

Ensayo y
postficción:
realidad y goce
de la escritura en
*Con hambre y sin
dinero* (2018), de
Ena Lucía Portela

Nanne Timmer

Recebido em: 24 de janeiro de 2019

Aceito em: 20 de fevereiro de 2019

Nanne Timmer es especialista en análisis cultural y literatura latinoamericana contemporánea en la Universidad de Leiden, donde se doctoró en el 2004 con la tesis *Y los sueños sueños son: Sujeto en tres novelas cubanas de los noventa*. Ha publicado los libros *Ciudad y escritura: el imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (LUP, 2013) y *Cuerpos ilegales: Sujeto y poder y escritura en América Latina* (Almenara, 2018), aparte de decenas de artículos en múltiples revistas académicas.

Contacto: nannetimmer@gmail.com

Holanda

PALABRAS CLAVE: Ena Lucía Portela; literatura cubana; ensayo; ficción; yo.

Resumen: Los textos ficcionales de Ena Lucía Portela juegan con la ironía de una voz narradora que se ríe a carcajadas de su entorno. Ese entorno puede nutrirse tanto de un referente real inmediato como de un universo ficcional que es propiedad de su autor. La afirmación de control o autoría es una de las formas en las que aparecen los juegos metaficcionales en sus textos. Aquello produce una indeterminación en el lugar de enunciación que difumina la separación entre el mundo real y el mundo ficcional. ¿Qué ocurre con los textos ensayísticos que se reúnen en *Con hambre y sin dinero* (2018) que se presentan como 'no-ficcionales' y cómo se da la relación con la poética de Portela en este género supuestamente diferente?

KEYWORDS: Ena Lucía Portela; Cuban literature; essay; fiction; self.

Abstract: Ena Lucía Portela's fictional texts offer an ironic play of a narrative voice that laughs at everything around her. These surroundings can include real references as well as fictional ones. The affirmation of control and authorship is one of the forms in which metafictional plays appear in her texts. This produces an indetermination of the place of enunciation blurring the line between the real world and the fictional world. What happens with the essays published in *Con hambre y sin dinero* (2018) presented as 'non-fictional'-texts, and what kind of relation can we establish between Portela's poetics in general and this supposedly different genre?

Cuando hace veinte años se publicó *El pájaro: pincel y tinta china*, la primera novela de Ena Lucía Portela, ya se intuía que aquella obra era de una escritora que había llegado para quedarse. Y así fue. Con la publicación de cuatro novelas y dos libros de cuentos, Ena fue consolidando su voz dentro de la actual literatura latinoamericana, algo que también se hace evidente en la cantidad de artículos críticos dedicados a su poética. En 2018 se publica *Con hambre y sin dinero*, un libro que reúne ensayos suyos publicados entre 1999-2014 en diversas revistas nacionales e internacionales.¹

No existen todavía estudios críticos sobre este último libro de Portela. Como es el primer libro de ensayos dentro de un conjunto de obras ficcionales, me propongo en estas páginas estudiar el efecto que tiene el uso de la no-ficción como género en relación con el resto de su obra. Para responder a dicha pregunta comento primero sobre la poética porteliana en general y sobre cómo la fue catalogando la crítica. Enlazo las pautas principales de su poética (la escritura misma, la burla de lo trascendente, el yo ficcional y la metaficción) con la lectura de *Con hambre y sin dinero* para ver si en éste hay una continuidad con el yo ficcional tan propio de su obra narrativa. De ser así, en la no-ficción volvería a darse una “indefinición de espacio y tiempo” (Ramer 2002, y Timmer 2002, 2007, 2010), una poética de “la indiferencia” (Nuez, 2001), de “la ingravidez” (Casamayor,

1 Los textos fueron publicados anteriormente en revistas cubanas como *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *El Cuentero & Cía* y *La Letra del Escriba*, las revistas colombianas *Pie de página: Revista de Libros*, y *SoHo*, en la revista mexicana *Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, las revistas digitales *La Habana Elegante* y *Otro Lunes*, el suplemento cultural *Babelia* del periódico español *El País*, la revista de Barcelona *GAES News*, y en antologías como *Cuba y el día después* (Nuez, Iván de la (ed.)) y una de cuentos de Fernando Iwasaki.

2012) e implicaría un “lugar escurridizo en el campo literario cubano” (De Maeseneer y Bolognese, 2017). ¿Cómo se resuelve dicha indefinición en el ensayo si la no-ficción trabaja con argumentos que defender y con ingredientes autobiográficos? Argumentaré que la mezcla de géneros funciona como una estrategia deliberada para una formulación ética dentro del campo literario cubano donde el mercado y la institución son actores primordiales.

Fue en los noventa que empezaron a seleccionarse los cuentos de Portela para diversas antologías como *Los últimos serán los primeros*, de Salvador Redonet, el primero que señaló las características de la escritura de aquellos que empezaron a publicar entonces. También aparecieron textos en múltiples antologías nacionales e internacionales, muchas de las cuales agruparon nuevas voces de escritoras. Una voz de mujer dentro de un canon predominantemente masculino obviamente era muy bienvenida, pero también hay que tener cuidado con tales categorías genéricas, sobre todo si la literatura de la que estamos hablando apenas se sirve de los temas de género en un universo ficcional en el que la violencia, la dominación y la escritura en sí son los primordiales. Más fructífero sería leer la obra de Portela desde la reflexión sobre la escritura misma, especialmente si tenemos en cuenta la ironía de la autora con respecto a categorías como la “narrativa femenina”:

En virtud de su fórmula cromosómica 46-xx, hado que implicaba una sempiterna condición de víctima, a esa pobrecita escritora hispanoparlante se le imponían a balazos desde la academia unas supuestas “precursoras”

jamás leídas por ella- algunas aceptadas a regañadientes en el canon hegemónico; otras, la mayoría, de reciente exhumación-, además de un ineludible “punto de vista femenino”, una obligatoria “perspectiva de género” y una forzosa “enunciación desde la marginalidad”, la cual, ¿quién lo duda?, se vende a las mil maravillas e inclusive lo hace a uno sentirse campeón de una causa justa. (2018, 29).

Leer la narrativa de Ena Lucía Portela únicamente desde un enfoque de género sería dejar de lado su aspecto más interesante. Nara Araújo (2001, 22) dijo que los textos de Ena buscan “erizar y divertir” por la peculiar combinación de lo lúdico y lo monstruoso. Hay efectivamente una voz que se toma toda la libertad del mundo para reírse a carcajadas de su entorno. Ese entorno puede nutrirse de un referente real inmediato: no pocas veces ha habido quien se ha sentido aludido y burlado frente al espejo deformante de su escritura. Pero más que nada ese entorno se construye como un universo ficcional que es por ende propiedad de su autora. Esa afirmación de propiedad, control o autoría es al mismo tiempo humildemente irónico. No hay mucho que sea tomado en serio en la poética Portela. Ni la vida misma hay que tomársela en serio, parecen decirnos protagonistas como Zeta en *Cien botellas en una pared*, que no puede inhibir su impulso de sacar la lengua a todo lo que le rodea, o la protagonista del cuento “Huracán”, que de modo tragicómico espera a un próximo huracán para quitarse la vida. En *Con hambre y sin dinero* aparece el mismo modo de supervivencia y la misma actitud vital que le

quita gravedad a la vida ahora en un texto que declara ser una narración autobiográfica:

Conste que no soy depresiva ni tengo un temperamento melancólico ni nada por el estilo. Amo la vida. Por eso mismo, pienso que jamás debería ser un castigo. No elegimos venir al mundo, pero sí podemos decidir si nos quedamos en él o no. Veo la muerte como una salida de emergencia, la puerta lateral con el letrero de neón rojo que dice EXIT. Saber que esa puerta está ahí, que todavía puedo escaparme a través de ella cuando ya no resista seguir acá, es, quizás paradójicamente, lo que me ha sostenido en pie durante todos estos años (2018, 175).

Estar en la vida sabiendo que se puede salir de ella en el momento que uno quiera, es algo que en la ficción de la autora se da como juego explícito entre niveles en la diégesis. La literatura se sirve de construcciones de mundos posibles, de vidas ficcionales, que al mismo tiempo a toda consciencia son artificiales sin más. Pintar y borrar. Edificar y desmontar. Esos son los ingredientes de los cuales se sirve toda ficción, pero en la narrativa de Ena -sobre todo en las dos primeras novelas *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*- la borradura y la des-edificación se muestran explícitamente como artefactos. La voz autoral allí brinca con su propia ficción y confunde el mundo desde el que se narra con el mundo sobre el que se narra. Ambas novelas se recrean sobre los dobles y la figura de autor Emilio U., e incluyen momentos en que los personajes protestan por ser meros personajes o momentos en que la voz narradora confiesa envidiar a sus personajes.

Todo este gesto metaficcional implica borrar el lugar de enunciación del que escribe. Implica un vínculo complejo con el entorno: tanto el mundo real inmediato como el ficcional. Los textos portelianos muestran un modo muy peculiar de estar en el mundo. Ya Alberto Garrandés hablaba de “un tipo infrecuente de analogía: la del curso del pensamiento en su nexos con el curso de la acción” (1999, 33), y otros hemos destacado una peculiar fluctuación entre una voz narradora y una voz personaje que resalta la “posición indefinida” en el tiempo y el espacio de la historia (Ramer 2002 y Timmer 2002), como si se tratara de un sujeto que puede habitar todos los espacios posibles, un sujeto flotante, una “now here girl” como lo llama Portela en su ensayo “Tan oscuro como muy oscuro” (2001, 184). Gracias a esta indefinición en tiempo y espacio, a la burla de todo tipo de trascendencias y a la risita socarrona tan propia de sus textos, gran parte de la crítica ha hablado de la ‘levedad’ de su obra. Algunos han intentado hablar de ese gesto en combinación con una actitud ética. Iván de la Nuez habla de la “indiferencia” (2001), y Odette Casamayor de la “ingravedez” (2012).

Me pregunto si dicha duda ontológica con respecto a la ficción y la realidad con la que juega Portela puede traducirse tan fácilmente a una postura enajenada, frívola o indiferente. Al tratarse aquí del género de ensayo, el pacto de realidad que establece la autora con el lector es una oportunidad para analizar si incluso de ese modo se vuelve a dar la analogía entre pensar y actuar y ese modo tan propio de estar entre mundos, y si eso imposibilita un posicionamiento ético o no.

Si *Con hambre y sin dinero* sigue las pautas del resto de la obra, los ensayos no se definirían en oposición a la ficción de la autora. De hecho, son la continuación de una obra ficcional en la que se construyó una “Persona literaria Portela” (Araújo, 2001, 30). En la ficción esto se da a través de la autorreferencialidad y la metaficción que resulta en un juego complejo por el desdoblamiento con otras voces autorales²: Djuna Barnes en *Djuna y Daniel*, Linda Roth y Zeta en *Cien botellas en una pared*, y la construcción autoficcional de Emilio U. -perseguido y deseado por sus personajes a la vez que es el supuesto autor de *El pájaro: pincel y tinta china*, *La sombra del caminante* y otros textos-. El juego me recuerda a cómo Rembrandt solía dejar su propio rostro entre los rostros ajenos retratados con su pincelada barroca. El autorretrato funciona aquí como un guiño de ojo, una marca de autoría que se construye a través de las narraciones de Djuna, Linda Roth, Zeta, Gabriela, Lorenzo, Camila y Emilio U. a la vez. Los vínculos entre las obras de Portela tejen un conjunto de trazos de un *hide and seek* donde por momentos un yo se asoma y se exhibe.

En el género de no-ficción es imposible borrar el lugar de enunciación ya que los escondites de los proyectos novelísticos no son posibles: “Si adivinas quien soy, te doy un premio”, decía la voz narradora en *El pájaro: pincel y tinta china*. Aquí no, con el pacto de realidad que se establece en el ensayo hay una afirmación de que la voz que opina, describe y narra es la de la autora, y no la de ningún personaje. “Alas rojas” es síntoma de

2 Para mayor elaboración de esta idea véase Timmer 2010.

esa identificación autorial y pacto con la realidad al ofrecer una narración autobiográfica acerca del mal del Parkinson.

No es tan fácil, sin embargo, distinguir claramente entre los géneros de ficción y de no-ficción. De Maeseneer y Bolognese (2017) también señalaron esa mezcla de géneros en otro ensayo de Portela. La autora misma lo articula así en una entrevista: “No se puede inventar nada absoluta y rigurosamente irreal. [...] La ficción es para mí un estado más allá o más acá de la oposición entre verdad o mentira, es otra cosa. Algo que no ocurrió pero que uno quisiera que parezca que pudo haber ocurrido.” (Portela en Sousa, 2003, 7). Los mundos posibles también se entrometen en estos textos supuestamente argumentativos. Los mismos estilos y procedimientos narrativos vuelven a asomarse en el ensayo, pero más como detalles de la escritura, como estilo o huella. Así vuelve el modo aparentemente frívolo con el que se habla de temas difíciles, como en el ensayo “La ciudad inventada”, en el que la autora aparentemente habla de recuerdos de la infancia, de la imaginación y la pintura para en realidad hablar de los derrumbes y los escombros de gran parte de la ciudad de La Habana. También vuelve la analogía entre el pensar y el actuar que hace borroso el lugar de enunciación, y aquello ocurre a través de la mezcla de géneros de argumentación y de narración. En textos que a primera vista tratan de la narrativa latinoamericana resalta la narración personal. Lo que promete ser una reseña de la novela *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo, es en realidad un recuerdo de una partida de ajedrez con el autor y de una charla con Jorge Volpi. En las reseñas de otros textos contemporáneos

como los de Gerardo Fernández Fe, Ronaldo Menéndez y Anna Lydia Vega, la autora además inserta una narración vivencial. Narra encuentros con autores o recuerdos del libro como objeto (cómo arrebataron su ejemplar de *El derecho al pataleo de los ahorcados* de Ronaldo Menéndez, por ejemplo), o pone a los personajes de una novela comentada en diálogo con las propias digresiones.³

Al recrear el mundo del que forma parte a través del asombro, los ensayos de Portela convierten el mundo material en un mero relato más, un simulacro del que uno puede reírse de igual modo que de un mundo ficcional. Hay, por lo tanto, en estos ensayos una continuación con ese entre lugar de la narrativa de Portela que tiene que ver con los límites entre el pensar y el vivir, entre el yo y el otro, y entre la realidad y la ficción. En todos estos fragmentos narrativos la autora se detiene en sus gestos de reflexión como si se estuviera viéndose a sí misma desde afuera: “tal vez, matizaría yo -incrédula, mas no furibunda-”. Aun cuando se trata de reseñas, hay una especie de *zooming in* y *zooming out* de la escena de la escritura en la que se enfoca no solo el libro que se está comentando, sino el modo de describirlo. El pensar y el actuar de nuevo se mezclan. Artículos de opinión o reseñas se funden aquí con relatos de viaje, narraciones y digresiones de todo tipo. Puede definirse al ensayo como “prosa argumentativa no ficcional” (Angenot, 1995), pero en esta obra tanto la narración y la ficcionalización están presentes como trazos

3 Por ejemplo: “-qué sarcasmo el suyo [el agónico héroe de esta novela] si leyera estos garabatos míos [...]” (2018, 37).

del estilo de Portela. “Los ensayistas no hablan de ellos mismos” opina Julien Benda (1948)⁴, pero en este caso no es así. En vez de construir directamente una línea argumentativa en estos ensayos, se habla de un yo. Son textos “inclasificables” que se parecen más bien al “autorretrato”, sobre todo si tomamos en cuenta que los autorretratos “no narran”, “no son autobiográficos”, aunque “tampoco se trata de ensayos, porque no son argumentativos” (Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.). Aquellos fragmentos entre narración y pensamiento comparten características con dicho género y funcionan como trazo de un yo que habita todos y ningunos de los lugares ficcionales, apareciendo donde quiera. Una referencia irónica resalta en estos ensayos de Portela: “No es que me fastidie retratarme. Al contrario, lo disfruto un pilón. Encuentro el narcicismo de lo más entretenido.” (2018, 193).

Quizás no resulte sorprendente dicho énfasis en el yo en una era en que triunfa la autoficción y el *cult* del *selfie*. El *selfie*, sin embargo, tiene algo más directo e instantáneo por estar vinculado con los nuevos medios. Algo más propio de los proyectos de la *Generación Cero*, (piensen en los juegos sonoros, visuales y textuales de Legna Rodríguez por ejemplo). Los textos de Ena, sin embargo, no tienen esa instantaneidad, sino que juegan con las pinceladas del autorretrato: con “estilizaciones” y “yuxtaposición de todos los tipos de discursos que conoce el escritor” como si fuera el nombre propio expuesto conscientemente por el autorretratista (Rodríguez Carranza, 2007, s.p.). Ese tipo de huellas también atraviesan las narraciones sobre

4 Las referencias a Marc Angenot y Julien Benda se las debo a Luz Rodríguez-Carranza, 2005.

otros en la ficción de Ena. En ella hay mucho de goce y de una erótica de la escritura en la que la voz autoral es dueña de meterse en el espacio del Otro, de lo abierto, de la piel de sus personajes. O de reducirlos a nada para exhibirse un instante en un mundo material al plano de la escritura misma, antes de disfrazarse de nuevo en el mundo ficcional. El narrador parece disfrutar de su omnipotencia en cuanto a su ficción, casi como el héroe sádico descrito por Sarduy como he argumentado en otros ensayos (Timmer, 2007). El desconcierto que puede producirse al verse uno reducido a personaje en un texto que a primera vista se presenta como no-ficción es la continuación de ese procedimiento narrativo que no distingue realidad y ficción y donde una voz autoral es libre de meterse en la piel de los personajes. Es quizás esa característica la que hace que algunos críticos vean este tipo de textos como desapegados, frívolos o indiferentes ante la realidad. El tono tan propio de Portela le quita gravedad a cualquier ilusión de trascendencia de la vida o la literatura, y, además, con los autorretratos se subraya la “no utilidad” de lo escrito (Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.). Creo, sin embargo, que en la aparente frivolidad hay más. Por el pacto de realidad que establecen estos textos en *Con hambre y sin dinero*, también se subraya el gesto de autoría y propiedad de lo escrito. Si nada trasciende, sólo queda la palabra propia del momento. Hay una voluntad de reclamar el derecho de expresarse libremente y ser dueño de la opinión propia.

Imposible el posicionamiento ético en textos donde se borra la distinción entre realidad y ficción, podría pensar uno. Pero, por mucho juego con el lugar de enunciación entre vivencia y contemplación que

haya, hay también la ubicación de un yo en este autorretrato que juega a ser “inútil”. Los ensayos reunidos en *Con hambre y sin dinero* están ordenados cronológicamente, por lo que testimonian de alguna forma el posicionamiento cada vez más claro en el entorno social, literario, cultural y político. Varios temas saltan a la vista en esas reseñas: la crítica *queer*, la isla y la escritura en sí. Su escritura es el espacio de libertad que defiende con ironía y sarcasmo y con las armas que hagan falta. Son tres los entornos que se vuelven importantes en el libro entre los que la voz autoral se posiciona: la escritura, el marketing de la literatura cubana y la situación sociopolítica de la isla.

En cuanto a la escritura, llama la atención la apreciación de lo *noir*, de lo oscuro y de lo marginal en los textos de otros, y eso va de Edgar Allan Poe hasta Fernando Iwasaki. Las valoraciones literarias que hace Portela se mueven entre un “realismo casi reporteril” y un “complejo e ingenioso entramado de metáforas” cuando habla de un texto de Ronaldo Menéndez, y distingue entre “el jueguito paródico, autorreferencial y carnavalesco de una zona considerable de la metaficción posmoderna” y una “prosa concisa, áspera, seca”, que relaciona al “frondoso bosque neobarroco de Latinoamérica” cuando habla de un texto de Gerardo Fernández Fe. Estos polos funcionan como mapa de la propia narrativa que se mueve entre testimonio, metaficción posmoderna y prosa barroca. Al destacar el habla popular en la literatura además señala la influencia de textos de Guillermo Cabrero Infante, que su generación encuentra sin embargo “envejecidos, arcaicos”, “cuando no ilegibles”, mientras que celebra los diálogos y el tono

irónico, seco y frío de Pedro Juan Gutiérrez, sobre todo a la hora de retratar la vida marginal con todos sus detalles. En muchos de los textos reunidos en la antología, se construye una poética en oposición a lo que el mercado demanda de la literatura cubana. “Para mí la literatura no es un noticiero. No escribimos para los turistas, sino con un punto de vista universal” dijo Portela una vez en un periódico (Moret 2000, s.p.). Esa es la idea principal en torno al mercado literario. “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, una reseña positiva de *Todos se van*, de Wendy Guerra, por ejemplo, funciona además como un artículo que critica el modo en que funciona el marketing. La contracubierta de la novela de Guerra decía: “muestra la vida en la Cuba actual sin prejuicios de ningún tipo”, a la vez que “no emite condenas ni está contaminada de tópicos costumbristas ni ideológicos”. Portela señala cómo se exige internacionalmente de los escritores cubanos que parezcan cubanos y cómo se usa la figura de Zoé Valdés como referencia o contramodelo para escritores, lectores y editoriales. Y argumenta: por qué no señalar la influencia de otras literaturas, de escritores como Sándor Márai o Milan Kundera en el texto de Wendy Guerra; de esta manera va desconstruyendo no sólo lo que se entiende como ‘literatura cubana’, sino también una idea nacionalista y provincial de lo que es Cuba y ser cubano:

desde luego que, para avanzar por esos derroteros, habría que abolir antes un dueto de creencias erróneas, aunque muy difundidas. La primera, de cuño foráneo: “Cuba es un micromundo sui generis, como si dijéramos un parque temático de corcho que flota en las aguas del Caribe, desvinculado por entero de la civilización occidental”. La segunda, más estúpida todavía,

de obvia factura cubiche: “Cuba es el Gran Ombligo del Universo”. Ambas comepingueces confluyen para perpetuar un mismo prejuicio: los escritores cubanos solo podemos ser comprendidos, ya sea por hache o por be, a partir de referentes cubanos. Así nos aíslan y nos aislamos. (148).

Los estereotipos acerca de la isla forman el segundo tema con respecto al cual se posiciona la autora. Para ello, la narradora hace uso de la simulación de un ensayo antagónico: el yo se opone al supuesto discurso de un adversario que es presentado como si fuese un personaje dentro de la narrativa de la autora. Así representa, por ejemplo, a un extranjero vocero de un discurso con una imagen de Cuba del que se quiere distanciar: “él es uruguayo, cincuentón y nostálgico. Vive acá desde hace un retongonal de años” (2018, 129). En este caso el otro es el extranjero en una ciudad del norte de Europa que celebra la imagen folclórica del símbolo de su Revolución que aparece en “Hablando como los locos” y que le pregunta por La Habana:

Ay, coño, pienso. Porque La Habana, para menda, es la calurosa, húmeda, llena de bichos y de ruido, a sus horas violentas, a su manera bella, sensualona y multicolor, pero también apagada, misérrima, loca, jodida, puerca, enferma y definitivamente mierdera ciudad donde nací y donde habito desde hace treinta y tres inviernos. Para mi curioso anfitrión, en cambio, viene a ser una especie de icono, digamos una metáfora o un símbolo, no entiendo muy bien de qué rayos. Del fracaso, a lo mejor. De los sueños rotos, del ingente vacío que nos dejan las ilusiones perdidas. (2018, 130).

Con la recreación del supuesto discurso antagónico, la autora se explaya con el monólogo interior sobre la “mierdera ciudad donde nací” frente al discurso romántico que tiene a Cuba como icono. Pasajes narrativos en los que aparentemente hay un diálogo entre dos personas sirven para posicionarse con respecto a la mirada otra de determinados discursos hegemónicos, y que suelen quedar ridiculizados de esta forma. No es sólo con respecto a la literatura, el marketing y los estereotipos de Cuba que la autora se posiciona, sino que a lo largo de los años se ha ido posicionando más explícitamente con respecto a determinados temas políticos. Un ejemplo es la retracción del proyecto Bogotá 39, de la que explicita las razones en “Bonjour, Daniel, besos pa’ ti!”:

Mi decisión de retirarme de manera explícita, definitiva e inapelable, del proyecto Bogotá 39 no tuvo nada en absoluto que ver con Monsieur Mordzinski, requetemenos con su obra, que considero muy valiosa. Mis razones fueron de índole política. O relacionadas, más bien, con la ética, con cierta noción de la coherencia y la integridad intelectual en la que creo y seguiré creyendo aunque esté demodé. Solo que dicha ruptura, que ya venía gestándose desde hacía rato, sobrevino estruendosamente en enero de 2009, veinticuatro horas antes de que Daniel aterrizara en el aeropuerto de Rancho Boyeros, acá en La Habana, junto con otros invitados a un polémico evento -nomás literario, según sus promotores; con un tufo a oportunismo politiquero que no lo brincaba un chivo, según mi olfato cubano-, orquestado bajo cuerda por mi compatriota Wendy Guerra y no sé quiénes más, en el que nunca me comprometí a participar. (2018, 194).

La crítica ha retomado frecuentemente las etiquetas de ‘frívola’ ‘flotante’, ‘indiferente’ o ‘ingrácida’ para referirse a la narrativa de Portela, e incluso han sido asumidas por la autora misma. Esto sin embargo no quiere decir que no haya posicionamiento ético. Es más, la autora defiende ‘una estrategia de indiferencia’ para pronunciarse políticamente y lo explicita a partir del homenaje de *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez. Es el ensayo “Con hambre y sin dinero” el que cobra una función particular similar al lugar de enunciación de la escritora, vital, estética y políticamente. En la novela le interesa la posición política del narrador y los interrogantes acerca de la naturaleza humana. La autora habla de una “indiferencia deliberada” del autor Pedro Juan Gutiérrez al retratar el desinterés de su personaje Rey, que se mueve por una Habana marginal entre navajadas, escombros y encuentros sexuales. En otros contextos esa supuesta indiferencia podría significar sólo eso: “un encogerse de hombros, un pasar de largo”, explica Portela, pero en el contexto cubano actual, y enunciada por un intelectual, según ella, “es vitriolo” (117) ya que implica “un libérrimo esquinazo [...] al archiconocido ultimátum *‘estás a favor o estás en contra o eres un pendejo e mierda’* en un ámbito cultural desafortunadamente machista [...] que suele perseguir cual maldición a los escritores cubanos en la Isla y en el exilio” (116). Esto no quiere decir que ella defienda un no hablar claro o un desapego, más bien lo contrario: busca formular una idea de libertad con respecto a la palabra y el silencio. La indiferencia, por lo tanto, recobra un significado amplio. Así explica la autora que la abulia del personaje en la novela resume la de la mayoría de la población cubana

porque es síntoma de una situación política inamovible, mientras que la preocupación fundamental del cubano de a pie es ‘ir escapando’:

Para los hambrientos, el gobierno existe de la misma forma en que existen el tórrido clima del Caribe, el calor húmedo y sofocante de su eterno verano, la sequía, las tormentas eléctricas, los huracanes o la proliferación de insectos, ratas u otras sabandijas que transmiten fiebres tropicales. Algo inamovible, estático, tieso como la pata de un cadáver. Algo que jode una pila, cierto, pero contra lo que nada se puede hacer, puesto que jode en virtud de su propia idiosincrasia. No se trata, pues, de oponérsele abiertamente. ¿Y esa locura? La cuestión es “ir escapando”. O sea, ir sobreviviendo. Ecurrir el bulto, guillarse. Evitar en la medida de lo posible que el Big Brother, también llamado Papaúpa Donmongo, se fije en uno y lo desgracie todavía más. (2018, 113).

Con este retrato de “la voz de los sin voces”, la autora ubica al autor Pedro Juan en lo que ella llama “una suerte de izquierda lúcida” (2018, 114) que ella define irónicamente de modo siguiente:

lo que pudiera constituir un lugar de retorno para algunos marxistas decepcionados -peor aún, espantados tanto de la vieja ortodoxia ñángara de la hoz y el martillo, brutal y delirante, justificadora del Gulag, como de las izquierdas tradicionales, ciegas e ilusas, o corruptas y oportunistas -gentualla sin la más mínima vocación de servicio público, para quienes la política sí que es una actividad alimenticia-, y que tampoco les encuentran nada atractivo a las derechas, ya sean liberales, conservadoras o fascistas. (2018, 115).

Este ensayo es el más pronunciado en cuanto a las opiniones de Portela con respecto a su entorno. En los años posteriores a 2003 -cuando se publicó ese ensayo originalmente- el posicionamiento será más claro cada vez, como consta por su suscripción a la carta que pide la excarcelación de los presos políticos cubanos en 2010, con la que se distancia de la postura de la UNEAC.” Soy miembro de la UNEAC, pero discrepo totalmente de la declaración emitida hace algunos días por el Secretariado de dicha organización. Añade mi nombre, por favor, y que venga lo que venga” (Anónimo 2010, s.p.). Este dato ilustra las palabras que la autora agrega al ensayo de 2003 en forma de nota a pie de página en 2015:

opinar públicamente sobre política cuándo y cómo uno así lo prefiera, gústele a quien le guste y pésele a quien le pese, es un derecho inalienable del ciudadano. Pero no un deber del intelectual. Los intelectuales no tenemos, aunque algunos crean que sí, más deberes cívicos que el resto de la ciudadanía. Valga recordar que el abstencionismo, amén de no ser por fuerza un indicio de pendejez o cobardía, también está amparado por la libertad de expresión. Y conste que mi devenir en ese terreno ha sido otro. Pueden preguntarle a Google, incorregible chismoso. (2018,117).

Del mismo modo se observa una defensa de una narrativa cada vez más directa en el orden cronológico en que se presentan los ensayos. A través del texto sobre Pedro Juan, se revela que, como lectora, Portela defiende una poética de la “verosimilitud”, de fidelidad a los detalles que sigue el realismo descrito por Ricardo Piglia. Sorprendentemente descubrimos así que hay cierto compromiso con otra idea del testimonio, a pesar de la

metaficción y lo barroco tan presentes en su obra. Así que no obstante a haber recibido ella las etiquetas de ‘frívola’ ‘flotante’, ‘indiferente’ o ‘ingrúvida’, hay un pacto con la propiedad y la verosimilitud de la palabra; y si este libro de ensayos añade algo a la comprensión global de la obra de Portela, es la de la afirmación de la propiedad de la palabra y la huella del nombre propio. Al igual que en el autorretrato que dice ser “inútil”, inútil no necesariamente “es sinónimo de frívolo, sino de testimonio”, e implica más bien “el momento de la verdad”, de “hablar del (no) yo sin dar un grito” (Antelo en Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.).

La supuesta inutilidad del autorretrato resulta entonces una estrategia deliberada para formular una ética propia que nace de una relación incómoda con el entorno inmediato. Lo que aparenta ser un frívolo autorretrato se equipara aquí a una defensa de la libertad de opinión, independientemente de que esta concierna a lo literario, lo económico o lo político. Con el uso e intercalación de diferentes géneros, la autora formula una poética en el que el yo se busca en lo enunciado, practicando y afirmando así la propiedad de lo escrito. El ejercicio de la autoría en este gesto es primordial y al mismo tiempo desconfía de todo tipo de grandes actos transcendentales o heroicos. La voz porteliana defiende así el derecho al habla de todo tipo de voces, y sus derechos a expresar opiniones talvez superficiales, inconvenientes o inútiles, pero propias, y por eso dignas de ser escuchadas.

25/08/2019

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. “Ena Lucía Portela firma la carta por la libertad de presos cubanos”. El Nuevo Herald 1 de abril, 2010. Disponible en: <https://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2004230.html>
- Angenot, Marc. *La parole pamphletaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.
- Araújo, Nara. “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”. *Unión: Revista de Literatura y Arte* 42, 2001, p.22-31.
- De Maeseneer, Rita & Bolognese, Chiara. (2016). “Tan oscuro como muy oscuro”: ¿dónde se ubica Ena Lucía Portela? Rilce. *Revista de Filología Hispánica*. 33.1 (2017): p. 87-107.
- Benda, Julien. *Du styled 'idées. Réflexions sur la pensée*. Paris: Gallimard, 1948.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa pos-soviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Garrandés, Alberto. “Formas del realismo en la ciudad barroca”. *Casa de las Américas* 215, 1999, p.26-36.
- Moret, Xavier. “La cubana Ena Lucía Portela defiende una literatura ajena al régimen” *El País*, 26 de enero 2000. Disponible en: https://elpais.com/diario/2000/01/26/cultura/948841205_850215.html
- Nuez, Iván (ed.). *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- _____. “Tan oscuro como muy oscuro”, en: de la Nuez, Iván (ed.), *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona: Mondadori, 2001, 183-198.
- _____. *La sombra del caminante*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- _____. *Cien botellas en una pared*. Barcelona: Mondadori, 2002.

_____. *Djuna y Daniel*. Barcelona: Mondadori, 2008.

_____. *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Unión, 2018.

Ramer, Nadia. *Espejismo de una escritora; análisis narratológico del cuento 'El viejo, el asesino y yo' de Ena Lucía Portela*. Tesina de Licenciatura. Universidad de Leiden, 2002.

Rodríguez Carranza, Luz. *Apuntes metodológicos para el análisis de textos en prosa*. Leiden: Syllabus Master Latin American Studies. 2005.

_____. "Vidas sin historias. Para una semiótica del autorretrato literario". *Crítica Cultural* 2.1, 2007. Disponible en: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/96

(15/08/2016).

Sousa, Ana. "Ena Lucía Portela: 'No se puede inventar nada irreal'". *Lateral: Revista de Cultura* 10 (98), 2003, p.7.

Timmer, Nanne. "Eros, deseo y encarnación en El Pájaro: Pincel y Tinta China de Ena Lucía Portela". *La Isla en Peso* 4, 2002. (Disponible en: <http://otrolunes.com/27/unos-escriben/eros-deseo-y-encarnacion-en-el-pajaro-pincel-y-tinta-china-de-ena-lucia-portela/>).

_____. "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* LXXIII (218-219), 2007, 119-136.

_____. "Ficcionalidad y vida literaria: Miss Barnes y la poética Portela", *La Habana Elegante* 48, 2010 (Otoño-invierno). Disponible en: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Timmer.html