



LA SOMBRA DEL HOMBRE NUEVO EN ENA LUCÍA PORTELA

Ivonne Sánchez Becerril
Universidad Autónoma de México

El revolucionario, motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte, a menos que la construcción se logre en escala mundial... Así educamos a nuestro pueblo.

–Ernesto Che Guevara
“Seremos como el Che”
Consigna

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 Hombre Nuevo 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).

Tres décadas después del triunfo de la revolución cubana: la caída del muro de Berlín, el derrumbe del bloque soviético y con ello las alianzas de apoyo entre éste y Cuba. Estos eventos eliden el futuro, hacen evidente la fragilidad de la idea de realización de ese proyecto, entre muchos otros. Jorge Fornet, en *Los nuevos*

paradigmas, señala que a partir de esa coyuntura histórica “se precipitaron algunas de las tensiones que se habían venido acumulando y que desembocaron en el cierre y la frustración de importantes proyectos” (62), lo cual modificaría el curso de la narrativa cubana. Fornet identifica que los narradores nacidos antes de 1959, aquellos que llevan sobre sus hombros el “pecado original” o quizá el “pecado del capital” en su nacimiento, experimentan un desencanto. Mientras que en los escritores nacidos después de ese año, una incertidumbre. En ambos casos, Fornet señala que se entra en una lógica capitalista del “desencanto llamado posmodernidad”.

Es importante señalar que el éxodo de la década de los noventa genera varios tipos de desencantos e incertidumbres, tanto para los que emigran como aquellos que “se quedan” en la isla. Mas siempre estas reacciones están directa o indirectamente ligadas con esos proyectos frustrados, fallidos. Uno de los más presentes, indudablemente, es aquél del HN. Para Iván de la Nuez, es una especie de estatuto, de bitácora del pasado:

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 que los progenitores en el poder, no han cesado de repetir que la Revolución no fue hecha *por* nosotros (el énfasis es del autor) (114).

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 un 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).

La nuevas coordenadas de los HN, y de su figura en la literatura hodierna, podemos encontrarlas en la coexistencia de diversos modelos socioculturales dentro de la isla: un “comunismo de cuartel”, un socialismo democrático de los ochenta, un “capitalismo de Estado” o “socialismo de mercado” y un capitalismo neoliberal (Navarro, “Introducción al ciclo” 5), que han provocado lo que Fornet llama “un desencanto llamado posmodernidad”. La posmodernidad entendida, a decir de Zygmunt Bauman, como una “modernidad sin ilusiones” (41), como “una etapa autocrítica, autodenigrante, y en muchos sentidos autodismanteladora” (*Ética posmoderna* 8) de la era moderna. Una nueva fase de la modernidad –a unirse a las propuestas por M. Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*–, una de sus caras (Calinescu) de puesta en crisis de los procesos de legitimación –el derrumbe de los grandes metarrelatos a decir de J.F. Lyotard–, de una nueva lógica cultural –global, más que exclusiva del capitalismo tardío de F. Jameson–, de otra lógica en los procesos de personalización –de

retracción del tiempo social e individual ante un agotamiento del impulso hacia el futuro, que señala G. Lypovetsky-: un fenómeno contradictorio que usa y abusa, instala y subvierte el mismo concepto que cuestiona, la modernidad (Hutcheon, *A Poetics of Posmodernism*). Una posmodernidad, como lógica subversiva que admite apropiaciones a realidades diversas, tantas como las bases filosóficas de la modernidad dieron a luz proyectos modernos¹. La cubana Margarita Mateo en *Ella escribía poscrítica* plantea ante la disyuntiva del término que

...no hay por qué asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos o norteamericanos, que parten de una realidad y unas 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 el futuro como reacción al fracaso de los grandes relatos de la modernidad, sino que a través de la participación en este debate, es probable 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).

De acuerdo con el pensamiento de Margarita Mateo, de alguna manera, los escritores cubanos contemporáneos están ya inmersos en la posmodernidad,

¹ El régimen cubano es también una estructura moderna con base en el paralelismo que Ovidiu Tichindeleanu señala entre el proyecto capitalista norteamericano y el socialista en tanto que “ambos sistemas mundiales se habían basado en una filosofía de la historia como sucesión de etapas que conducirían inevitablemente al triunfo del sistema propio” (“La modernidad” 396) cimentados en la razón como promesa liberadora y mecanismo de poder. Y en que comparten su práctica y ética morales, pues estaban animados por “la creencia en la posibilidad de un *código ético no ambivalente y no aporético*” (*Ética posmoderna* 16) basado en la universalidad y la fundamentación, según lo señala Zygmunt Bauman.

pues están en un diálogo, directo o indirecto, con sus discursos. Mateo² hace énfasis en que “Formamos plena parte [de la posmodernidad] desde lo periférico, desde lo ‘complementario’, desde las dependencias, de los lenguajes de la razón” (N. Casullo citado por Mateo 15). Es más una cuestión de posicionamiento estratégico para plantear textos más complejos críticamente. La irrupción del posmodernismo en el entorno cultural cubano fue la de “un espíritu burlón que venía a complicar aún más las candentes confrontaciones y debates nacionales” (Mateo “Posmodernismo y Criterios” 9).

A partir de 1989 se hizo evidente la crisis del proyecto utópico que había planteado la Revolución, así como la necesidad de replantear posiciones conforme a ese proyecto. Jameson enfatiza que toda posición posmoderna en el ámbito de la cultura es también una postura implícita o explícitamente política (14). Esta implicación *necesariamente* política es la que ha trabajado también L. Hutcheon en su búsqueda por establecer distinciones específicas de lo posmoderno y Aless Erjavec en su descripción de la “posmodernidad postsocialista”, es decir, la posmodernidad cultural en los países del ex bloque socialista.

En la narrativa del período especial, la realidad cubana aparentemente se desvanece o se aborda tangencialmente. En un movimiento de sentido contrario a las consignas culturales que buscaban plasmar la epopeya revolucionaria, la literatura explora la realidad cotidiana de sujetos específicos. Sin embargo, en un acercamiento más profundo es posible revelar una lectura crítica y política de la realidad cubana. Al respecto, Nara Araújo encuentra que

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

² El debate sobre la posmodernidad y la Isla ha sido largo. Desde las primeras traducciones que aparecen de Jameson en Cuba se mostró reticencia para aceptar la posible pertinencia de ésta en Cuba. Sin embargo, a partir de 1989, el término ha empezado a utilizarse de manera más frecuente, aunque no sin reservas, por los críticos cubanos en la isla. Nanne Timmer, al inicio de su ensayo “La crisis de la representación en tres novelas cubanas”, hace un seguimiento de las principales problemáticas que presentaba esta discusión.

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).

En el *continuum* narrativo que conforman el cuento “El nombre y la urna (un cuento jovial)” (1993) y las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (1999) y *La sombra del caminante* (2001), de Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), el HN aparece cifrado en una estética posmoderna 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. Estos tres textos están unidos uno al otro por elementos intertextuales: en la novela *El pájaro...*, el cuento de “El nombre y la urna” aparece en la trama y desata una parte de la intriga, pues se supone fue creado por un escritor que aparece en la diégesis: Emilio U. En *La sombra* aparece nuevamente Emilio U como escritor, pero también aparece la lectora del cuento de “El nombre”. Estas conexiones que parecen unidireccionales se complementan y complejizan por las conexiones temáticas y los puntos de tensión. Nara Araújo encuentra como constante temática, estructural y estilística una “[m]irada trasgresora y al mismo tiempo lúdica con (y de) asuntos graves”, “la intertextualidad con la alta cultura y la cultura popular”, una “estructura zigzagueante del relato, la lenta definición de la anécdota, la alternancia de voces narrativas, la relación entre el actuar y el pensar” (“Erizar y divertir” 22-23)³. En el caso de estos tres textos: “No hay una diferencia entre aquello de

³ Araújo en este artículo trabaja únicamente los cuentos “Dos almas en una pecera”, “como si el ojo gris” (inédito), “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, “Últimas conquistas de la catapulta fría”, “Sombrío despertar del avestruz”, “El viejo, el asesino y yo”, el libro de cuentos *Una extraña entre las piedras*, y la novela *El pájaro...* Sin embargo, los señalamientos que hace esta investigadora cubana son extensivos a la novela *La*

lo que un libro habla y cómo está hecho” (Deleuze y Guattari 11). Al diferenciar en un estudio las características por categorías, se simplifican la complejidad y la pluralidad de cruces o intensidades temático-estructurales si no se pone en claro ese cómo funciona. Retomo por eso el planteamiento de Deleuze y Guattari en torno al libro como una multiplicidad, un *agenciamiento*⁴ y, por lo tanto, que se define siempre en función de otra(s) cosa(s) que le es (son) externa(s). Dicho *agenciamiento* conlleva que ese exterior esté ligado al texto por sus propias fuerzas, movimientos y puntos de fuga. La intertextualidad y la metaficción que encontramos en los textos de Portela nos permiten generar esa especie de mapa, en la noción también planteada en *Rizoma*⁵, para plantear cómo está funcionando el HN en los tres textos de la autora cubana. Sigo el pensamiento de Deleuze y Guattari también porque nos permite partir de un texto complejo, creando líneas de análisis que no cancelen esta complejidad, sino que la enfatizan y, así, sorteamos el problema que plantea Sandra Lys Valdés al iniciar el análisis de *El pájaro*:

Presentar *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela dentro de la problemática de género y nación [o de cualquier centro organizador temático] corre el riesgo de toda paradoja, ya que el texto se centra precisamente en la cancelación de los discursos oficiales u oficializados, en la instauración de una voz

sombra del caminante, que es el centro de este análisis. Por ello me ha parecido pertinente citarla.

⁴ Para Deleuze y Guattari, en todas las cosas hay “líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación” (10) que de acuerdo a qué velocidades tengan generan flujos distintos. La mesurabilidad de esa complejidad de fenómenos es un *agenciamiento*. El libro, como una especie de mesurabilidad de otra cosa, es por tanto un *agenciamiento*. Es por eso que “sólo existe gracias al afuera y en el exterior” (11). Es, pues, para estos pensadores una máquina.

⁵ El mapa para Deleuze y Guattari “no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”; es abierto, “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”; “tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*” (29). El mapa, de alguna manera, es otro tipo de *agenciamiento*, pues se construye también bajo los mismos principios de la multiplicidad en relación con una exterioridad específica, el texto.

que parte de una ruptura radical con los paradigmas culturales ya establecidos, desde lecturas feministas e instituciones de saber..., estereotipos genéricos o sexuales y modelos de conducta. Situar la novela dentro de una problemática que cancela, no por oposición 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.

Ena Lucía Portela en “El nombre y la urna (un cuento jovial)” 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*: Canto XXXIII 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. 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, filólogo; René, actor; Thais, la más joven (por cierto, embarazada), matemática, son representantes de las generaciones cubanas más jóvenes, nacidas en el seno de la Revolución.

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. Una de las protagonistas, Camila, constantemente llamada como la Sacerdotisa o la Mirada, 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. Los médicos explican la situación y la voz narrativa continúa con los sucesos:

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? (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 consenso 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 producirse⁶. Tales equivocaciones afectan a la colectividad, por lo cual es preciso “rectificar” (5).

Aún cuando este pasaje no es el eje de la novela, es de particular relevancia por las lecturas que pone en marcha. 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, es una condena a la ruptura de continuidad del cubano, sea la del HN o una nueva forma de ser.

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 destinados a ser 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

⁶ “[E]l estado se equivoca a veces. Cuando una de esas equivocaciones se produce, se nota una disminución cuantitativa del entusiasmo colectivo por efectos de una disminución cuantitativa de cada uno de los elementos que la forman, y el trabajo se paraliza hasta quedar reducido a magnitudes insignificantes; es el instante de rectificar” (Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba” 5)

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 consciencia y la percepción. ¿Otra vez metonimia/metáfora de la isla?

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 Lucía en esta novela 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 (13-14) (las negritas son mías).

“Nuestro héroe”, como es nombrado a lo largo de todo el relato sin importar si en ese momento es Gabriela o Lorenzo. 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

Ese 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 formas exteriores: Lorenzo y Gabriela” (11). Como está planteada la manifestación intercambiable de esa personalidad única, sugiere que la situación puede *suced*er 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. Por ejemplo, cuando hacia al final de la novela Lorenzo, que había optado por la homosexualidad, se descubre en una relación heterosexual; mientras Gabriela, que había optado por una vida sexual (heterosexual) intensa, termina descubriendo el homoerotismo.

La sombra del caminante será el núcleo de mayor intensidad en nuestra lectura, pues complejiza la serie de líneas que ya hemos seguido en los dos textos anteriores. Pero para continuar es preciso que retomemos algunas cuestiones teóricas y metodológicas. Las negritas de la cita anterior tienen el propósito de llamar nuestra atención sobre el comentario metaficcional. Hemos dicho que una de las características de la concepción de multiplicidad de Deleuze y Guattari es que el libro se define siempre por un exterior, por la serie de líneas o puntos de fuga del texto que complejizan su naturaleza. Uno de ellos es la intertextualidad y sus implicaciones en la lectura de los textos de Portela. Otro de esos elementos es el carácter autorreflexivo de su narrativa y especialmente marcado en *El pájaro...* y en *La sombra...* y las implicaciones de la metaficción.

Jorge Fornet señala la recurrencia en la literatura cubana del despliegue de estrategias narrativas (en específico él parte de la *re/escritura* de la historia) asociadas con una “configuración abierta de un nuevo canon. Buena parte de estos libros y autores tratan de rearmar una genealogía desde la que quieren ser leídos... En broma o en serio, la constitución de ese canon sirve para legitimar la escritura propia” (79). La metaficción y la intertextualidad en los textos señalados de Portela cumplen la función de traer al texto las implicaciones de esas otras narrativas (en el caso de la intertextualidad) en una especie de diálogo de

muchas voces que están en el sustrato del texto. Funciona como una especie de clave de lectura que redimensiona la narración. Asimismo, Fornet vincula esa genealogía propia con un ansia de influencias que Harold Bloom formula en *El canon occidental*.

Linda Hutcheon plantea que la metaficción tiene como uno de sus puntos constituirse como su primer comentario crítico. Este planteamiento aparentemente sencillo tiene importantes consecuencias teóricas, puesto que si por definición la narrativa autoconsciente incluye en sí misma su primer contexto de lecturas y comentario crítico, ninguna teoría única puede abordarla sin distorsionarla considerablemente. Esto es que, con la metaficción, hace notar Hutcheon, la distinción entre textos literarios y críticos comienza a disolverse (*Narcissistic Narrative*).

El fragmento arriba citado de *La sombra...* pone de manifiesto que está estableciendo un pacto único de juego con el lector. Un pacto que constantemente estará siendo reafirmado y ampliando sus fronteras. 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 y con los cuales tienen que medirse los que mueven los acontecimientos. Los personajes están en diálogo con el proyecto de hombre en el socialismo que dibuja Guevara; la narración, con *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; la historia, con *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoyevski, *El proceso* de Franz Kafka y *El extranjero* de Albert Camus, para reelaborar el conflicto humano de criminalización.

Lorenzo/Gabriela –hijo/a de un coronel de la Fuerza Aérea, actual administrador de una corporación extranjera– cometen un crimen: el asesinato de la instructora de tiro y del ayudante cometido en una sesión de práctica dentro de las instalaciones de la Universidad. Él/ella se dan a la fuga y esperan alguna consecuencia del crimen, sobre todo porque cuentan con seis o siete testigos. Sin embargo, la noticia del crimen no aparece en medio alguno. Por el contrario, los medios de comunicación de la isla dan cuenta de crímenes que

sucedan en el exterior; uno en especial atormenta a “nuestro héroe”, el de Daniel Fonseca, pues se ve identificado la “perversión” con la que es presentado por los medios.

Portela recurre a una serie de retratos emblemáticos de la plástica cubana para crear la imagen de Gabriela. Es conforme a estos cuadros la concreción de una imagen construida por el imaginario de la plástica. Esta construcción hace el rostro de Gabriela confundible, traspasable, genérico, de alguna manera abstracto. Lorenzo/Gabriela, en su infancia, es sometida/o violentamente por el resto de los niños, en especial las niñas, y la presión de un padre militar que espera ver en su hijo el ideal socialista del HN. Tanto la violencia física que ejercen las niñas, la violencia intelectual y social que ejerce la maestra y la psicológica que ejerce el padre tienen como detonante que consideran a “nuestro héroe” diferente, un “anormal”, diría Foucault. La violentación constante de L/G generan la autorrepresión, un simulacro de integración, y la potenciación de la sexualidad y de una personalidad asocial: “hipersensible y violenta”.

Michel Foucault señala la existencia de una microfísica del poder que es puesta en juego por los aparatos y las instituciones cuyo campo de acción es tanto en éstos como en cuerpos de los sujetos. El poder en esta microfísica es concebido más que como una propiedad, como una estrategia; los efectos de dominación son producto de disposiciones, de maniobras, tácticas, técnicas, funcionamientos. Este poder implica una red de relaciones en perpetua tensión y actividad. El poder se ejerce, y por lo tanto es, también, el efecto conjunto de posiciones estratégicas. El poder traspasa los sujetos,

...se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez, en el lugar de presas que ejerce sobre ellos. Lo cual quiere decir que estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad, que no se localizan... no se limitan a reproducir, en el nivel de los individuos, de los cuerpos, los gestos, los comportamientos, la forma general de la ley o del gobierno... no son unívocas; definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad que comportan

riesgos de conflicto, de luchas y de inversión, por lo menos transitoria, de las relaciones de fuerzas (Foucault, *Vigilar y castigar* 36-37).

El cuerpo, en esta microfísica, es un espacio político cercado por las relaciones de poder, pues sólo es una fuerza útil si está sometido y por lo tanto es productivo. Para dominarlo, son necesarios instrumentos de violencia o de ideología empleados directa o indirectamente de manera calculada, organizada y técnicamente reflexiva. “Es decir que puede existir un ‘saber’ del cuerpo... este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología del cuerpo” (35).

La sombra del caminante pone al mismo tiempo en funcionamiento temática y estructuralmente esta microfísica del poder actuando sobre los cuerpos específicos de Lorenzo/Gabriela que no responden de la manera adecuada y esperada al despliegue de mecanismos que intentan integrarlos a la homogeneidad social desde distintos puntos. La novela se centra, como *Crimen y castigo*, en los efectos del crimen sobre el protagonista y las consecuencias esperadas.

El coronel, “sujeto poderoso, irreductible, autoritario dentro de su uniforme verde olivo con respuntes azules y estrellas doradas en la charrera, quien aún pretende, el muy iluso, hacer de su único hijo un hombre nuevo” (31) –que trabaja en una corporación extranjera–, se sitúa en una posición de poder privilegiada: la del padre, la del militar y la de representante del gobierno. Es el encargado, pues, de exponer a tecnologías de saber y poner en marcha múltiples tensiones en L/G para convertir/someter esa “arcilla” que es “nuestro héroe”: en la infancia, el tratamiento ortopédico que lo convierte en objeto de las agresiones físicas de sus iguales, además de las presiones de la maestra; en la adolescencia, las presiones por cumplir con la norma sexual: la heterosexualidad.

La educación es uno de los pilares de la construcción de ese HN, una especie de ortopedia de las mentalidades, de los saberes y los comportamientos. El crimen se desata por la detonación de las represiones acumuladas: la instructora llama “blanquita” a Gabriela, el narrador (desplazable) nos indica que “Se acaba de encender la mecha y algo va a explotar” (17). Al asestar el primer disparo a

quemarropa, la instructora intenta controlar a “nuestro héroe”, quien piensa: “¿Acaso piensan que pueden engañarlo así de fácil, para luego atraparlo y meterlo en una jaula, sólo porque actúa de un modo diferente, porque *es* diferente?” (25). L/G se convierte en uno “De tantos y tantos pistoleros casuales” (15), esto es, Mersault de *El extranjero* y con Mario, protagonista de *Mario y el mago*, de Thomas Mann.

En el capítulo tercero, L/G recuerdan un pasaje de la infancia: el lector conoce a la maestra de educación primaria que reproduce la norma represiva por un lado y la presión por la homogeneización del niño. El pasaje, además, es muy rico, porque el narrador reproduce el recuerdo de la violencia verbal que los otros niños ejercen sobre Gabriela por medio de la repetición de adjetivos que le son impuestos:

...no era su problema si a los otros niños no les fascinaban los aparatos de la reina del basurero, demasiado extravagantes, por cierto... *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 tuba 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...* (59)⁷.

Michel Foucault señala que, tras la supresión de los suplicios como formas de castigo, la economía del castigo se ha transformado y desplazado: “El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los

⁷ Portela separa mediante las cursivas el pensamiento de los personajes en los que se focaliza el narrador de la novela, que por lo regular aparece en la narración como una especie de intromisión. En este pasaje, además, emplea las mayúsculas para enfatizar la norma que se implementa no como derecho, sino como una obligación, una norma de homogeneidad y de integración.

derechos suspendidos... un ejército entero de técnicos ha revelado al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: Los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psicólogos, los educadores” (20). Es muy significativo que tanto los personajes de “La urna y el nombre (un cuento jovial)” –Thais, Julio y René– y Lorenzo/Gabriela sean universitarios:

Ahora solo queda este campo mugriento y bastante obligatorio para los muchachos que estudian en la Universidad, en nuestra gloriosa Colina, y que por inepticia... o por azar o dejadez, alegría chapucera del “qué más da” o auténtico amor al tiroteo, se ejercitan con pistolas de verdad... cuando se consiguen las municiones de verdad que requieren las pistolas de verdad para realizar su propio ser, aunque sólo sea desguazando ojos de cartón y para realizar el ser momentáneo de los muchachos que necesitan aprobar de cualquier manera... una asignatura que se llama Educación Física, *mens sana in corpore sano*, con el fin de progresar en sus respectivas paideiai 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 (12-13) (las cursivas son del texto original)

Subrayo en el pasaje la prescripción de la norma, los elementos constitutivos del devenir en un HN, y la reproducción por esos sujetos de la violencia sobre los otros, sobre los que tienen posiciones para el ejercicio de otras formas de poder, el título como mecanismo de sometimiento. 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 auto-control y la auto-represión:

“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 las hacen más evidentes, sino que las 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, bátrato, 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 la simulación. Ambos, simulador y sociedad que simula no ver, no percatarse de la simulación del simulador, generan un gran juego de *mimicry*: un simulacro a nivel colectivo. L/G en verdad desean convertirse en aquello que simulan, pues los libera del cruce de tensiones continuas que se ejerce 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 solo 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)

Esa única opción es la que va acumulando la represión, explota y convierte a Gabriela y Lorenzo en pistoleros casuales y disparan el castigo, psicológico, que tanto a Rodia como a “nuestro héroe” torturan. Rodia somatiza este infierno psicológico 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, se descubre en él/ella, se ve reflejada en una cicatriz que identifica como la quemadura de un cigarro. Gabriela/Lorenzo se identifica previamente con otro personaje en la novela, con La Persona que Busca, que parece ser Camila de *El pájaro*, aquel personaje que aborta a Zaratustra y que está obsesionada con encontrar al escritor de “un cuento jovial”, un tal Emilio U y que sospechamos también autor metaficcional de *La sombra*. El encuentro de “nuestro héroe” con La Persona que Busca 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, ima-

gen 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 (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 quizá 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”⁸.

Por último, la novela genera, por medio de la metaficción, una opción alterna: la escritura. Planteada como “punto de fuga” (Deleuze/Guattari) o “foco de inestabilidad” (Foucault), la metaficción, y por extensión la novela, es un *agenciamiento*, la construcción de otra estructura de intensidades, relaciones, conexiones, líneas y puntos de fuga. La construcción de una multiplicidad con más posibilidades de existencia, por lo menos ficticias.

La metaficción como toma de consciencia, estrategia de reposicionamiento en la microfísica del poder. Recordamos y subrayamos el planteamiento de la adopción del posmodernismo como posicionamiento. Por ello Portela genera estructuras narrativas conscientes, en las que la narración no tiene un origen

⁸ 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 comprende la inmersión de 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 HN a otras lógicas sociales me parece que sería un punto de apoyo en esta hipótesis que necesita ser trabajada en extenso en otro lado.

definido. Hay un desplazamiento de la voz, una especie de disgregación que al mismo tiempo conforma una unidad.

La figura del autor que aparece en las novelas intensifica la metaficción: teoriza sobre la escritura y sus propias disyuntivas. Lorenzo Lafita/Gabriela Mayo, “nuestro héroe”, es también el ejercicio de una opción, de una preferencia de Emilio U: “Prefiero a los héroes que reconocen la futilidad de sus hazañas. Los héroes están fatigados. Desgraciada la tierra que necesita héroes. Desgraciada la tierra que necesita. Desgraciada la tierra. Desgraciada” (195). En el penúltimo capítulo de *La sombra*, Emilio escribe en su diario de autor:

Me cuesta trabajo 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 grave ambivalencia, desequilibrio, terror. Quizá porque todo reaparece tan precario, tan impagable, tan carente de sentido... (200).

Al generar narraciones que ponen sobre relieve los puntos de tensión más fuertes y más débiles de la red de relaciones de poder las redimensiona. Para Emilio U, la escritura es ese encuentro con un espejo cuando se esperaba una pared, es por ello que cerrar una novela, finalizarla, desata angustia, ambivalencia y terror. La novela como ensayo, como experimentación de las posibilidades de la existencia humana, la puesta en situación de egos imaginarios, experimentales, de esas posibilidades, tal como lo plantea Kundera en *El arte de la novela*. La escritura como acto que duplica la experiencia de la vida. Es la metaficción (posmoderna), esa intensificación de grado de una mimesis desplazada de lo referencial al acto mismo de narrar (Hutcheon), la que problematiza en una multiplicidad (*Rizoma*), tanto literaria como teórica/críticamente, esa sombra del Hombre Nuevo que se cierne sobre los personajes de la narrativa de Ena Lucía Portela.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2003 .
- . *La Divina Comedia*. “Ciudad Seva”, Luis López Nieves. San Juan, Puerto Rico. Recurso digital [consulta 25 noviembre 2009]. Web <<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ita/dante/dc1.htm>>
- Araújo, Nara. “Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa cubana de los noventa”. *México-Cuba 1992-2002. Cátedra Extraordinaria José Martí*. México: UNAM, 2003. 93-105.
- . “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”. *Semiosis. Nueva época 2.7* (ene-dic 2001): 20-32.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México, Siglo XXI, 2006.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Dostoyevski, Fiodor. *Crimen y castigo*. Madrid: EDAF, 2002.
- Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.
- Guevara, Ernesto Che. *El socialismo y el Hombre Nuevo*. México D.F.: Siglo XIX, 2007.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Londres: Routledge, 1991.
- . *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Kundera, Milán. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Liotard, 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*. Criterios, sel. Desiderio Navarro, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios (2007): 7-18. Web: <<http://www.criterios.es/pdf/mateopost.pdf>> [última visita 5 de mayo de 2010]

Navarro, Desiderio "Introducción al ciclo 'La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión'" *Ciclo: "La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión"*

Web: <http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf> [última visita 24 de marzo de 2010]

Nuez, Iván de la. *Fantasía roja*. México D.F.: Debate, 2007

Portela, Ena Lucía. "La urna y el nombre (un cuento jovial)". *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Ed. Iraida H. López, Doral, Stockero, 2009. 1-9.

---. *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona: Casiopea, 1999.

---. *La sombra del caminante*. Madrid: Kailas, 2006.

Timmer, Nanne. *Y los sueños, sueños son. Sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis en Leiden University, 2004.

---. "La crisis de representación en tres novelas cubanas: *La nada cotidiana* de Zoé Valdéz, *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela y *La última playa de Atilio Caballero*". *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, 73, 218-219 (Enero-Junio 2007): 119-134.

Valdés, Sandra Lys. "¿Género y nación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela?". *Lectora: Revista de dones i textualitat*. Universitat de Barcelona 5-6 (1999-2000): 49-54.