, 5-15

- _____. “Formas del realismo en la ciudad barroca. Diez narradores cubanos de los 90” *Casa de las Américas* (La Habana), No.215 (abril-junio), 1999, 26-36
- _____. “El cuento cubano en los últimos años” *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), Vol. 31, 2002, 65-82
- GARCÍA RONDA, Denia. “Los estudios literarios en Cuba. Una visión panorámica” en *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos* Comp. Rafael Hernández, La Habana, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003, 177-189
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen 1989
- GUERRA, Wendy. *Todos se van*. Barcelona, Bruguera, 2006
- _____. *Nunca fui primera dama*. Barcelona, Bruguera, 2008
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona, Anagrama, 7ª edición, 2001 (251)
- _____. *El Rey de La Habana*. La Habana, Ediciones Unión, 2009
- _____. *Animal tropical*. Barcelona, Anagrama, 2ª edición, 2006 (Compactos, 278)
- _____. *Todo sobre Pedro Juan. Sitio oficial*.
En: <http://www.pedrojuangutierrez.com/> [última visita 20 de agosto de 2010]
- HAVENLOCK, Eric. *La musa aprende a escribir*. Barcelona, Paidós, 1996
- HERNÁNDEZ, Rafael. “Sin urnas de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo” en *Sin urnas de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporáneos*. comp. Rafael Hernández, La Habana, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003, 11-28
- HUERTAS, Begoña. *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80*. La Habana, Casa de las Américas, 93 (Premio Casa de las Américas 1993)
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Londres, Routledge, 1991 (1980)
- _____. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge, 1988
- INGENSCHAY, Dieter. “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*.
En: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/19894015/articulos/ANRE1010120004A.PDF>
[Última visita 3 de diciembre de 2010]
- LEYVA GARCÍA, Anneris Ivette y Abel SOMOHANO FERNÁNDEZ. “Los intelectuales y la esfera pública en Cuba: el debate sobre políticas culturales” *Temas* (La Habana), no. 56 (octubre-diciembre), 2008, 44-55
- LEZAMA LIMA, José. “A partir de la poesía” en *El reino de la imagen*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 13-26 (83)
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2008 (Compactos 324)
- LÓPEZ, Iraida. “Entrevista a Ena Lucía Portela” *Hispanérica* (Rockville), Año XXXVIII, núm. 112 (abril), 2009, 49-57
- _____. “Prólogo” en *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral, Stockcero, 2009, VII-XVII
- _____. “Prólogo: «En torno a la novela negra: Poética y política en *Cien botellas en una pared*»” en *Cien botellas en una pared*. Doral, Stockcero, 2010, VII-XXXVIII
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 2000
- MATEO, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana, Letras cubanas, 2005
- _____. “Postmodernismo y Criterios: prólogo a una antología y para un aniversario” en *El posmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. sel. Desiderio Navarro, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007, 7-18. También disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/mateopost.pdf>
[última visita 5 de mayo de 2010]
- _____. “A las puertas del siglo XXI” *La Gaceta de Cuba* (La Habana), núm. 6 (noviembre-diciembre), 2002, 48-52
- MOSQUERA, Gerardo. “Los hijos de Guillermo Tell” *Plural* (México), Vol. XX-X, núm. 238 (julio), 1991, 60-63
- NAVARRO, Desiderio. “Introducción al ciclo «La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión»” *Ciclo: “La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión”* en: <http://www.criterios.es/pdf/navarointrociclo.pdf> [última visita 24 de marzo de 2010]

- NUEZ, Iván de la. *La balsa perpetua. Soledad y conexión de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea, 1998 (Ceiba)
- _____. *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. México, Debate, 2007
- _____. “El espejo cubano de la posmodernidad. Más acá del bien y del mal” *Plural* (México), Vol. XX-X, No. 238 (julio), 1991, 21-32
- ORTIZ, Fernando. *El Huracán*. México, FCE, 1947
- PAIDEIA. “Tesis de Mayo” *Cubista Magazine* [electrónica], verano 2006, disponible en: <http://cubistamagazine.com/050006.html> [Última visita 14 de abril de 2010]
- PÉREZ CINO, Waldo. “Sentido y paráfrasis” *La Gaceta de Cuba* (La Habana), núm. 6 (noviembre-diciembre), 2002, 22-28
- PÉREZ-LÓPEZ, Jorge F. “El interminable Periodo Especial de la economía cubana” *Foro Internacional* (México), vol. XLIII, núm. 3, Julio-septiembre, 2003, 566-590
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2005
- PLATÓN. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid, Gredos, 2008.
- PONTE, Antonio José. *Un perseguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid, Verbum, 2001
- _____. *El arte de hacer ruinas y otros cuentos*. pról. de Esther Whitfield, México, FCE, 2005
- _____. *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama, 2007
- _____. *Contrabando de sombras*. Barcelona, Mondadori, 2002
- PORTELA, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona, Casiopea, 1999
- _____. *Una extraña entre las piedras*. Madrid, Letras cubanas, 1999.
- _____. *La sombra del caminante*, Madrid, Kailas, 2006
- _____. *Cien botellas en una pared*, Barcelona, Debate, 2002
- _____. *Djuna y Daniel*, Barcelona, Mondadori, 2008
- _____. *El viejo, el asesino, yo y otros*. Doral, Stockcero, 2009
- _____. “Sombrio despertar del avestruz” en *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo. XX*. comp. Alberto Garrandés, La Habana, Letras Cubanas, 1999, 497-505
- _____. “Nadie me injurió impunemente” *Crítica* (Puebla), No. 87 (mayo-junio), 2001, 53-64
- _____. “Con hambre y sin dinero” *Crítica* (Puebla), No. 98 (abril-mayo), 2003, 61-80
- _____. “Entre lo prohibido y lo obligatorio” *Crítica* (Puebla), No. 118 (octubre-noviembre), 2006, 13-24
- _____. “Rompiendo el silencio. Brevisima nota sobre Bogotá 39” *El cuentero & Cía.* (La Habana), Año 3, No. 06 (diciembre-marzo), 2008, 59-61
- PURCELL, Susan Kaufman. “La ley Helms-Burton y el embargo estadounidense contra Cuba” *Foro Internacional* (México), vol. XLIII, núm. 3, julio-septiembre, 2003, 704-718
- RAVELO CABRERA, Paul. *El debate de lo moderno-postmoderno*. La Habana, Pinos Nuevos, 1996
- REDONET, Salvador “Mi cuento por una pregunta” *La Gaceta de Cuba* (La Habana), julio-agosto, 1993, 7-10
- _____. “Bis repetita placent (Palimpsesto)” en *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, 9-23
- RINCÓN, Carlos. “Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano” *Revista de Crítica Latinoamericana* (Lima), Año XV, No. 29 (1er semestre), 1989, 61-104
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barra, 1973
- ROJAS, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama, 2009 (Argumentos, 393)
- _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama, 2006 (Argumentos, 345)
- ROY, Joaquín. “La dos leyes Helms-Burton: Contrastes de la actitud de los Estados Unidos ante la Unión Europea y ante Cuba” *Foro Internacional* (México), vol. XLIII, núm. 3, julio-septiembre, 2003, 719-743

- RUBIO CUEVAS, Iván. “Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia subversión y moda” en *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt-Madrid, Veuvert-Iberoamericana, 2000, 79-89
- SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar. “¿Postmodernidad en Cuba? (Apuntes fragmentarios para un sintomatología)” en *Otros pensamientos en la Habana*. La Habana, Pinos Nuevos, 1994, 3-16
- SANTIESTEBAN-PRATS, Ángel. “La generación extraviada” *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), No. 51/52 (primavera / invierno), 2009, 3-9. También disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/51-52-invierno-primavera-2009/la-generacion-extraviada-190414> [última visita 24 de marzo de 2010]
- SANTOS, Lidia. “Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Hanover), Año XXXI, núm.62, 2do. Semestre, 2005, 195-210
- SUÁREZ, Karla. *Silencios*. Madrid, Lengua de Trapo, 1999
- TICHINDELEANU, Ovidiu. “La modernidad del postcomunismo” *Criterios* (La Habana), 36, 2009, 385-409
- TIMMER, Nanne. *Y los sueños sueños son: sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. [tesis de maestría], Leiden, Universiteit Leiden, 2004
- _____. “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual; Cuba y su vida literaria después de los noventa” en: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20\(Nanne%20Timmer\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20(Nanne%20Timmer).doc) [Última visita 24 de marzo de 2010]
- _____. “La crisis de representación en tres novelas cubanas: *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela y *La última playa* de Atilio Caballero” *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), Vol. LXXIII, No. 218-219 (enero-junio), 2007, 119-134
- VALDÉS, Sandra Lys. “¿Género y nación? En *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela” *La Gaceta de Cuba* (La Habana), No. 4 (julio-agosto), 2000, 44-47
- VALLE, Amir. *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. [Archivo electrónico]
- VIZCARRA, Héctor Fernando. *La configuración del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía «Las cuatro estaciones», de Leonardo Padura*. [tesis de maestría], México, UNAM, 2010
- WALDSTEIN, Arnold. *Luces de alquimia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of a Self-conscious Fiction*. Nueva York, Routledge, 1988
- XALMA, Cristina. *Cuba: ¿Hacia dónde? Transformación política, económica y social en los noventa. Escenario del futuro*. Barcelona, Icaria, 2007 (Análisis contemporáneo, 258)
- YÚDICE, George. “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?” *Revista de Crítica Latinoamericana* (Lima), Año XV, No. 29 (1er semestre), 1989, 61-104
- ZURBANO, Roberto. *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*. La Habana, Pinos Nuevos, 1996