

Una ventana a la obra de Ena Lucía Portela y a la narrativa cubana del siglo XXI



Chiara Bolognese y Anabel Gutiérrez León
(coords.)

Mitologías hoy 10

DIRECCIÓN

Helena Usandizaga Lleón, Universitat Autònoma de Barcelona
Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES

Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona
Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona
Mauricio Zabalgaitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

Manuel Asensi, Universitat de València
Gordon Brotherston, University of Manchester
Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid
Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo
Martin Lienhard, Universität Zürich
Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico
Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid
Carmen de Mora, Universidad de Sevilla
Fernando Moreno, Université de Poitiers
Julio Ortega, Brown University
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid
Concepción Reverte, Universidad de Cádiz
Ileana Rodríguez, The Ohio State University
José Carlos Rovira, Universidad de Alicante
William Rowe, University of London
Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca
Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza
Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.
Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool
Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara
Nuria Calafell, Universitat Autònoma de Barcelona
Magdalena Chocano, Fundació Universitària Rovira i Virgili
Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba
Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg
María José Martínez Gutiérrez, Universidad del País Vasco
Jaume Peris, Universitat de València
Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima
José Ignacio Úzquiza, Universidad de Extremadura.
Eva Valero, Universidad de Alicante
Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima

© Fotografía de la cubierta: calle de La Habana,
Chiara Bolognese

Coordinación del número: Chiara Bolognese
y Anabel Gutiérrez León
Vol. 10, invierno 2014

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2011-22637, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departamento de Filología Española
Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

www.revistes.uab.cat/mitologiashoy
revista.mitologiashoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130



JORGE FORNET	
Introducción	5

DOSSIER
UNA VENTANA A LA OBRA DE ENA LUCÍA PORTELA
Y LA NARRATIVA CUBANA DEL SIGLO XXI

LOS CRÍTICOS FABULAN

RITA DE MAESENEER	
Una breve nota sobre la música popular en <i>Cien botellas en una pared</i> de Ena Lucía Portela	7-15
A short note on popular music in <i>Cien botellas en una pared</i> , by Ena Lucía Portela	
IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL	
Las sombras del caminante de Ena Lucía Portela	17-31
Ena Lucía Portela's <i>La sombra del caminante</i>	
SOLEM MINJÁREZ	
Humor y autodestrucción: la construcción de la indefinición identitaria en la narrativa breve de de Ena Lucía Portela	33-48
Humor and self-destruction: the construction of an undefined identity in Ena Lucia Portela's short fiction	
CHIARA BOLOGNESE	
<i>El pájaro: pincel y tinta china</i> de Ena Lucía Portela: escritura y cuerpo en escena.....	49-62
<i>El pájaro: pincel y tinta china</i> : body and writing on the stage	
ANKE BIRKENMAIER	
El linchamiento, el teléfono móvil y la gran ciudad: dos ficciones negras de Ena Lucía Portela	63-71
Lynching, mobile phone and big city: two crime novels by Ena Lucía Portela	
PAULA GUILLARÓN	
En la orilla izquierda del Sena	73-82
On the left bank of the Seine	
WALDO PÉREZ CINO	
Ironía y representación del mal en <i>La sombra del caminante</i> de Ena Lucía Portela	83-94
Irony and the representation of Evil in <i>La sombra del caminate</i> by Ena Lucía Portela	
DIEGO FALCONÍ	
De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela	95-113
Queer/cuir/cuy(r) in Latin America. Accidents and misunderstandings in Ena Lucía Portela's narrative	

ROBERTA PREVITERA

Entre intertexto y paratexto: los juegos cultos de Ena Lucía Portela115-127

Between Intertext and Paratext: Ena Lucía Portela's Highbrow Games

MAYERÍN BELLO

De Ena Lucía Portela Ad Ephesios129-137

The *adefesio* poetics in Ena Lucía Portela's works

ECOBIO EN LA DISTANCIA

FERNANDO IWASAKI

Biblioteca bailable Ena Lucía Portela139-143

Dancing library Ena Lucía Portela

NARRATIVA CUBANA DEL SIGLO XXI

DANIEL MESA GANCEDO

La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI: *Todos se van*,
de Wendy Guerra.....145-159

XXI century self image of feminine diary-novel: *Todos se van*, by Wendy Guerra

CÁNDIDO PINO LAGO

Los espacios fugados en "Joni Mitchell estaba cantando Blue"
de Karla Suárez161-169

The narrative spaces in the story "Joni Mitchell estaba cantando Blue" de Karla Suárez

MISCELÁNEA

M^a ÁNGELES RODRÍGUEZ CARRETERO

Mitos prehispánicos en algunos cuentos nahuas
de Doña Luz Jiménez.....171-186

Prehispanic Nahua myths in some short stories by Doña Luz Jiménez

RESEÑAS

POR VIOLA GASTALDI

Erick Jorge Mota Pérez: *Habana Underguater*189-190

POR VIOLA GASTALDI

Reina María Rodríguez: *Variedades de Galiano. Otras mitologías*191-193

POR SARA BUCCIARELLI

Chiara Bellini y Francesco Scura: *Un azard habanero*195-197

POR VIOLA GASTALDI

Ernesto Daranas Serrano: *Conducta*199-200

EL PÁJARO: PINCEL Y TINTA CHINA DE ENA LUCÍA PORTELA:

ESCRITURA Y CUERPO EN ESCENA

El pájaro: pincel y tinta china: *body and writing on the stage*

CHIARA BOLOGNESE

UNIVERSITÀ LA SAPIENZA ROMA

chiarabolognese@gmail.com

Resumen: En este artículo indago en la doble autorrepresentación que la autora pone en escena en *El pájaro: pincel y tinta china*. A través de esto, Portela propone la descripción de una resistencia en un mundo hostil. El cuerpo enfermo de la protagonista se presenta como un micromundo que refleja el universo más amplio y más enfermo en el que ella se mueve, es decir el de la Cuba actual.

Palabras clave: Ena Lucía Portela, enfermedad, metaliteratura, resistencia

Abstract: In this essay I study the double autorepresentation that the author describes in *El pájaro: pincel y tinta china*. Through this, Portela proposes the description of a resistance in a hostile world. The sick body of the protagonist is presented as a microworld that reflects a wider universe where she is living, such as the Cuba of nowadays.

Keywords: Ena Lucía Portela, illness, metafiction, resistance

*A mi amiga Carolina, que conoce
bien las penas de Elsinore*

El pájaro: pincel y tinta china (Premio UNEAC 1997) es la primera novela de Ena Lucía Portela, un texto bellísimo, aunque a ratos difícil de entender, que presenta numerosas posibilidades de lectura y trata temas de muy diferente índole, sentando así las bases de la poética de la autora. Es más, me parece que esta novela ya recoge todos los temas que serán centrales en su obra posterior.

La historia se desarrolla alrededor de tres protagonistas: Fabián —“pájaro enjaulado, no pincel, no tinta china” (Portela, 1998: 11)—, su pareja Camila, y Bibiana, la modelo, que completa un triángulo, que es también amoroso. A ellos se añaden otros individuos, cuyas vidas se cruzan —o chocan— con las de los protagonistas: en particular destaco al enigmático Emilio U (que reaparecerá en la segunda novela de la autora, *La sombra del caminante*), supuesto escritor, a quien todos los demás buscan por distintas razones; y al Dr. Shilling, médico-científico, cruel experimentador sobre los cuerpos de los enfermos que están ingresados en su centro de investigaciones neurológicas.

El texto está marcado por una doble presencia (¿autorrepresentación?) de la autora. Digo *doble* porque, por un lado, Ena Lucía Portela pone en escena la propia actividad de creación literaria, ya que en sus páginas abundan las referencias metaliterarias, los guiños al mundo cultural en el que ella también se mueve, hasta llegar a narrar incluso la labor de composición de una novela, casualmente titulada *El pájaro: pincel y tinta china*.¹ Asimismo, lo que en la novela se atribuye a Emilio U corresponde, con cierta frecuencia, a lo que la escritora hace en sus trabajos: “yo cito de memoria frases insólitas que leí una vez [...] o que escuché [...] y [...] me parecieron sonoras y bonitas [...] Yo cito alegremente, sin preocupaciones de ninguna índole” (Portela, 1998: 137); o también

las historias que solía contar [...] ya habían sido escritas por otros y eran bastante conocidas, pero él [...] les imponía un sello tan peculiar que se hacía muy difícil distinguir lo propio de lo ajeno. Era un narrador de lecturas que utilizaba los textos anteriores como un manantial de mitos manipulables a gusto [...] Le gustaba contar historias dormidas tal vez para despertarlas, hacer [...] el juglar, mantener en suspenso a un público no integrado por lectores [...] sino por espectadores. (Portela, 1998: 179-180)

Por otro lado, la escritora pone en escena un cuerpo (¿su cuerpo?) al narrar las aventuras de Camila, que se descubre achacada por una enfermedad misteriosa, la cual, por los síntomas descritos, nos hace pensar en la enfermedad de Párkinson, que también padece la autora:

¹ Tanto en *La sombra del caminante* como en *Cien botellas en una pared*, Portela propondrá un juego metaliterario parecido.

vino una extrañeza que no había conocido antes [...] la parálisis acompañada a veces de espasmos [...] Una inmovilidad móvil [...] que durante varios meses impidió a diversos especialistas [...] establecer un diagnóstico. De ahí el interés del Dr. Shilling, neurocirujano estereotáxico² [...] con el consiguiente traslado del simple y descuidado hospital de barrio al otro, poseedor de «una de las más sólidas y reconocidas experiencias internacionales en las novedosas técnicas quirúrgicas aplicadas a las neurociencias». (Portela, 1998: 53-54)

Es muy verosímil que la construcción/deconstrucción del yo de Camila se vincule con un proceso de recreación literaria de la experiencia que vivió la autora en el Centro Iberoamericano de Trasplante y Regeneración del Sistema Nervioso.³

La novela ciertamente no se puede considerar un texto autobiográfico, sin embargo presenta numerosos elementos de autoficción que le proporcionan cierta verosimilitud biográfica.

Se produce, pues, un proceso de creación —de la novela— en tanto que se da otro de destrucción —del cuerpo de la enferma Camila—. Y en esta actividad de construcción de lo literario y de anulación de lo físico reside uno de los aspectos más fascinantes de esta novela.

Por lo tanto, propongo leerla desde la indagación metaficcional; y desde el protagonismo del cuerpo, en concreto, del cuerpo enfermo, los que son también los hilos que unen los diferentes acontecimientos que se narran. Subrayaré, además, el aspecto de la fuerte teatralidad que aquí es fundamental y que casi no vuelve a aparecer en las siguientes novelas de la autora.

Metaficción: la creación en escena

El pájaro: pincel y tinta china da cuenta constantemente de su condición de ficción: el narrador habla por boca de los diferentes personajes; les roba la voz. La novela se arma a través de los diálogos, a veces fragmentos de diálogos, de las reflexiones íntimas de los personajes, de la interacción de éstos con el lector. Leemos, quizás mejor decir asistimos, a una representación teatral (con tres escenarios que se alternan y en los que se desarrollan los episodios más significativos: el edificio donde viven los protagonistas, el hospital, la universidad) en la que los personajes perciben su carácter ficcional, al tiempo que las voces narradoras tienen conciencia de estar involucradas en la historia que relatan/crean: “Y es lo que me faltaba, ponerme a envidiar a mis personajes” (Portela, 1998: 215).

² Entre los más novedosos descubrimientos para el tratamiento del Parkinson se encuentra “un procedimiento quirúrgico de avanzada llamado cirugía estereotáxica, o cirugía de mínimo acceso” (Consultado en <http://tratamientoparkinson.com/noticias/103-en-cuba-derrotaron-al-mal-de-parkinson>).

³ La autora habla de su experiencia en este centro (conocido también como CIREN) en una entrevista que le hizo Saylín Álvarez Oquendo (2010).

La condición de ficcionalidad y de teatralidad se hace aún más evidente a través de las numerosas alusiones a la Clínica como al espacio de Elsinore, el lugar de intrigas, maldades, misterios y ambigüedades en el que se desarrolla *Hamlet* de Shakespeare; así como por la frecuente presencia de una “voz en off”, muy teatral, tal y como a veces se nos presenta la voz del narrador. Además, los tres protagonistas tienen un “nombre de arte”, el cual ilustra y alude al papel que desempeñan en la historia: Fabián es el loco de rostro renacentista; Camila es la sacerdotisa o la Mirada; Bibiana es la ilustre niña, la rubita *next door*, entre otros.

Queda claro que la autora nos confunde constantemente con las diferentes instancias narrativas: la voz del narrador es, según la situación, la de Emilio U, la de Fabián, o la de un narrador omnisciente extradiegético, de una narradora, o de un narrador metadieético. Es difícil crear un pacto de lectura, ya que el narrador, desdoblándose, lo hace vacilar constantemente. Portela juega con el lector, mientras los personajes desafían al narrador: “no empieces a enredarte tú mismo [...] que vas a terminar creyéndote tus propias ficciones y confundiéndote con los personajes de tu novela, los cuales, me disculpas, no son nada dignos de imitación” (Portela, 1998: 114) le dice Fabián a Emilio U; en otra ocasión, es el narrador quien reta al lector: “si adivinas quién soy yo, te doy un premio” (1998: 139), al tiempo que se va haciendo más de una vez hincapié en la ficcionalidad del propio texto: “No era mentira sino ficción” (1998: 83), “Pero Fabián no era escritor sino personaje” (1998: 104).

Y mientras asistimos y participamos en este proceso de ocultamiento, desvelamiento, la novela real —la que estamos leyendo— se va armando, en tanto que se construye otra en la ficción, cuya autoría le corresponde a Emilio U, quien “hasta entonces sólo había escrito cuentos, narraciones mínimas casi siempre eróticas [...] ya había cumplido veintiséis [...] llevaba ya escritos los tres primeros capítulos [de su novela]” (Portela, 1998: 73), tal y como leemos al comienzo del capítulo cuatro de *El pájaro: pincel y tinta china*, escrita por Ena Lucía Portela, quien hasta entonces sólo había escrito cuentos, la mayoría de ellos con un importante corte erótico que había sacudido al mundo literario nacional, y tenía veintiséis años. Se consignan, pues, a la hoja las preocupaciones y los logros literarios de Emilio U, los que, en muchos casos, coinciden con los de Portela. Se trata de una situación que llega a su cumbre hacia el final: “Así era *El pájaro: pincel y tinta china*, una historia como la seda. Envolvente, translúcida, sensual” (Portela, 1998: 183), palabras muy adecuadas para el texto que estamos leyendo. En esta novela, pues, Portela reflexiona sobre el proceso de la escritura y problematiza la cuestión de la autoridad autorial, dando vida a un autor metaficcional (que a veces es también narrador) del doble de la novela que estamos leyendo, y que “duda de todo” (Lys, 1999-2000: 49).⁴ Las reflexiones del narrador, que está en constante diálogo con el

⁴ Sandra Lys Valdés ofrece interesantes reflexiones sobre este tema, en tanto que Ivonne Sánchez Becerril le ha dedicado buena parte de su tesis de maestría, un estudio muy esclarecedor y exhaustivo.

lector y con el autor metaficcional de la novela homónima, no hacen otra cosa sino volver a subrayar la condición ficcional del texto.

El pájaro: pincel y tinta china tiene, además, un intertexto muy importante en el cuento “La urna y el nombre: un cuento jovial”, que, en la novela, es escrito por Emilio U, mientras que en la realidad es el relato de Portela que cierra la antología de Salvador Redonet *Los últimos serán los primeros*. Y no es secundaria su función, ya que para Camila el regalo de dicha antología cuando está en el hospital le devuelve el deseo de vivir:

Me vas a le-err [...] el úl-di-mo güen-do que de-be serr, si lo dijo Gris-do, el mejorr [...] Camila se sintió de repente muy bien. Todo lo bien que puede sentirse un náufrago que no quiere serlo cuando descubre una mañana la huella de Viernes [...] Es el instante de posponer una vez más el ajuste de cuentas consigo mismo, pues el sentido más buscado parece estar ahí, al alcance de la mano. (Portela, 1998: 70)

Sin que haya una razón médica, tras esta lectura, Camila mejora.

Por último, en esta breve reflexión sobre la relación entre escritura y realidad, deseo destacar un fragmento en el que se hace evidente la identificación entre escritura y vida que propone la autora y que, al mismo tiempo, también se puede leer como una alusión a ciertas imposiciones revolucionarias y al problema de la censura:

¿Cómo vivir [...] con un sistema de valores diferentes [...] que nos caen encima de improviso y se nos incrusta en la piel para abrumarnos con nuevas libertades, que se traga el juicio de los incautos como el narrador [...] Pues quien ha elegido [...] tratar de ser a través de las palabras, debería [...] tener mucho cuidado con ellas, con sus trampas y resonancias. (Portela, 1998: 212)

Vida en la Sala D: el cuerpo en escena

Como ya he adelantado, otro núcleo fundamental de la novela es la etapa en que Camila es ingresada en una importante clínica: la experiencia marcará para siempre a la muchacha: “la extraña convalecencia, después de la cual ya nada será igual para Camila” (Portela, 1998: 163).

La estancia en la clínica nos desvela definitivamente a Camila como actriz, actriz-protagonista de su tragedia personal, y de la tragedia que se está poniendo en escena; dos aspectos, éstos, que se unen de forma espléndida en las siguientes palabras, que se refieren a los posibles efectos positivos de algunos medicamentos:

Sentía que podía levantarse, caminar, saludar al público entre ovaciones. Porque volvería a la escena [...] tenía que volver a ensayar maquillajes, lantejuelas, máscaras. No en la comedia [...] Nada de parodias, travestidos, ni burlesco. Fuera la payasa triste [...] Lo suyo era la tragedia [...] Estaba hecha [...] para el cetro roto y el puñal ensangrentado de Melpómene. (Portela, 1998: 56-57)

Es, pues, durante el relato de la toma de conciencia y de la reacción a la enfermedad, cuando la teatralidad de la novela alcanza su máximo desarrollo.

La actriz Camila se encuentra ahora en Elsinore, el lugar en el que se van tejiendo su lucha personal para salir adelante; la batalla por la libertad y la independencia del grupo de los enfermos; y las estrategias de los doctores para dominarlos y normalizarlos: “En ese horno de azufre tan lleno de íncubos y súcubos, con las fantasías de Paracelso [...] y los ingredientes de las brujas de Macbeth, se cocina la nueva criatura óptima, el *ciudadano modelo*, el sacerdote impecable” (Portela, 1998: 43) (Cursiva mía). Y es importante esta cita, porque muestra cómo el drama de Camila se convierte en una tragedia que abarca a todos los que están sujetos a alguna forma de poder violento y normativo, que quiere convertir a los seres humanos en “ciudadanos modelo”, con clara alusión al *hombre nuevo* revolucionario.⁵ Se trata de una forma arbitraria de ejercer la autoridad que llega a asemejarse a un poder dictatorial:

la dictadura del Dr. Shilling [...] podía ser cualquier cosa menos ignorante de sí misma. Era un poder que se pensaba y repensaba [...] Y [...] quien no estuviera al tanto de su propia rebeldía potencial y del consiguiente aniquilamiento que le esperaba, solo podía aprenderlo de una manera: mirando desde el suelo. (Portela, 1998: 110)

El cuerpo enfermo y descontrolado de Camila, que, desde el punto de vista estrictamente físico, la incapacita para oponerse a todas las crueldades del Dr. Shilling, se revela también como cuerpo que resiste a los peores abusos que se perpetran en la Clínica, la cual tiene mucho de prisión: “Las correas destinadas a inmovilizar extremidades belicosas debían insertarse en unas argollas metálicas que, aunque ocultas por los bordes de los colchones [...] formaban un solo organismo con la armazón de las camas” (Portela, 1998: 110). Los enfermos, que no pueden salir ni recibir visitas, están sujetos a la voluntad del grotesco y todopoderoso Dr. Schilling. Y me refiero a lo grotesco en el sentido de Foucault, es decir como “uno de los procedimientos esenciales de la soberanía arbitraria” (Foucault, 2001: 24). El grotesco médico, pues, se ensaña experimentando sobre nuestra heroína trágica, como resulta evidente en esta descripción de intensa potencia teatral:

Los héroes trágicos que la sacerdotisa había elegido para sí [...] se confabulaban [...] como espíritus burlones para hacer la situación aún

⁵ Como nos recuerda Nanne Timmer, siguiendo la lectura de Salvador Redonet y Margarita Mateo, los llamados nuevos narradores (de los que también Portela formaría parte) evidencian un desplazamiento desde lo colectivo hacia lo individual (Timmer, 2007: 263): en este caso, sin embargo, se produce una inversión por la cual el cuerpo (algo que no podría ser más individual) se convierte en denuncia colectiva. Denuncia colectiva que, en la novela, se hace concreta en el motín que tiene lugar en la Clínica.

más grotesca [...] Así los temblores como de un saco lleno de gatos lanzado al agua, baile indetenible [...] las palpitaciones [...] la cara que apenas lograba, entre espasmos increíbles, retener los ojos [...] así una mano como garfio que sujetaba la otra para que no diese un bandazo [...] así, en fin, el aire demencial de un día sin sedantes propuesto por el Dr. Shilling «a ver qué pasa» [...] De manera que, sin ningún tipo de ayuda, esto es lo que soy. (Portela, 1998: 65)

Se trata de la denuncia de una situación de sumisión y miedo, ya que muchos de los tratamientos que lleva a cabo el científico se parecen más bien a torturas “autorizadas”. El intento de establecer un diagnóstico legítima cualquier crueldad por parte de Shilling. Y, de nuevo, no podemos sino remitirnos a Foucault cuando, hablando de los peritajes psiquiátricos de los “anormales” dice “lo esencial de su papel es legitimar, en la forma del conocimiento científico, la extensión del poder de castigar a otra cosa que la infracción” (Foucault, 2001: 29). La clínica se propone, en efecto, como un espacio del castigo, no de curación, sino de represión, es un lugar enemigo, en el que se anulan a las personas. Camila llega a ser definida como una anormal, y, por lo tanto, peligrosa: “«Dicen que tuvo un hijo anormal, un monstruo». «Lógico, los hijos salen a los padres». «Ten cuidado [...] con los anormales nunca se sabe»” (Portela, 1998: 80). La clínica es el espacio de la normalización forzada de los enfermos, a quienes los médicos hacen pasar por individuos peligrosos, en su a-normalidad. Y si para Foucault el peritaje psiquiátrico tenía el poder de normalización y, por lo tanto, se constituía como instancia de control de lo anormal (Foucault, 2001: 47), aquí se produce una situación análoga, ya que el diagnóstico de Shilling tiene el mismo poder, es decir un poder espantoso que le permite, incluso legítima, cualquier tipo de abuso. El doctor, bajo el pretexto de devolver la salud a los enfermos, trata de restablecer la norma, entendida como “elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder” (Foucault, 2001: 54).

Camila, entonces, con su cuerpo que no responde a las órdenes, sugiere una forma de resistencia a cierta norma establecida desde arriba; en tanto que nos hace entrar en un mundo en el que lo monstruoso, lo maldito, lo abyecto,⁶ a su vez, se convierten en norma, y las peores aberraciones se producen por mano de los “normales”.

El doctor, claramente, ejerce un fuerte poder sobre sus pacientes que se encuentran sometidos a él y dependientes de sus decisiones. Los conocimientos médicos son un vehículo de poder, la clínica/prisión es una forma de ejercer control. Es un lugar siniestro, donde experimentan sobre los cuerpos y no se preocupan por los pacientes, como queda claro en las siguientes palabras:

⁶ Julia Kristeva en *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione* (1981) habla de lo abyecto como de algo que perturba el sistema, el orden, incluso la identidad. Lo relaciona con lo ambiguo. Su reflexión es muy adecuada para lo que se propone en esta novela.

un hospital blindado que en realidad es un famoso centro de investigaciones, de cuyo nombre, te aseguro, no quiero acordarme [...] servicio de rehabilitación integral (?) física y del lenguaje [...] y [...] aplicación de moderna tecnología, sublime paparrucha [...] Un error en el laboratorio, una aguja desviada, un fallo cardíaco, un saltar por la ventana y hacerse papilla contra el suelo [...] Todo eso allí donde los doctores [...] recogen cuanto pueda servir —negras, sacerdotisas, veteranos de África, etc.— para sus experimentos supersecretos y protegidos por hombres armados. (Portela, 1998: 52)

Más tarde, Camila lanzará de nuevo una indirecta a la eticidad del Dr. Shilling y su equipo: “con el desarrollo de la ciencia, la tecnología y eso, es posible que también haya venido el desarrollo de la mentira” (Portela, 1998: 81).

Considero que es precisamente en esta parte de las peripecias de Camila, donde ella alcanza toda su complejidad como personaje. Su cuerpo, que al principio de la novela era tan sólo un cuerpo feo, al ser ingresado, por un lado, pasa a ser materialidad pura, sin derechos: “entre los presupuestos básicos del Dr. Shilling se encontraba aquél de que los pacientes [...] carecían de espíritu [...] eran puro cuerpo, muñecos a los que no había necesidad alguna de tratar como a personas” (Portela, 1998: 54); pero, por otro, es justamente en el hospital y desde la enfermedad, cuando adquiere todo su poder actancial, siendo la propia condición de enferma la que le proporciona a la joven una capacidad privilegiada de mirar (de allí su nombre de “Mirada”), desde el suelo,⁷ y la que hace que su autoconciencia evolucione, hasta llegar “a considerarse fuerte y osada en algún sentido” (Portela, 1998: 59).

Aparte de Camila, en la clínica/prisión también cobran protagonismo los demás enfermos, actores, ellos también, de la tragedia de Elsinore. Y es que en la prisión éstos llevan a cabo un intento de rebelión para escaparse de la clínica: los cuerpos de todos los enfermos, fuera de la norma, se unen justamente para combatir⁸ esta norma.

Y de nuevo, en esta rebelión se hace más patente la condición de teatralidad del relato, ya desde la propia elección lexical con la que se presentan a los rebeldes: “Antes los ojos de la sacerdotisa desfilaron [...] las fisionomías transitorias de los conjurados como fantasmales y carcomidos

⁷ Es oportuno recordar a Virginia Woolf, quien hace una interesante reflexión sobre la posición a la que nos obliga la enfermedad: “ya no soldados del ejército de los parados, nos convertimos en desertores [...] flotamos como ramitas en la corriente; nos confundimos con las hojas muertas [...] irresponsables y desinteresados y capaces, por primera vez después de años, de mirar alrededor, de mirar hacia arriba” (2006: 15). En efecto, en la novela se presenta una situación análoga, ya que Camila, por su enfermedad, pierde con mucha frecuencia el equilibrio y esto la obliga a observar la realidad desde el suelo y, desde allí, tiene otra visión de las situaciones de las que es testigo.

⁸ Como bien dice Susan Sontag “las analogías clásicas entre desorden político y enfermedad [...] presuponen la clásica idea médica y política de equilibrio. La enfermedad nace del desequilibrio. La finalidad del tratamiento es restaurar el equilibrio justo —lo que en términos políticos sería la justa jerarquía—” (1996: 76).

muñecos de un guiñol en ruinas [...] «Mi público me aclama», pensó” (Portela, 1998: 92-93).

La reconstrucción de la rebelión en la clínica es fragmentaria y vaga, sin embargo está cargada de significado:

Habría que expulsar de la fábula el rostro azul del Dr. Shilling [...] el cuerpo rechoncho de la jefa de enfermeras, malvada en el estilo de las emperatrices malvadas [...] El carrito de Wolfy hecho un reguero de astillas, sangre [...] Arrastrar por todo el pasillo de la Sala D al administrador [...] y colgarlo de una lámpara [...] alarma general [...] estado de emergencia, suspensión de garantías constitucionales, médicos *go home* [...] Los sabuesos [...] no necesitaron emplear bastones [...] pues para algo habían aprendido no sólo karate, sino también a embutir a locos furiosos [...] en camisas de fuerza, a clavar jeringuillas [...] a estrangular tobillos y muñecas. (Portela, 1998: 109) (Cursivas del original)

La tensión dramática y la violencia son evidentes. Foucault, en *Vigilar y castigar*, título en sí de lo más adecuado para acercarnos a esta novela, meditando sobre las revueltas en las prisiones comenta que éstas eran “una rebelión, al nivel de los cuerpos, contra el cuerpo mismo de la prisión [...] [contra] su materialidad en la medida en que es instrumento y vector de poder [...] [Contra] toda esa tecnología del poder sobre el cuerpo” (Foucault, 2005: 37). Y ésta es la situación que sufren los “conjurados”, que viven una detención disfrazada de asistencia médica.

Finalmente, Camila consigue huir de la clínica. Sin embargo, tan sólo logra una libertad parcial —sigue vigilada y castigada— puesto que más adelante descubrimos que la obligan a un encuentro con el psiquiatra de Elsinore (Portela, 1998: 121), el cual le diagnostica “un notable coeficiente de inteligencia [...] y una avanzada desintegración de la personalidad” (121) que requerían “una fulminante guerra química” (121).

A partir de este momento, el narrador empieza a referirse a ella como a la “víctima”, víctima que lleva a cabo un proceso de enmascaramiento, “proceso ideal para ser llevado a cabo por (o sobre) una actriz” (Portela, 1998: 121). Le diagnostican, pues, una “extraña despersonalización. O’ Neill también la describe como «extraña»” (Portela, 1998: 123). Y esta frase, lejos de ser una repetición de lo dicho dos páginas antes, es una alusión muy reveladora que nos permite reforzar la interpretación de la estancia en la Clínica como recreación ficcional de la experiencia de la autora en el CIREN. Y es que la propia Ena Lucía Portela en “Alas rotas”, su relato testimonial sobre su enfermedad, nos comenta que ya antes de ser diagnosticada había leído la correspondencia entre León Mirlas y Carlotta Monterey “donde ella describe, entre el agobio y el horror, lo que fueron los últimos años de su marido [...] Eugene O’Neill” (Portela, 2009: 123-124), enfermo de Parkinson, como “una *tragedia espantosa*” (2009: 124; cursivas mías). Aparte de la referencia al dramaturgo norteamericano, estos dos fragmentos tienen otro elemento

en común muy significativo: me refiero a la idea de “espanto” que aparece tanto en su testimonio, como en la novela, ya que la descripción de la progresiva destrucción de Camila sigue con estas palabras:

La percepción se debilita [...] Desaparece al fin el dolor [...] aun aquel que desconocemos porque siempre ha estado ahí y sólo su ausencia temporal nos da la medida del *espanto en que vivimos* [...] Soy una diáspora. [...] estoy disgregada, puedo representar diversos personajes cuando yo quiera [...] cualquier apariencia de unidad, de sujeto coherente [...] es falsa, es una ironía. (Portela, 1998: 123-124; cursivas mías)

Espanto, teatralidad, horror: esto es lo que caracteriza la vida en la Sala D de la Clínica del Dr. Shilling.

Despersonalización e invisibilización

Me interesa detenerme un poco también en el análisis del aspecto de la despersonalización, de la extrañeza de Camila, porque me parece que nos remite a una profunda conciencia de la situación en la que vive y a una fuerte toma de posición acerca de la situación social, y en contra del consenso dominante, al que frecuentemente alude: “constatar la soledad, la distancia cada vez mayor que la separaba de lo que algunos, por *consenso dominante*, llaman «sentido común»” (Portela, 1998: 42-43; cursivas mías).

Camila, quien a veces parece alejada de todo, en verdad conoce muy profundamente la realidad en la que se mueve: no es persona que mira sino Mirada, como se comprende de esta cita: “Camila tenía por costumbre observar todos [...] los cuerpos [...] era voyeur, espectadora [...] vivía en la aparente certeza de no significar más que un par de ojos grandes y veloces, ojos de sacerdotisa destinados al desgaste y a la ceguera de tanto mirar” (Portela, 1998: 30). A pesar del “aire naif” (Portela, 1998: 55) que tiene al principio, la joven, a medida que la novela se desarrolla, se toma todo su protagonismo, es un personaje que va *in crescendo* y que, si no deja de mirar, tampoco deja de pensar, ya que en la clínica “dispone de tiempo en abundancia, pues los corrientazos, inyecciones, radiografías, empastillamientos y demás solo se efectuaban por las mañanas” (Portela, 1998: 54).

Camila llega incluso a tener “repentinos golpes de clarividencia” (Portela, 1998: 217).⁹ Y justamente esta clarividencia, unida a cierta invisibilidad a la que la condena la enfermedad —“hablaban de ella en su presencia sin [...] remordimientos [...] «Pobrecita» decían «¡Es tan joven!»” (Portela, 1998: 80)— le brindan más posibilidad de actuar. Su condición de enferma, a quien nadie ve ni toma en consideración, le permite oponerse a

⁹ Recordemos lo que decía Virginia Woolf acerca de la enfermedad: “la inconsciencia es una de la cualidades de la enfermedad —delincuentes que somos—” (2006: 24).

la fuerte normatividad de la sociedad en la que ella se mueve: la enfermedad y la marginalidad la liberan de cualquier tipo de obligación.

Y cómo no destacar esta insistencia en la tematización de la invisibilidad: la propia autora comenta en una de las notas al pie de *Cien botellas en una pared* su deseo de desaparecer, algo que encontramos también en las palabras del narrador y/o de Emilio U (Portela, 1998: 214), y que en nuestro caso concreto podría encontrar una explicación en estas reflexiones de Camila, quien después de una larga descripción de sus problemas físicos y de su cuerpo enloquecido e incontrolable, se pregunta: “Con esta danza endemoniada [...] ¿Quién puede firmar contratos, dejarse entrevistar, ser fotografiado o regalar un autógrafo? ¿Quién se atreve a aparecer en público si no es bajo una luz apropiada, un montaje expresionista, sólo en el circo o en el museo de los horrores?” (Portela, 1998: 66). ¿Quién quiere ser visto en esta condición? ¿Cómo hablar desde ese cuerpo?

Y, sin embargo, en este escenario de desesperanza, Camila lleva a cabo una elección a favor de la resistencia y de la vida: “cuando el cuerpo por su cuenta ha elegido morir hasta donde él puede, se plantea entonces la Disyuntiva [...] implicada en el supuesto de que no sólo es cuerpo lo que hay. La Disyuntiva que consiste en colaborar o no con la muerte” (Portela, 1998: 55). Una apuesta por la vida, aunque sea con la muerte al acecho, y con ella impotente sujeta a los delirios y las amenazas de los médicos:

Por las mañanas [...] se sometía a las agujas, y a la electricidad. Le inyectaban [...] sedantes, enloquecedores y hasta colorines destinados a volver más nítidas y hermosas ciertas radiografías [...] por la tarde, de regreso en camilla a la habitación, se decidía a favor de la vida, es decir, de su vida. Esa desconocida. Creía en el Dr. Shilling [...] [que] le vaticinaba una resurrección. Por las noches prefería la muerte sin ilusión dramática. Dejarse ir y punto [...] La Mirada resbalaba [...] por las paredes [...] los balones de oxígeno, las sondas [...] extrañas fieras de un extraño zoo. El Dr. Shilling se divertía de lo lindo [...] jugaba con ella a esperanzarla [...] siempre con el sádico propósito de hacerla caer más tarde en un agujero semejante al de las pesadillas. ¿Para qué sirve el poder si no se ejerce? (Portela, 1998: 56-58)

Queda claro que el cuerpo de Camila es un cuerpo que se describe, casi siempre, desde la violencia, que padece la agresión por parte de algunos hombres cercanos, que experimenta el “poder inefable de los médicos” (Portela, 1998: 46); ella es el personaje que más sufre, y, también, el personaje al cual le ocurren más cosas, el que más actúa, el más redondo.¹⁰

¹⁰ En el sentido que definiera Edward Foster en *Aspectos de la novela*.

La constante del cuerpo

En esta novela en la que el narrador/narradora se desdobra, desplaza y multiplica, en la que asistimos a la evocación de la progresiva despersonalización de la protagonista, el cuerpo es, ya de por sí, un personaje. Se trata de un cuerpo que sigue *importando* —en el sentido butleriano de “materializarse y significar” (Butler, 1996: x)—, y es así cómo la novela se convierte en una reflexión sobre la libertad de ser y de moverse, que se opone a la forzada dependencia de un sistema de pensamiento único y controlador y de los medicamentos: “su precariedad [...] es notable en tanto requiere para existir de un estímulo, de un alimento blanco [...] Si por un instante ella se propusiera desertar de la guerra química que sostiene contra sí misma [...] su cuerpo lo haría evidente, un ángel maldito volvería a poseerla” (Portela, 1998: 122).

Es un cuerpo que nos muestra cómo resistir, cómo tener poder decisonal, agencia, a pesar de estar atrapado en sí mismo y en un mundo alieno.

El de Camila, finalmente, es un cuerpo biopolítico,¹¹ sometido a disciplina y normalización, “directamente inmerso en un campo político: las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata: lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio [...] lo obligan a unas ceremonias” (Foucault, 2005: 32). Y si la vida está constantemente sometida al control, el cuerpo de Camila, justamente, se escapa de este control, y esto la lleva a la más completa libertad existencial.

Conclusión

El pájaro: pincel y tinta china es un relato desde el infierno, donde la escritura, la enfermedad, y la marginación son elementos que ejercen de ejes para su desarrollo. A través de estos temas, la autora nos invita a reflexionar acerca de la autoridad: la autoridad autorial, la autoridad sobre nuestro cuerpo, y la de los demás sobre nosotros. Ya desde su primera novela, Portela deja muy claras su postura socio-política y su poética, por medio, respectivamente, de (el cuerpo de) Camila, y de la pluma de Emilio U.

A través de un cuerpo que trata de resistir a los abusos de los médicos, se describe la resistencia a una sociedad abusadora. La descripción del drama y de la impotencia de Camila nos lleva a reflexionar sobre el sufrimiento y la impotencia de un pueblo. El cuerpo enfermo, a cuyas órdenes se tiene que someter la protagonista de la novela, se presenta así como el micromundo que refleja el universo más amplio y más patológico en el que ella se mueve, es decir el de la Cuba castrista. La enferma Camila, mirando desde abajo, desde su posición horizontal después de las numerosas caídas que sufre a causa de su enfermedad, y

¹¹ Tal y como diría Foucault en *Historia de la sexualidad*, donde biopolítica es “lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana” (Foucault: 1987: 173).

con su visión borrosa debida a la falta de medicación, tiene la perspectiva más lúcida sobre todo lo que ocurre y la posición más firme, a pesar de estar condenada al temblor y a la pérdida de equilibrio.

La novela es también un tributo a la escritura, que es una posibilidad de subversión y/o de resistencia en un mundo que se está derrumbando; es lo único que queda y salva: “algo que se pueda escribir con pincel y tinta china para guardarlo siempre entre el pecho y la camisa como un chaleco antibalas” (Portela, 1998: 149).

El pájaro: pincel y tinta china es un libro de atmósferas, que atrapa desde las primeras líneas y en donde la autora, con la acostumbrada levedad, delicadeza, e ironía, nos lleva de la mano por un submundo poblado por raros (Campuzano, 2004: 161) muy humanos, marginados capaces de mostrar ternura y de soñar.

Es un texto que nos relata una lucha por la vida y la libertad, la lucha de Camila, quien “loca, dio en buscar entre [los fantasmas], una vez más, a Emilio U” (Portela, 1998: 217); y, quizás, la de la propia autora, que sabe que “un pájaro siempre tratará de emprender el vuelo, una y otra vez, aun cuando tenga las alas rotas” (Portela, 2009: 127). Este es tan sólo su primer vuelo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ OQUENDO, Saylín (2010), “‘No me hagas preguntas capciosas’: conspirando con Ena Lucía Portela”, en *La Habana elegante*. Consultado en http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html (10 de julio de 2014).
- BUTLER, Judith (1996), *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli.
- CAMPUZANO, Luisa (2004), “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana, Ediciones Unión.
- FOSTER, Edward (2000), *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate.
- FOUCAULT, Michel (1987), *Historia de la sexualidad I*. Madrid, Siglo XXI.
- _____. 2001. *Los anormales*. Madrid, Akal.
- _____. 2005. *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*. Milano, Spirali.
- LYS VALDÉS, Sandra (1999-2000), “¿Género y nación en *El pájaro: pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela?”, en *Lectora*, nº 5-6, pp. 49-54.
- PORTELA, Ena Lucía (1998), *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana, Ediciones Unión.

- _____ (2009), "Alas rotas", en *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral FL, Stockcero.
- SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne (2011), *Erizar y divertir: el proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*. Tesis de máster, México, UNAM.
- SONTAG, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid, Taurus.
- TIMMER, Nanne (2007), "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", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, nº 218, pp. 259-274.
- VV. AA. (2014), "En Cuba derrotaron al Mar de Parkinson". Consultado en <<http://tratamientoparkinson.com/noticias/103-en-cuba-derrotaron-al-mal-de-parkinson>> (10 de octubre de 2014).
- WOOLF, Virginia (2006), *Sulla malattia*. Torino, Bollati Boringhieri.