

JUGANDO CON LA OTREDAD: LA SOMBRA DEL CAMINANTE DE ENA LUCÍA PORTELA

Acaso simplemente sea *jugando con el lector*, ya que en esta novela el continuo cambio de punto de vista, la presencia de un narrador (omnisciente o no, fidedigno o no), las historias y los tiempos que se mezclan son un constante guiño, un desafío y una invitación traviesa al lector. La autora juega con su lector y plantea una propuesta de otredad y de diferencia¹: Lorenzo/Gabriela, después de ser atracado/a reflexiona sobre la otredad: "Quiso [...] acceder al imperio de la *otherness*. Quiso penetrar (si no por la puerta principal, al menos por la trasera [...]) en el ajeno paraíso donde comulgan los iguales. Pretendió, con la ambición desmesurada que corresponde a su signo de fuego, subvertir la esencia de la *otherness*. Casi nada" (Portela, 2006: 174).

Para situarnos desde el comienzo de estas páginas en el universo de la autora, empezaré con dos afirmaciones tuyas, que, solas, retratan muy bien su escritura y nos advierten acerca de los peligros de la crítica académica, sobre todo cuando ésta quiere ocuparse de "otredad" y "diferencia". Dijo la joven cubana en el encuentro de "Bogotá 39": "Sospecho que no faltará quien asegure que [mi novela] discurre [...] sobre la construcción de una presunta identidad *gay & lesbian*, o bi, o tal vez queer, como se estila ahora [...] A algunos académicos les encanta decir esas cosas, aun a contrapelo del criterio de los autores, y no tiene caso que te pongas a replicarles, ¡qué va, muchacho!, porque te apabullan con su enorme sabiduría y te vuelven loco"². En otra ocasión, en

una entrevista con Iraidá López, la escritora afirma que le gusta que "los lectores se rían con lo que escribo, de ser posible a carcajadas, y que de súbito peguen un brinco, vuelvan atrás y se pregunten: ¿De qué coño me estoy riendo?" (López, 2009: 56). Añadiría yo que además el lector se pregunta ¿quién habla? ¿me está hablando a mí? ¿en qué estábamos?. La de Portela es una narrativa lúdica, es un juego, un desafío, como el cubo mágico de Rubik.

1. LORENZO, GABRIELA: LA IDENTIDAD QUE CAMBIA. EN CIERTO SENTIDO, EL CUERPO...

Esta novela es una indagación en la identidad, la culpa, la duda; es un texto que ironiza constantemente acerca de la duplicidad que afecta a la moral y a los deseos, mientras nos invita a meditar sobre el hecho de ser uno y dos a la vez, uno y otro a la vez.

En *La sombra del caminante* Portela lo subvierte todo desde el principio, con la elección de sus dos/uno-a protagonista(s). Protagonista es Lorenzo-y-Gabriela³, o también protagonista es Lorenzo y protagonista es Gabriela, pero no podemos decir que los protagonistas *son* Lorenzo y Gabriela, porque ellos nunca coexisten: este Lorenzo-y-Gabriela dibuja una identidad y un espacio nuevo y diferente. Escribe la autora:

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nue-

¹ Tal vez se podría leer esta novela también desde Derrida y su concepto de la *différance-difference*, ya que la comprensión total de la identidad del protagonista siempre es diferida.

² http://www.piedepagina.com/numero12/html/ena_lucia_portela.html. Portela se está refiriendo

aquí a su última novela, *Djuna y Daniel*, pero estas palabras se adaptan perfectamente también a *La sombra del caminante*.

³ Lo pongo con guión cuando indico a la persona "única" y con barra cuando una se convierte en la otra.

vos, 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 [...] 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" (Portela, 2006: 13).

No se conocen, pues, ni viven las mismas aventuras, pero, de alguna forma, las experiencias que cada uno tiene contribuyen a formar a esta criatura dúplex (Portela, 2006: 13) que es "nuestro héroe", suponiendo, dice el narrador, que "ese cuerpo [...] puede ser el héroe de alguien" (Portela, 2006: 217). Una criatura dúplex encerrada en un mismo espacio, el cuerpo, uno sólo; pero ni siquiera éste es único porque el de Lorenzo es de hombre, y el de Gabriela es de mujer, por eso es mejor decir "espacio". No pienso "fastidiar" a Portela y leer desde la teoría, pero sí, quiero acudir a dos afirmaciones de Judith Butler que nos pueden ayudar a entender a este personaje. Dice la crítica en su conocido texto *Deshacer el género*: "Como cuerpos siempre somos algo más que nosotros mismos y algo diferente de nosotros mismos" (Butler, 2006: 46); y más adelante: "las prácticas de instituir nuevos modos de realidad tienen lugar, en parte, en la escena de la incorporación, entendiendo el cuerpo no como un hecho estático y ya realizado, sino como un proceso [...] un devenir en el que el cuerpo, al convertirse en algo diferente [*al ser habitado por alguien diferente, se podría decir en este caso*], excede la norma y nos hace ver como las realidades a las cuales creíamos estar confinados no están escritas en piedra" (Butler, 2006: 51). Estas palabras podrían ser la descripción de nuestro Lorenzo-y-Gabriela, que transgrede la norma (la normalidad) al ser uno y otro a la vez; y también transgrede la norma (la ley) al cometer un asesinato.

Además, su situación lo hace forzosamente una criatura nómada⁴, porque se mueve, entrando y saliendo de un cuerpo⁵, en cierto sentido obligado a emigrar constantemente de sí mismo; pero también un nómada al revés, porque son dos individuos que se desplazan dentro y fuera del mismo territorio, el cuerpo del dúplex. Aquí de nuevo nos acordamos de Butler y de su concepto de "habitar una vida llevadera" (Butler, 2006: 13): Lorenzo y Gabriela habitan un cuerpo, una vida, que les resulta poco llevadera. Con este personaje, Portela construye una nueva subjetividad, doble, una posibilidad de que un solo cuerpo viva dos vidas, al tiempo que es una vida que vive en dos cuerpos: nuestro héroe, pues, en su deambular por el Vedado se da cuenta de que la luz de la luna "le delineaba unos contornos [...] irregulares, turbadoramente asimétricos: una mejilla, un ojo, una oreja con argolla. Le permitía recortarse de la penumbra, más o menos sobrevivir en forma de fisonomía inconclusa, mutilada [...] boceto del ser que se repite o una cualquiera de las mitades del vizconde" (Portela, 2006: 187).

Se trata de una identidad en crisis, que intenta olvidar traumas del pasado; tanto Lorenzo como Gabriela lo perciben⁶, pero descono-

4 Cfr.: "Ripensare il rapporto tra corpo e soggettività diventa il primo gradino del progetto epistemologico del nomadismo" (Braidotti, 1995: 3), o también "Essere nomade significa una diversità in movimento. L'identità nomade è un inventario di tracce" (Braidotti, 1995: 18).

5 Y me pregunto ¿dónde va Lorenzo cuando su cuerpo es habitado por Gabriela? ¿Dónde va Lorenzo cuando es hombre sin cuerpo, cuando es desahuciado de su cuerpo? Y viceversa.

6 "Gabriela confunde el filme con su propia vida, pues hay días en que no resulta nada fácil la tarea de eludir recuerdos y metáforas como quien sortea obstáculos o se desplaza por un campo minado" (Portela, 2006: 67). Por su parte a Lorenzo le decían "tú no eres hombre [...] ¡tú lo que eres es un mariconcito de mierda! A los trece años se encontraba una maldición existencial, un pecado irremediable, en aquello de no ser hombre, lo que se dice hombre-hombre. Por una de esas paradojas bien paradójicas que se agazapan en los terrenos baldíos para saltar sobre nuestras incautas humanidades, Lorenzo se sintió compulsado a hacer (a

cen hasta qué punto, ya que no saben de su desdoblamiento. Dice Margarita Mateo a propósito de estas identidades: "hoy yo soy [...] Mañana también seré, probablemente, pero no sé cómo. No tengo por qué ser quien fui hoy, no tienen por qué coincidir las identidades" (Mateo, 1995: 44). Esta novela es un regalo a la identidad, que puede ser otra, sin perder su especificidad; da voz a un deseo de subrayar siempre la libertad del ser humano y es una fuerte acusación a los patrones preestablecidos, a la "norma"⁷ (deseo sexual, género, color, poder, etc.).

Desde esta creación de Lorenzo-y-Gabriela empieza el pacto con el lector, de eso se hace posible toda la construcción de la narración en sí. La historia transcurre durante el lapso de tiempo en el que se espera, llega y finalmente pasa el huracán Ena, y trata de un asesinato y de una huida: el asesino/la asesina, es decir Lorenzo/Gabriela, se transforma en un caminante, que nunca se puede liberar de una sombra que lo acecha, de su propia sombra, de su sombra que somos nosotros que leemos y lo/la seguimos, de su sombra que también es el narrador, de su sombra que es él mismo /ella misma⁸. Y su huida es infinita porque no huye de la policía sino de sí mismo/a, y un individuo nunca se libera de sí. Portela crea un universo de sombras: sombras son todos los personajes que habitan el mundo habanero en el que se desarrolla la novela, y que vagan sin meta, perdidos en una ciudad indiferente: "caminar y caminar hacia ninguna parte [...] No hay camino incorporado a los pies, aprendido por ellos en carne y sangre hasta hacerlos independientes de la cabeza [...] Ya no hay rutina ni tampoco una voluntad de trayecto, un orden, un plan, una forma de razonar los pasos.

dejarse hacer) lo posible y hasta lo imposible con tal de demostrar que sí lo era" (Portela, 2006: 62). Se trata de personajes que han vivido un trauma, que conviven con los traumas del pasado "Nuestro héroe [...] no es capaz de rechazar los asaltos de su propia memoria. En cierto sentido, él es su memoria" (Portela, 2006: 79).

⁷ Piénsese en una posible lectura desde Foucault o Freud.

⁸ "Estoy partida, cruzada, desbaratada- soy mi propia sombra" (Portela, 2006: 123) dice Gabriela.

La nueva vida de nuestro héroe consiste en ir dando tumbos. Escapar sin saber muy bien adónde, perseguir sin saber muy bien qué" (Portela, 2006: 165).

2. DE CÓMO CONTAR Y CÓMO (QUERER) SER CONTADO: VOCES Y CUERPOS QUE SE DESDOBLAN

Las aventuras de estas dos personas que ocupan el mismo espacio son relatadas también por una sombra, un narrador travieso. Efectivamente, la novela presenta un altísimo nivel de metaficción: la autora está presente constantemente, incluso hay una nota al pie – la Nota del A.–, que invoca al diablo para que le dé verosimilitud al texto, ya que el propio A. – que no es exactamente Portela– sabe que presenta "algunos graves problemas cronológicos que le suministran [...] una sobredosis de inverosimilitud" (Portela, 2006: 79). Además, en el desordenado escritorio de uno de los personajes aparece un libro titulado *La sombra del caminante*, escrito por un misterioso Emilio U, a quien todos buscan, y que ya había aparecido en la anterior novela de Portela, lo que evidencia también la trama intratextual que la autora va tejiendo con inteligencia. El narrador, por su parte, nos recuerda siempre la condición de ficción del texto: es como si los hechos fueran contados por un narrador omnisciente, al que, a veces, se le escapa alguna que otra información. Éste habla de la creación, evidencia sus incoherencias y dificultades. Pasa de la primera a la segunda a la tercera persona; a veces es un observador, otras es un testigo, otras más un personaje; él también tiene una identidad variable. Los cambios son tan rápidos y fluidos que el lector no se da cuenta, todo resulta verosímil, mientras las identidades se mezclan y confunden. Este tipo de narración nos trae a la memoria la primera novela de la autora, *El pájaro: pincel y tinta china*, en la que el narrador dice "si adivinas quién soy yo, te doy un premio" (Portela, 1998: 139). No hay que intentar ganarse ese premio, lo que sería imposible, pero sí es de tener en cuenta desde dónde se habla, desde qué cuerpo, para evidenciar que

desaparece el lugar de enunciación⁹ y se borra la definición unívoca de la identidad. Los personajes son creíbles en cada instante y así viven en el presente del lector, luego cambian, pasan a ser otros y continúan siendo verosímiles: este juego constante es otra de las riquezas de la novela.

Y así como el narrador tiene voces distintas, y el cuerpo (del) protagonista acoge a dos personas distintas, éste mismo es un cuerpo que constantemente se convierte en algo diferente, en el otro, y que siempre nos recuerda que él es el otro/ la otra¹⁰.

Tanto Lorenzo como Gabriela han de relacionarse con su diferencia, como queda claro ya desde las primeras páginas de la novela, después del tercer disparo del muchacho: "A medida que la diana se acerca diciendo mentiras, a nuestro héroe le tiembla el brazo izquierdo [...] ¿Perderá el control del arma? Los [...] gastados nervios le juegan una mala pasada, se enfurece consigo mismo, con su horrenda timidez. ¿Acaso piensan que pueden engañarlo así tan fácil, para luego atraparlo y meterlo en una jaula, sólo porque actúa de un modo diferente, solo porque es diferente?" (Portela, 2006: 25). Gabriela, en cambio, por lo menos al principio, asume de otra forma su diferencia, y busca la homologación:

en lugar de la extraña, de la extraña entre las piedras¹¹, le gustaría haber sido una ciudadana corriente [...] Idéntica a los otros, cuyos matices y claroscuros no acierta a distinguir, si bien intuye aturdida que entre los iguales también existen diferencias [...] Puesta a escoger, hubiera preferido equipararse a la mayoría [...] asimilarse al *average man* [...] desde luego, nunca hubo elección. Mejor dicho, hubo una: la de acogerse o no al simulacro [...] Gabriela optó por simular [...] porque equivalía a subsistir [...] nuestra muchacha se aprendió la lección al dedillo, el discurso habanero de pe a pa con todos sus excesos y miserias. (Portela, 2006: 32-33)

Toda la novela se articula sobre la reflexión acerca de la diferencia, la diferencia más o menos aceptada, más o menos exhibida. Nuestro protagonista, quien, justo mientras digo "nuestro protagonista" se transforma en "nuestra protagonista", es *el* diferente, es *el* otro, siempre.

¿Y cómo se puede y qué significa *ser el otro* en una sociedad como la revolucionaria/postrevolucionaria?

Con esta constante oscilación entre hombre y mujer, entre uno y otro, entre tú y yo, entre yo y él/ella, Portela hace imposible una lectura de su universo desde patrones preestablecidos. Sus personajes actúan de forma diferente, no reivindican nada, simplemente ejercen su derecho a existir *en* su diferencia. La autora no combate una batalla por algún colectivo en minoría, ella parte del paso siguiente, nos cuenta sus vidas y cómo ellos se mueven en su universo, en su sociedad paralela que a veces se roza con el *establishment* o con el mundo de la norma, pero ellos siempre actúan *en/desde* los márgenes. Son personajes que han roto las reglas establecidas por y con el poder; están fuera de ellas y por lo tanto fuera de todo. No se hallan inscritos en ningún esquema de sociedad, y menos en el esquema/modelo revolucionario.

Sin embargo, desde sus márgenes, ellos desean ser reconocidos, para tener una confirmación de su existencia, y en este caso, buscan esta identificación justo a través de algo profundamente vinculado al sistema¹²: los medios de información. Lorenzo quiere ser mencionado en su transgresión, en su ser asesino. Y ésta es su debilidad, su profunda humanidad, tal vez su única concesión al sistema. Estos deseos, tan propios de cada individuo, lo

9 Cfr. <http://www.uneac.org.cu/LalslaEnPeso/num04/estacion2.htm>

10 "Nuestro héroe se ha transformado en demonio" (Portela, 2006: 184).

11 "Una extraña entre las piedras" es el título de un cuento de Ena Lucía Portela.

12 Cfr.: "La crítica a la censura, represión y propaganda es evidente "como todo el mundo sabe, el *noticiero del ñame* y *las consignas* no solía incluir reportajes ni notas informativas, si siquiera alusiones, a los hechos de primer impacto, nacionales o extranjeros, que no fueran utilizados como propaganda política [...] ¿acaso había en la Isla endiablada algo que no fuera lo mejor del mundo, lo máximo?" (Portela, 2006: 140).

convierten en un personaje más entrañable, cercano, posible. Entendemos así que “nuestro héroe” mató para llamar la atención, su acto fue una petición de que lo vieran, lo nombraran, de que se le asignara un lugar en el mundo: “Yo no soy ningún cretino [...] La gente suele equivocarse conmigo [...] Ellos piensan que yo no funciono bien, que hay algo en mí que no funciona bien [...] Pero yo no soy lo que ellos se imaginan [...] ellos no me calculan [...] Por eso los cogí desprevenidos” (Portela, 2006: 29). Lorenzo es una persona que vive en la soledad total; él quiere que la policía lo vaya a buscar porque esto le daría la prueba de su existencia, y así espera que lo persigan y siente “asombro de su propio estar ahí. Porque al fin y al cabo nadie viene y con cierta repugnancia ha llegado a sentir que los necesita. Que ellos lo definen” (Portela, 2006: 40). Por su parte, Gabriela, que hasta el asesinato había vivido como guiada por “un compulsivo afán por ser aceptada, por parecerse a los otros aún más de lo que ellos se parecían a sí mismos” (Portela, 2006: 80), vive un cambio, y ella también empieza a querer encontrarse en el noticiero, porque así sabrá que existe: “Gabriela se buscaba a sí misma en el punto de vista de los otros” (Portela, 2006: 143).

Es como si la vida les debiera algo a Lorenzo y a Gabriela; aparecer en el informativo –la única fuente de verdad, junto con la prensa oficial, en la Cuba de la época– sería como cobrar la deuda que la existencia tiene con ellos: “Lorenzo se atrevió a presumir [...] que algo le debían los medios. Ni bueno ni malo. Ni dilecto ni repulsivo [...] algo simplemente razonable [...] algo con que borrar la incertidumbre, el desasosiego, la inquietud próxima al terror” (Portela, 2006: 144), y, pocas páginas más adelante: “Algo le debían y Gabriela allí, frente a la pantalla, aguardando...” (Portela, 2006: 145).

El asesinato fue el primer paso hacia el ingreso a la vida adulta, a la existencia: fue como una iniciación para ambos. Lorenzo/Gabriela sospecha que no lo/la nombran a propósito, imagina una “conspiración: quieren volverme loco. Mala idea [...] Pero no. Ni hostia. Ni media hostia. Quieren volverme loca... Sí eso quie-

ren”¹³ (Portela, 2006: 146). En cambio, por suma rabia del joven, en la televisión sólo hablan de Daniel Fonseca: “En su sitio, en el vórtice de una retorcida excelencia que había creído sólo suya, Lorenzo encontró a Daniel... la cuestión es que allí, en la pantalla... había Otro” (Portela, 2006: 148-149), un Otro que no es su otro, sino simplemente otro.

Y si su verdadero reconocimiento no se da en la televisión, sí se produce, en un ulterior desdoblamiento, en el encuentro con Aimée, drogadicta negra.

Pasado el huracán, termina la huida, y Lorenzo, con el cuerpo molido, es recogido por Aimée que lo quiere ayudar, sin embargo “nuestro héroe regresa a la verticalidad por unos instantes... Pero es una verticalidad artificial. Algo lo sostiene, de modo que no es él sino su cuerpo quien regresa” (Portela, 2006: 213). El hecho de que no vuelva él sino su cuerpo no es de poca importancia ya que le deja la posibilidad de retornar también a Gabriela. El huracán coincide con la experimentación sexual, es otra iniciación (o a la catarsis) para este cuerpo/estos cuerpos molido(s). El cuerpo de Lorenzo, que nunca ha sido sólo de Lorenzo, ahora “es algo ajeno, algo que puede romperse como un cacharro de cristal [...] ahora pertenece a Aimée” (Portela, 2006: 217), mientras Gabriela se separa del suyo “para abandonarlo como una cascara vacía sobre el cuerpo de la divina Aimée” (Portela, 2006: 139)¹⁴. El huracán Ena le da nueva vida al cuerpo, hace que el personaje se separe de él. Y aquí de nuevo, el que se acuesta con Aimée es el cuerpo de Lorenzo y es el de Gabriela. Se entiende, entonces, que Lorenzo, homosexual,

13 Nótese el paso de masculino a femenino.

14 Hay otro momento en el que Gabriela se separa de su cuerpo: “Te caíste por fin y tu cabeza sonó crac como las finanzas del 29 [...] por un instante alcanzas a percibir tu cuerpo como algo ajeno a ti, algo que puede romperse como un cacharro de cristal, así de simple]. Flotas, asciendes hasta el rincón de las telarañas aéreas. Te ves desde arriba y desde arriba las ves a ellas, en silencio y en cámara lenta, dándole patadas y patadas y patadas a algo que no eres tú y luego ya no ves” (Portela, 2006: 83).

y Gabriela, heterosexual, hacen el amor con Aimée antes de beber el cóctel supuestamente mortal. Tanto el uno como la otra actúan de forma opuesta a lo que acostumbraban hacer, en contra de lo que hasta ese momento había sido su deseo, pero todo acaece de forma muy natural. La identidad, el acto sexual, el hecho de desear y ser deseado son, como bien dice Butler, un deseo de reconocimiento, y con Aimée, por primera vez, ambos, cada uno, uno/una, se sienten de verdad deseados: “Yo buscaba que me abrazaran para hacerme la idea de que me querían, aunque fuera por un rato”, dice Gabriela (Portela, 2006: 232).

3. SILUETAS NÓMADAS EN UNA CIUDAD DE SOMBRAS. EN CIERTO SENTIDO, EL ESPACIO...

A través de estos dos/uno personaje(s), por medio de la descripción de su deambular perdido(s), y gracias a distintos narradores más o menos involucrados, Portela nos hace entrar en un mundo decadente/*underground* (Portela, 2006: 183) –La Habana de los años noventa¹⁵–, entre ruinas humanas y el ideal del Hombre nuevo.

Los personajes son, desde cierto punto de vista, un trasunto de la ciudad: herida, pero nunca de muerte. Estos dos individuos en un cuerpo solo son como La Habana: dos ciudades (la oficial y la extraoficial) en una, en un solo nombre, en un solo espacio. Todo eso recrea una Habana y unos habitantes bien distantes del cuadro revolucionario, feliz, homologado al ideal del Hombre Nuevo. La de Portela es una apuesta por la multiplicidad de sujetos y de formas de ser.

La capital de Cuba es aquí una ciudad de sombras en busca de su definición y ubicación, como reflexiona el narrador:

¿Y dónde colocar a La Habana? ¿Es posible desaparecer en ella? ¿Borrarse en el fondo de algún callejón tenebroso [...] ? ¿Ser tragado por la multitud [...] Una ciudad extensa [...] con sus varios millones de habitantes sin contar a los que van y vienen y revolotean y se posan [...] sin contar a los muertos, ni a los espías [...] Pero al mismo tiempo estrepitosa, parlanchina, promiscua y poco dada a marcar distancias ¿Y entonces qué? ¿La Habana superficial? ¿La Habana profunda? Como buen habanero de cuarta generación [...] Lorenzo es incapaz de trazar una más o menos aceptable cartografía para describir su hábitat con algún verismo: no lo necesita [...] quede pues así: La Habana profunda [...] una uniforme, inconcebible travesía urbana signada [...] por la música del azar. (Portela, 2006: 169)

El retrato de la ciudad es llevado a cabo, además, a través de otro binomio no habitual: violencia VS ternura/empatía. Los actos de violencia son descritos con ironía y sin duda cierto placer: “en nuestra época una historia sin violencia no es ya una historia” (Portela, 2006: 24), reflexiona el narrador cuando empiezan los disparos en el campo de tiro; pero, sobre todo, la voz narradora habla con la ternura y la empatía de quien comprende y conoce bien los sufrimientos y la violencia. Gabriela, por ejemplo, había sufrido lo peor por parte de sus compañeras: “Te empujan de un lado a otro como solía hacer la pandilla de los aseres cuando atrapaban algún animalito [...] para jugar al fútbol [...] el animalito era la pelota y entendía lo mismo que entiendes tú, con la diferencia de que a él nadie le había dicho que vivíamos en un mundo civilizado y progresista donde la gente hablando se entiende” (Portela, 2006: 82). Se trata de una violencia que, a pesar de la empatía del tono de la narración, siempre deja su marca (visible e invisible), deja cicatrices como la de Gabriela y la de Lorenzo: “ambas cicatrices no eran nada en comparación con las otras, las invisibles” (Portela, 2006: 103), dice Hojo Pinta, otro estrafalario personaje, a propósito de las de Lorenzo.

15 Cfr.: “Durante los años más difíciles de la crisis postmuro de Berlín, una crisis de nuevo cuño con el fin de las ideologías y el fin del petróleo y el fin de muchas otras cosas, buenas y malas y regulares y dudosas, entre ellas el milenio, los cinéfilos habaneros se reían de todo lo relacionado con el verbo *comer* mientras iban buscando algún modo de alcanzar el nirvana de la inapetencia con el secreto propósito de no volverse locos” (Portela, 2006: 87).

Todo este desbarajuste hace que La Habana se convierta en una ciudad poblada por locos: "Hay que tener cuidado con los locos, mucho cuidado... esta ciudad está llena de locos... más que ciudad parece un manicomio [...] A algunos les encanta disfrazarse de cuerdos y, cuando menos te lo esperas, ¡zas! Te saltan a la yugular" (Portela, 2006: 75). La autora ironiza constantemente sobre las costumbres y la idiosincrasia cubanas. Se trata de un mundo violento disfrazado de mundo perfecto y feliz:

[...] en La Habana cualquiera puede interpelar a cualquiera como si se conocieran desde la más tierna infancia [...] muy pocos son los misántropos que se rehúsan a atender las demandas del prójimo, a proporcionarle consejos [...] diagnósticos, pronósticos, consultas legales o espirituales, posibles alternativas y hasta la hora, que así de pegajosos y serviciales somos los habaneros, los cubanos amigos, amigos todos, ¿por qué no decirlo? [...] La cubanidad es amor. Por ello nuestro desamparo es enmascarado, perverso hipócrita [...] infamias, abusos, crueldades, abandonos, heridas, quemaduras sufrimientos y soledades se ocultan entre los pliegues del gran amor nacional. (Portela, 2006: 71)

CONCLUSIONES

A pesar de su dureza, de la constante voluntad de subrayar que la vida no tiene valor¹⁶, de la omnipresente evocación de la violencia, a veces irónica¹⁷, otras empática, la novela es una apuesta por la vida¹⁸, por la autenticidad y la libertad, en un contexto en el

que estas tres palabras parecen haber perdido su significado. Una apuesta por la vida, que si deja de ser habitable, llevadera, si no es deseada, "abrazada", mejor es no vivirla; una autenticidad y una libertad que Lorenzo-y-Gabriela nos muestra constantemente con su conducta.

La escritura de Portela desestabiliza lo convencionalmente aceptado, subvierte cierta interpretación tradicional de la sociedad, en tanto que invita a una nueva manera de leer, más participativa y cómplice. Terminemos, pues, invirtiendo las palabras del título de este ensayo, una inversión que, creo, resume lo que propone la autora en esta novela, a la vez que quiere ser una invitación para otros lectores e investigadores: juguemos con la sobra del caminante: (para entender) la otredad en Ena Lucía Portela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRAIDOTTI, Rosi (1995), *Soggetto nómade: feminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli.
- BUTLER, Judith (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ, Iraida (2009), "Entrevista", *Hispanamérica*, 38 /112: 49-59.
- MATEO, Margarita (1995), *Ella escribía Poscrítica*, La Habana, Casa Editora Abril.
- PORTELA, Ena Lucía (2007), "Algunos rumores sobre *Djuna y Daniel*", *Piedepágina*, 15/02/2012.
- PORTELA, Ena Lucía (2006), *La sombra del caminante*, Madrid, Kailas.
- PORTELA, Ena Lucía (1998), *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana, Ediciones UNIÓN.
- TIMMER, Nanne, "Eros, deseo y encarnación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela", *La isla en peso*, 10/02/2012.

CHIARA BOLOGNESE

16 Dice Lorenzo "Dos muertecitos más o menos... ¿Qué importancia pueden tener? Una minucia, una bagatela" (Portela, 2006: 31).

17 Cfr.: "¿Quién dijo que las personas son crueles? Las personas son maravillosas. No hay nada tan maravilloso como las personas. Lo que ocurre es que, por su híbrida condición a medio camino entre ángeles y bestias, las pobres personas experimentan un miedo tan lacerante, devorador, acerbo, implacable y sañudo, que para aliviarlo necesitan del sacrificio humano. Sangre y chamusquina en los altares" (Portela, 2006: 34).

18 Una vida que no lleva subtítulos, aunque a veces lo necesitaría (Portela, 2006: 54), es decir una vida que a veces nos resulta incomprensible.