

**HUMOR Y AUTODESTRUCCIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE LA INDEFINICIÓN  
IDENTITARIA EN LA NARRATIVA BREVE DE ENA LUCÍA PORTELA**

*Humor and self-destruction: the construction of an undefined  
identity in Ena Lucia Portela's short fiction*

SOLEM MINJÁREZ  
ARIZONA STATE UNIVERSITY  
smminjar@asu.edu

**Resumen:** Con el establecimiento del “Periodo especial en tiempos de paz” se produce una paulatina apertura temática enfocada en la desidealización de la realidad sociopolítica, lográndose el replanteamiento de las distintas caracterizaciones de los personajes femeninos. Como se observa en los relatos de Portela, la conformación de las protagonistas y de su discurso reúnen componentes temáticos y estilísticos en torno a nuevas representaciones femeninas, logrando con ello respuestas y modos de convivencia que cuestionan la relación femenina respecto al concepto de nación, lo cual nos permitiría revelar las distintas maneras de leer el mundo de una generación actual.

**Palabras clave:** Cuba, Narrativa femenina contemporánea, Ena Lucía Portela

**Abstract:** The “special period in times of peace” brought about transformations that affected the artistic and literary production. As a result, a revision of the distinct characteristics in female characters was produced. As it has been observed in Portela’s narratives, the characterization of the female protagonists and their discourse, engulf thematic and stylistic components in relation to new female representations accomplishing a new ways of coexistence that question the feminine relation to the nation’s concept, which would allow us to reveal different forms of conceptualizing the world of a current generation.

**Key words:** Cuba, Contemporary Female Narrative, Ena Lucía Portela

Entonces, algo terrible me ocurrió:  
comencé a reírme y no podía parar.  
Leonora Carrington, *La trompetilla acústica*

Y nada destruirá jamás esta fuerza explosiva de la risa,  
que pulveriza y dispersa los prejuicios y errores humanos.  
La risa es uno de los más fuertes y eficaces instrumentos  
contra los prejuicios y errores.  
La sátira es un medio que contribuye a la democratización  
y el progreso de la sociedad.  
Iuri Bórev, *La sátira y la democracia*

No es poco común que el uso del humor en la narrativa de escritoras contemporáneas se presente a lo largo de la historia de la literatura cubana como una estrategia de resistencia ante la tragedia, como un mecanismo que logra a través de los conflictos ficcionales “reconfigurar unos sujetos femeninos transgresores que se niegan a hundirse en los momentos de crisis” (López Cabrales, 2007: 104). Asimismo, el humor funciona como una especie de anestésico cuyos fines diversos son la denuncia, el castigo, la evidencia, así como el simple acto hedonista de la presentación del placer que produce la risa.

La estética literaria en la Cuba posrevolucionaria de los años sesenta y setenta, requería una prosa social políticamente comprometida, por lo tanto, el humor era algo fuera de contexto.<sup>1</sup> Los escritores trataban de retratar la decadencia de las dictaduras de Machado y Batista para exaltar el supuesto éxito de la Revolución en un estilo que llegó a llamarse el realismo socialista cubano. Como Sara Cooper señala en “Irreverent Humor in Postrevolutionary Cuban Fiction”, a la par del discurso revolucionario surge también una voz literaria contestataria que fragmenta la división establecida entre lo formal y lo irreverente, lo nacional y lo disidente. Ante este fenómeno, Ana Chover señala que “como consecuencia, lo que se produce es una disociación creciente entre los aparatos estatales y la sociedad civil, que desemboca en el progresivo descrédito de las instituciones orgánicas” (Chover, 2009: 11). Estas voces emergentes, que pese a su censura y limitaciones han estado siempre presentes, han cobrado fuerza en el campo de los estudios literarios actuales, sobre todo al reevaluarse las relaciones entre el régimen y su intrínseca relación con la producción literaria. Por lo tanto, al abordar la narrativa cubana de las últimas décadas es necesario observar cómo se ha conformado el proceso evolutivo del relato, el cual incluye nuevos tópicos y estilos como parte fundamental de las distintas perspectivas literarias

---

<sup>1</sup> Fernández Retamar se enfoca en “Algunas nociones sobre la cultura de la Cuba revolucionaria” (1978) en considerar el proyecto de la Revolución como una ideología expresada en las manifestaciones culturales y su desarrollo, evidente incluso en la actualidad a lo largo de la isla a través de los muros ideológicos gubernamentales presentes en los espacios públicos. No obstante, y como era de esperar por su carácter intimista y reflexivo, la literatura posrevolucionaria difiere de la marcada ideología de la Revolución, cuya escritura, a menudo condicionada, busca estar al servicio del régimen.

respecto al individuo y la nación. Como parte de dicho interés, este artículo explora la visualización y la percepción narrativa de los últimos años dentro de la isla. Para ello, se lleva a cabo un análisis de los textos de Ena Lucía Portela, lo cual permite tener un mayor acercamiento reflexivo a su producción y aportaciones a la narrativa cubana reciente.

A través de la obra de Portela se discute la especificidad del discurso literario mediante el uso del humor y la violencia<sup>2</sup> como herramientas subversivas. De igual modo se analiza cómo estas herramientas se relacionan entre sí y cuál es su función dentro del texto. Para dichos objetivos este análisis se centra en las recopilaciones de relatos de Portela: *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos* (2009), *Alguna enfermedad muy grave* (2006) y *Una extraña entre las piedras* (1999).

Como parte de la trasgresión de las narraciones de Portela, tanto en lo temático como en lo estilístico, aparece la reconfiguración de paradigmas femeninos como un segundo nivel no de menor importancia. Al respecto, José Quiroga explica cómo la ideología triunfante desde la instauración de la Revolución estaba liderada por figuras masculinas,<sup>3</sup> tales como José Martí, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos, y el mismo Fidel Castro. Al respecto, Madeline Cámara en *La letra rebelde* menciona cómo “la figura intelectual con la que se comprometió la revolución era masculina, y el discurso social era producido y dirigido hacia el hombre: el guerrillero, el buen revolucionario, el patriota” (Cámara, 2009: 10). Por lo tanto, analizar el discurso narrativo desde la perspectiva de las cuentistas actuales como Portela, quienes conforman estos nuevos sujetos femeninos, no sólo resulta de interés, sino que abre la posibilidad de reevaluar la literatura cubana posrevolucionaria desde una perspectiva integral no limitada sólo a la producción masculina.

En la historia reciente de la literatura en Cuba, es a partir de los llamados *Novísimos* que la producción narrativa femenina contribuye de manera importante al bagaje cultural cubano, colaborando con nuevas voces que rechazan y cuestionan tanto la historia como una verdad única e incuestionable.<sup>4</sup> Como se verá a continuación en Portela, a menudo el humor y los actos de violencia son utilizados con una intrínseca relación entre ambos, lo cual ha sido estudiado en términos de choteo cubano.<sup>5</sup> Esta resistencia ante la crisis, según Ana María Zubieta, “sirve para

<sup>2</sup> Tanto Arturo Arango como Leonardo Padura se refieren a la narrativa de la violencia como un género fuertemente influido por el periodo del Boom, en el que novelas como *La muerte de Artemio Cruz* lograrían ser canónicas en el tratamiento de la violencia en la narrativa de la Isla. Como ejemplo está *Los años duros* de Jesús Díaz y *Condenados de Condado* de Norberto Fuentes.

<sup>3</sup> Ver “Palabras liminares” en *La letra rebelde* de Madeline Cámara.

<sup>4</sup> Celia Peris indica cómo en los años noventa en la isla se vivía una especie de encierro provocado por el eliminado apoyo de la Unión Soviética y en general por el sistema totalizador y represor. Esta situación, como señala Peris, logra en los escritores la producción de una respuesta narrativa que cuestiona la realidad de su presente.

<sup>5</sup> Este término es definido por Jorge Manach como “un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”. Ver para ello *Indagación del choteo* (1955).

desenmascarar situaciones intolerables, tiene un carácter de protesta y una naturaleza rebelde” (Zubieta, 1976: 75).

Respecto al uso del humor, Cooper afirma en base al periodo posrevolucionario: “some literary voices emerged that challenged the necessary division between serious revolutionary literature and humor, bringing the Cuban genius for hilarity back to the island” (Cooper, 2006: 34). Siguiendo la cita de Cooper, se observa la importancia del humor como elemento transgresor que cumple una función más allá del divertimento. Esto se señala íntimamente relacionado con la “utopía del desencanto” (2003: 3) lo cual Fernet define como la aparente despreocupación de los escritores de los noventa por el proyecto revolucionario y su destino.<sup>6</sup>

López Cabrales en *Rompiendo las olas durante el periodo especial* (2007) indica cómo el humor se vuelve elemento imprescindible de la literatura cubana sobre todo a partir de los años noventa, cuando este forma parte de la resistencia a la crisis del periodo especial. Dicha etapa se manifiesta en la creación literaria, a través de temáticas, entre las cuales destaca la incertidumbre ante el progreso individual y nacional que prometía en sus inicios la Revolución. Es así como surge un mecanismo de sustitución, un intercambio simbólico que se observa en la contextualización de los textos a través de referencias y críticas al sistema, llevadas a cabo principalmente a través de la ironía. Los nuevos discursos literarios, afectados por la censura, y el dirigido apoyo a la ideología revolucionaria, logran mediante una sagaz crítica bajo la aparente narrativa comprometida, dirigir duros cuestionamientos en entorno de las obras y sus personajes, en quienes se instala un discurso analítico, reflexivo y por lo tanto antirevolucionario.

Se observa en los relatos de Portela la presencia de la hiperbolización simbólica, la misma que consiste según Henri Bergson, en *La risa* (2009), en la presentación de la exageración, rigidez o la deformidad de los acontecimientos o de los personajes. Estas características, como se ejemplificará en el análisis siguiente, toman fuerza cuando conocemos la causa o entendemos el proceso evolutivo por el cual la referencia o situación ha transcurrido. Asimismo, Bergson afirma que “para que la exageración sea cómica es menester que no se le tome como objeto, sino como simple medio que emplea el dibujante para representar a nuestros ojos las contorsiones que ve en la naturaleza” (Bergson, 2009: 28).

### **Análisis de los relatos**

En “El viejo, el asesino y yo” de Portela, la protagonista, enamorada de Amelia, transfiere su amor obsesivo al personaje que ella nombra como “el viejo” quien aparece como un símbolo del pasado con el que la protagonista se obsesiona y se identifica. Sin embargo, la distancia intelectual y generacional entre ambos personajes no permite su

<sup>6</sup> Ana Chover señala en su tesis doctoral, cómo en los años noventa se presenta una relectura diacrónica que ve la narrativa de la Revolución “como un proceso de diversificación paulatina del mito revolucionario” (2009: 21).

acercamiento y mucho menos el diálogo abierto: “Nadie como él para instalarse en el pasado: justo donde no puedo alcanzarlo, donde él puede reinar y yo no existo. Cierro los ojos en busca del pasado, no puedo. Tu generación, mi generación, dice” (Portela, 2009: 63). En este pasaje del relato, el humor resulta de la extrema fijación que la protagonista experimenta por alguien con quien no comparte temporalidad ni historia. La protagonista, quien se describe a sí misma como representante de la nueva época, se ve a sí misma y es vista por los otros personajes como un ser perverso y de mala reputación que representa las nuevas ideas disociadas de la tradición. El discurso humorístico en este relato radica en la expresión de su discurso a través del monólogo interior, mediante el cual le es revelado al lector aquello que a la protagonista le hubiese gustado expresarle al “viejo” y no le es permitido. Por ejemplo, se muestra en el texto el discurso sobre el amigo fallecido que la protagonista dirige internamente a su receptor:

¡Ay viejo! Querría decirte que a mí también me gusta tu muerto - quizás menos que a ti: querría decirte que me gusta sobre todo la relación que hubo, que hay, entre ustedes, un viejo y un muerto, que me fascina tal y como la describes en tu libro, que los envidio a los dos porque yo nunca tuve amigos así. (Portela, 2009: 79)

En el mismo relato, la joven protagonista narra sus desventuras como escritora, así como sus métodos de recopilación de datos para su obra literaria. En su obsesión con el viejo, quien ya había formado parte anteriormente de sus páginas novelescas, el subconsciente de la joven planea su conquista radical que jamás es llevada a cabo, la cual se va revelando al narratario del cuento, a medida que se intercala la musicalidad de un bolero como intertexto escenográfico, el cual se encarga de enfatizar la distopía del encuentro entre las dos generaciones:

Lllamarlo para decirle que no hago más que pensar en él. Que me voy a suicidar y suya será la culpa. Acercar el auricular al tocadiscos: *Yo te miré / y en un beso febril / que nos dimos tú y yo / sellamos nuestro amor...* Obligarlo a cambiar su número, pesquisar el nuevo número. Volver a llamarlo. Mandarle cartas. Insistir, insistir hasta el vértigo. Perseguirlo hasta su casa, gemir, dar golpes enloquecidos en la puerta como en una habitación de la torre de Yaddo: “Katherine Anne, te quiero, déjame entrar”. Permanecer tirada en el quicio toda la noche hasta que él salga y pase por encima de mi cuerpo. (Portela, 2009: 74) (Cursivas del original)

Hay que puntualizar que los discursos de los personajes principales de Portela raramente son comunicados a su receptor. Es decir, regularmente existe una comunicación unilateral entre los personajes, poniendo con ello en evidencia lo que Madeline Cámara denomina como enfrentamientos generacionales, los cuales podrían simbolizar el carácter rupturista de los

Novísimos<sup>7</sup> en relación a la tradición, ante la que escritores como Portela mantienen una actitud irónica, sarcástica y de negación. Por lo tanto, la censura discursiva, vista en el limitado diálogo de la protagonista, tiene su epítome en su asesinato a manos del “muchacho”, personaje secundario encargado de impedir el encuentro entre los personajes. Tras presenciar el intento de liberación de la joven, quien está a punto de ir en busca de su nueva obsesión, “el muchacho” le provee un golpe que le produce una mortal caída por las escaleras. Como se observa, la protagonista, quien desde su estado agónico continúa narrando, se muestra a sí misma como símbolo máximo de la imposibilidad de acción, pues es su pretensión de seguir sus propios deseos, lo que le confiere su trágico final: “me suelta para propinarme la bofetada más grande que haya recibido en mi vida. Tanto es así que pierdo el equilibrio. Con la última frase mis dedos resbalan por el pasamanos. Mármol frío. No hay nada bajo mis pies” (Portela, 2009: 84).

En el relato titulado “Huracán”, aunque no se muestra un intento dirigido al exterminio de alguno de los personajes, sí se observa en la protagonista la idea de un plan organizado para suicidarse por medio de un huracán que se acerca a la costa. Tras salir a la calle en plena manifestación del desastre natural, la joven sufre el embate de este evento sin ninguna consecuencia letal. Sin embargo, pese a la organizada planificación suicida, este propósito no sólo no es obtenido sino que la protagonista recibe por ello su escarmiento. Al inicio y desarrollo del cuento, la corporalidad de la joven aparece intangible, casi etérea, hasta parecería ser un personaje guiado por su configuración psicológica a la usanza de los héroes trágicos. En cuanto a su aparente firmeza y determinación en proporcionarse esta especie de eutanasia, originada en la decisión de no habitar un universo que no le place, es la intervención y manipulación de su cuerpo físico lo que produce comicidad.

La planificación del suicidio y las arduas reflexiones en cuanto a su presente cotidiano resultan inservibles al momento de la llegada de la joven al hospital. Adusta tras haber sobrevivido al huracán, la protagonista es en vano interrogada y cuestionada policialmente por el enfermero cuya misión es no recibir pacientes anónimos. De esta manera, se muestra la rigidez del acto voluntario con la desapropiación corporal que revela la caída en la presentación del personaje. Este deterioro parte de la alusión a la fallida heroicidad de su auto aniquilación como muestra de un alto grado de dependencia física y emocional. Es tras su fracasado suicidio que es acusada por no revelar su identidad en la sala médica, en donde su castigo consiste en ver en un canal televisivo los discursos exacerbados de la gente que ha sobrevivido a la catástrofe y que agradece por ello a la “triumfante Revolución”.

Siguiendo la teoría de Bergson, la eliminación del libre albedrío de la joven resultaría graciosa debido a la mecanicidad presentada en

<sup>7</sup> Para una dilucidación más extensa sobre la categorización de esta definición ver introducción de *Los últimos serán los primeros* de Salvador Redonet (1993).

conjunción con el acto correspondiente a la elección de morir, acontecimiento que de estar ligado a cualquier aspecto emocional, resultaría conmovedor. Es decir, el hecho insólito de la supervivencia de la joven supera nuestras expectativas de lo que debiera suceder, por lo que hay una inversión en cuanto al proceso de autoeliminación que se lleva a cabo en el desenlace. Esta artificialidad del acontecimiento revela un fuerte sentido negativo en cuanto a la libertad individual. Parecería que a la protagonista no le es concedida su aspiración de morir debido a que habita un cuerpo que no le pertenece a ella sino a una colectividad que la acusa y la rechaza y a la que ella a su vez se resiste.

La flexibilidad corpórea y espiritual son características necesarias y particulares de los seres humanos según Bergson. Es cuando se carece de esta elasticidad en los personajes que se les califica de inadaptados o enfermos. Por lo tanto, la rigidez, la involuntariedad, y la imposibilidad de control del ser humano sobre el cuerpo produce lo cómico. En “Alguna enfermedad muy grave” se puntualiza como padecimiento la inadaptación de la protagonista en la sociedad en la que vive. Ante este distanciamiento entre el personaje y su hábitat, señala Bergson, la sociedad más que reprimir o agredir físicamente al individuo, lo oprime a través de la risa con un propósito de perfeccionamiento.

Otro elemento que se presenta en la construcción de la comicidad en la narrativa de Portela es la repetición. La reproducción de un evento e incluso su presentación en el diálogo de los personajes resulta graciosa porque simboliza un acto mecánico que en ocasiones interrumpe la acción. Sin embargo, esta repetición no es del todo una aportación atribuida solamente a la autora, ya que forma parte del sentido del humor caribeño y de la concepción de la formación de la nación cubana, gobernada repetidas veces por dictaduras, afectada continuamente por los recurrentes eventos migratorios y climáticos. Ante esta regresión al punto de origen, Bergson señala que es factible que un mecanismo produzca risa cuando “todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverle al mismo sitio” (Bergson, 2009: 66). A lo largo de la narrativa breve de Ena Lucía Portela se muestra la repetición como elemento enfatizador. Por ejemplo, en “Un loco dentro del baño”, Chantal, una joven voyeurista, acude cada noche a una biblioteca a observar un *ménage à trois* de ciertos jóvenes. Su acto obsesivo, secreto y diariamente llevado a cabo es reemplazado por un suceso majestuoso que da pie al desenlace del cuento: Chantal, quien yace desnuda en el baño de la biblioteca donde espera el momento para unirse al trío de amantes, es encontrada inesperadamente por una mujer visitante que pide permiso al bibliotecario de usar el baño. La mujer visitante, petrificada por haber visto a lo que ella cree ser “un hombre encuero en pelota, delante del espejo y restregándose la cosa con las dos manos” (Portela, 2009: 25) se dirige hacia el vestíbulo para referir al empleado de este insólito acontecimiento. Tras la revelación que descubriría la presunta actividad secreta y mal interpretada de Chantal, un búho, desde lo alto del tercer piso, arremete

contra la mujer y la ataca agrediéndola repetidamente: “con las garras se sujetó de las greñas y la emprendió a picotazos contra la cabeza en nada semejante a la de Palas Atenea” (Portela, 2009: 27).

La conjunción de los elementos humorísticos y los actos de violencia funciona de tal manera que logra la puesta en marcha de lo que Josephine Gattuso define en *Women and Violence in Contemporary Culture and Literature* como “agresión entretenedora” (2004: 245) y que radica en el triunfo individual de los personajes al establecerse fuera del anonimato con sus actos delictivos. Para Gattuso, las féminas violentas tanto en la ficción como en los medios de comunicación, constituyen un ataque a los discursos políticos que han frustrado los deseos de autonomía de la mujer. De ahí, explica Gattuso, en el *performance* del acto violento la principal víctima contra la que se atenta no es el personaje opresor, sino que por lo contrario, se infringe contra la misma protagonista como forma de auto exterminio. Esta aniquilación corresponde en la narrativa de Portela, a la crítica de una existencia limitada que se desaprueba y se busca destruir. Gattuso señala lo atractivo que resultan los actos violentos en la narrativa ficcional. Para la investigadora, “youth culture is the site for the development of styles of transgression that can be represented as performance art in which women are projected as cartoon images” (2004: 210). Esta mecanicidad con la que se caricaturiza la imagen de la mujer es parte de su configuración como personaje nihilista y desinteresado cuyo acto agresor podría funcionar según Gattuso como reivindicador del estereotipo de la mujer como víctima, a lo que se aúna su sustitución como agente agresor.

Como se observa en los relatos de Portela, lo trágico de la cotidianidad es presentado a través de recursos humorísticos como la ironía<sup>8</sup> y el sarcasmo, los mismos que permiten en los personajes el enfrentamiento y supervivencia ante el difícil entorno que se describe en cada relato. Generalmente, el discurso de la protagonista se presenta regularmente provisto de una agudeza crítica y en ocasiones de una sutileza casi imperceptible. Por ejemplo, en “Huracán” el personaje principal aparece físicamente disconforme con el cálido y húmedo clima de verano, que ella detesta y por el cual pierde su concentración y tranquilidad. Satíricamente, pese a la humedad, el apagón eléctrico,<sup>9</sup> la ausencia de agua y la imposibilidad de acceso a internet, la narradora señala las “mejorías” que este periodo posee en comparación al Periodo Especial: “Ah, hubo un tiempo muy difícil en que ni siquiera tenía esas cosas,(refiriéndose a los cigarrillos) Ahora, al parecer voy prosperando” (Portela, 2006: 13). También en Portela es recurrente la movilización del discurso crítico, el cual es traspasado a la voz de los personajes secundarios. Por ejemplo, en “Alguna enfermedad muy grave”, la joven

---

<sup>9</sup> López Cabrales afirma que el apagón funciona como elemento regulador de equidad entre los ciudadanos: “El apagón -como la Revolución- iguala a los ciudadanos” (2007: 99).

protagonista señala continuamente el discurso de su vecina para enfatizar la situación:

Un clima para bichos, según mi vecina Juanita, quien acto seguido procede a culpar al gobierno. Sobre todo al presidente, ese viejo malvado, rufián, sinvergüenza, hijoeputa, que no acaba de partirlo un rayo, etcétera (es Juanita quien lo dice, no yo). (Portela, 2006: 12)

En este mismo relato, la joven conoce a Jurjen Derwig, un holandés que viaja a La Habana con el propósito de estudiar su obra literaria. Es a través de este personaje y su intento de adaptación a la vida cubana, que se revela una crítica a las incongruencias del sistema:

Él nunca se quejó de nada. Ni de los apagones, ni del ron barato, ni del ruido, ni de los mosquitos, ni del calor asqueroso, ni del gobierno. Bueno, del gobierno sí. No entendía todas esas prohibiciones absurdas. Yo tampoco las entiendo, qué voy a entender, pero no me rompo la cabeza con el asunto. (Portela, 2006: 25)

En el desenlace de este relato, la protagonista tras sus viajes por distintas ciudades de Europa, llega a la determinación de que no hay un sitio en el mundo al que ella pudiese sentirse pertenecer. Esta inadaptación geográfica que da también título al relato es señalada por ella misma como “alguna enfermedad muy grave, seguro incurable, fatal” (Portela, 2006: 32). Como se observa, el nulo sentido de pertenencia del personaje a su nación contribuye a integrar la indefinición identitaria conformada principalmente por una eliminación de sentido de conexión a un espacio físico.<sup>10</sup> Ante estas condiciones de exilio simbólico, Madeline Cámara señala cómo la generación de escritoras a la que Portela pertenece se caracteriza precisamente por la despersonalización de los personajes cuya función es “desterritorializar las anécdotas y permitir la funcionalidad de las referencias intertextuales” (Cámara, 2002: 90). Las narraciones de Ena Lucía Portela presentan un intento por desdibujar ciertos elementos referentes al tema de Cuba. Esta cuestión corresponde al cambio referencial al que Nara Araújo se refiere en su artículo “The Sea, The Sea Once and Again”: “In the texts of the novísimas, the location of the action is not that of the historical/ everyday/ representative; it is an alternative space: a room, a dream, a short story” (Araújo, 2000: 232). Para Araújo, Portela se distingue por la evasión a las referencias ordinarias y reconocibles de la Isla. Este desdibujar permite una transgresión ideológica de los preceptos revolucionarios a la vez que un rompimiento limítrofe con espacio físico. Celia Peris afirma en su tesis doctoral “In the middle of all

---

<sup>10</sup> Al respecto, Ambrosio Fornet en *Narrar la nación* señala que “el sentido de pertenencia a una nación o una cultura, inseparable de los que solemos llamar Identidad, empieza a verse como un fastidioso anacronismo” (2009: 18).

these circumstances, Ena Lucía Portela develops an eclectic literature, full of universal references that avoid the perpetuation of the most stereotypical concept of cubanidad" (2007: 3).

Casamayor Cisneros en "Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa" considera la capital cubana como una ubicación catastrófica que corresponde al desarrollo urbano de la sociedad cubana. El barroquismo, menciona Cisneros en referencia a Carpentier, es la visualización de un espacio como una confluencia caótica en la que la pobreza, la movilidad de la gente y los edificios históricos en ruinas, crean un collage de nebulosidad característico de las ciudades latinoamericanas (Cisneros, 2004: 65). Casamayor señala este mundo como "a mitad caído y renaciendo constantemente como si bajo cada derrumbe se escondiese la semilla de la ciudad futura, el porvenir radiante" (2004: 65). Desde esta perspectiva, Casamayor Cisneros argumenta la existencia de una mitificación en torno al espacio físico de la Habana, de modo tal que la representación de Cuba vendría a ser "la apocalíptica inmovilización de una catástrofe, la imagen de un espacio contradictorio situado en medio de la destrucción y la tradición, la barbarie y el progreso"<sup>11</sup> (Casamayor Cisneros, 2004: 65). De esta manera, Casamayor comprende la "nueva generación" de escritores quienes parecen cuestionar el pensamiento revolucionario martiano y olvidar sus ideales pioneriles,<sup>12</sup> entre los cuales se incluyen la veneración a los héroes de la patria, el conocimiento de hechos importantes de la historia del país y el reconocimiento de la nación como símbolo afectivo propio. Para Casamayor, esta nueva línea tiene presente el caos republicano y no otorga gran importancia a la colectividad, sino que, por lo contrario, posee una visión individualista y trágica que se mantiene escéptica ante los conceptos de unidad y nación. Como se observa, la visión de Casamayor concierta en gran medida con la perspectiva presentada en los relatos de Portela, en donde las múltiples alusiones al caos, al insoportable calor y a la incongruencia característica de sus habitantes logran una focalización en la isla como un espacio derruido y angustiante, en el que se es preciso una resistencia más allá de los límites humanos ejemplificada en "Alguna enfermedad muy grave":

<sup>11</sup> Un puntual ejemplo de esta destrucción renovadora se observa en el largometraje producido por Sara Gómez Yero en 1974, *De cierta manera*, en el cual, al inicio y en ciertos momentos claves del filme, se presenta las imágenes de edificios habaneros que están siendo derruidos por una gran máquina demoledora. Asimismo, la visión de la Habana en ruinas continúa siendo un tópico actual, tal y como aparece en el reciente filme *Juan de los muertos* (2011) de Alejandro Brugués, en donde el derrumbe no connota un cambio favorable, sino que por el contrario, evidencia el atraso económico del país.

<sup>12</sup> La organización de Pioneros José Martí se remonta a 1931 cuando la liga Juvenil Comunista, bajo la orientación del primer partido Marxista Leninista, creó la liga de los pioneros. Esta organización se dedicó, fundamentalmente, en reunir niños en torno a la lucha revolucionaria, repartir propaganda, ayudar a los presos políticos, participar en mítines, manifestaciones y otras misiones encomendadas por la liga de jóvenes comunistas (LIC).  
([http://www.ecured.cu/index.php/Organización\\_de\\_Pioneros\\_José\\_Mart%C3%AD](http://www.ecured.cu/index.php/Organización_de_Pioneros_José_Mart%C3%AD))

Hoy para colmo hay apagón. Estoy harta. Cualquier día de estos me afeito la cabeza y ya. Como los budistas. Desnuda, me siento en el sillón de la sala y me abanico con una revista. Qué conmovedora estampa la mía. Ahora mismo debo tener tremenda cara de loca. (Portela, 2006: 85)

Hay ciertos espacios específicos que se presentan a lo largo de la narrativa cubana y que resultan emblemáticos en la construcción de las historias. En los nuevos escritores se presenta la tendencia vigente de la desaparición del país como telón de fondo de las narraciones. Es decir, el espacio en los relatos no es ocupado exclusivamente por sitios populares como el Malecón, Coppelia, Centro Habana o El Vedado. Sin embargo, aunque ingeniosa, esta eliminación espacial tampoco es una aportación exclusiva de los Novísimos. En décadas atrás, escritores como Reinaldo Arenas, presentan el entorno físico como un espacio inexplicable y absurdo al que no es preciso intentar definir. En “El reino de Alipio”, por ejemplo, el protagonista, encerrado en su habitación, no quiere salir de ella por temor a enfrentarse ante un entorno que rechaza. Alipio, al verse seducido por un astro, sale por primera vez de su resguardada habitación, lo que traerá como consecuencia el pánico que lo lleva a su limitación física desde donde se refugia del exterior: “En el preciso instante en que el sol desaparece, Alipio, de un salto, entra en el cuarto y se acuesta, cubriéndose todo el cuerpo” (Burgos, 2009: 611). Desde ese escondite inútil, sudando a chorros, llorando, “no se decide a abrir la ventana” (Burgos, 2009: 612). Este intento de desaparición del espacio exterior se observa asimismo en el relato de Portela titulado “La urna y el hombre, un cuento jovial” cuya espacialidad se mantiene dentro de los límites de una habitación debido a la negación del exterior que se representa mediante el claustro voluntario de los personajes. Respecto a la limitación del espacio, María del Mar López Cabrales en referencia a Alessandra Riccio señala que:

Los escenarios en que se mueven y actúan los personajes de Portela son en general claustrofóbicos, pero es justamente en el espacio cerrado de esos mundos pequeños, limitados donde los comportamientos asumen un relieve ejemplar analizable, donde es posible intuir la grandeza de un gesto, incluso el gesto extremo del canibalismo y del delito. (Riccio, 2007: 77)

La narrativa breve de Portela contribuye entre otras aportaciones a la cuentística actual, a una reformulación espacial, estilística y temática. Por lo tanto y acordando con Lidia Santos en su brillante artículo “Novísimas y rarísimas” se puede afirmar que la obra de Portela no recae en el esencialismo de la nación, ni en los límites geográficos de la isla para la construcción de sus relatos. Por el contrario, Santos señala la imposibilidad de referirnos a la aportación de los novísimos como un conjunto de reivindicaciones vanguardistas. Como se observa, hay en las autoras un

sentido de universalidad y un intento por transferir y conectar pasajes cotidianos que recaen en la dirección individual y la desvinculación de los destinos de la nación. Janet Reinstadler menciona en “Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular” cómo la capital fue intencionalmente presentada tras la Revolución, como “una ciudad unida, igualizada, armonizada” (2000: 92), cuestión que como Reinstadler señala, ha sido en los últimos años contrariada mediante la presentación de una localidad diversa y en constante cambio, misma que se mantiene alejada del referente connotativo del Caribe.

La visión crítica de Ileana Álvarez en su artículo sobre el humor y subversión en la narrativa de Ena Lucía Portela se centra en visualizar el humor como “una coraza contra un sistema de normas y creencias que limitan su libertad o tuercen su destino” (2012: 9). Es decir, la apariencia ligera que refleja la comicidad en la narrativa de Portela funciona como eufemismo de lo trágico, lo que para Álvarez es demasiado evidente para poder ocultarse. Álvarez cuestiona el humor como reflejo de la vacuidad e indiferencia de una sociedad individualista y despreocupada de su entorno.

De esta manera el humor funcionaría como la cubierta de un trasfondo histórico. El humor en Portela para Álvarez es una forma de parodiar su contexto y problematizar el ámbito político e histórico mediante las representaciones de sus personajes. Es decir, la satirización del entorno es mostrada en base a inversiones y sucesos ilógicos, los cuales confieren el carácter lúdico a los textos. De esta manera, la risa para Álvarez funcionaría como un evidenciador de los excesos de la sociedad y la rigidez de normas que la constituyen. El humor, por lo tanto, presentaría lo trágico y devastador del entorno de los personajes, quienes se debaten entre la construcción identitaria a nivel individual, eliminando con ellos el sentido de pertenencia a una sociedad determinada. José Álvarez IV señala como aportación de Portela, el manejo de temáticas dicotómicas, entre ellas la presentación de lo culto y lo popular, el juego de la conciencia e indiferencia del entorno y la presencia de lo lúdico y lo reflexivo. De esta manera, el buen manejo de las transiciones entre estas oposiciones tópicas es lo que da un carácter único a la obra de la escritora estudiada, la cual se caracteriza por la presentación de la cultura popular y de la de la elite.

Como se observa, la conjugación del humor y la violencia aparecen constantes en la narrativa de Portela. Los eventos que se desarrollan siempre aparecen inmersos en un escenario trágico-cómico, en donde la insensibilidad funciona como posibilitadora de la risa. Esta supresión de la emocionalidad facilita la presentación de sucesos trágicos como el suicidio, la agresión y el asesinato, los mismos que mantienen una relación intrínseca con una reflexión irónica profunda sobre la condición humana. La risa en este caso, tiene una función útil que es la de evidenciar la rigidez y las inconsistencias de la sociedad que imposibilitan el desenvolvimiento del individuo.

Para Nara Araújo en “Escenarios del cuerpo” la narrativa de Portela utiliza como escenario la violencia y las identidades sexuales polimorfas, las

cuales son elementos emblemáticos en la narrativa a partir de la década de los noventa, generación a la que Victor Fowler define como característica por su “explosiva corporalidad” (Araújo, 2006: 48). Como Araújo menciona, el cuerpo para Portela es visualizado como escenario que responde según al “establecimiento conflictivo de relaciones entre victimario y víctima, y por tanto, de relaciones de poder” (1998: 4).

La violencia que forma parte del campo semántico narrativo de Portela ha sido considerada por Ileana Álvarez como alegórica en torno a la pretendida destrucción del totalitarismo. Esta cuestión no resulta descartable ya que como se ha visto en los ejemplos anteriores, la excentricidad y trasgresión de los personajes de Portela radica principalmente en su oposición a las normas sociales. Ana Chover señala que “los personajes de Portela carecen de los límites preestablecidos por cualquier tipo de convencionalismo social, y responden a una ética personal forjada por la propia autora como sello de su mundo ficcional” (2009: 15). Esta característica es continuamente manifestada en un sentido lúdico que parece acompañar los sucesos o personajes más oscuros, lo cual cumple una función desestabilizadora manifestada generalmente a través de la violencia. Por lo tanto, la agresión funciona como una forma de relacionamiento e intercambio de discursos en esferas espacio temporales similares. Estas conexiones señaladas tanto por Victor Fowler como por Nara Araújo, se ven complementadas por Alberto Garrandés en *La cuentística cubana del siglo XX* (2001), donde señala en los nuevos escritores una tendencia a la rebeldía que el autor define como una vuelta a la vanguardia.

En los últimos años, la creación literaria de escritoras como Portela ha contado con un reconocimiento transnacional considerable. Su fama sin duda proviene de la presentación de elementos trágicos o actos de violencia que logran presentar al lector una serie de acontecimientos en conjunción con su agudo sentido humorístico. Por lo tanto, se puede afirmar que Ena Lucía Portela es la escritora de los Novísimos que responde “con una intensidad mayor y sostenida, al conjunto de temas y preocupaciones formales que caracteriza la narrativa cubana en la década 1986-1996” (Cámara, 2002: 169).

Como señala Lidia Santos en “Novísimas y rarísimas”, la particularidad de Portela reside en la percepción crítica en torno a la Revolución. En este sentido, Portela va más allá del uso del melodrama en la deconstrucción literaria del momento cubano contemporáneo (Santos, 2003: 205). Asimismo, el aporte literario de esta narradora constituye la experimentación de narrativas multidimensionales que se encargan de crear nuevas realidades que deconstruyen y cuestionan a través de la risa y la violencia los paradigmas establecidos en torno a lo heterogéneo de una sociedad dirigida por la utopía revolucionaria. Tal y como Peris afirma:

Se trata, por lo tanto, de la fragmentación del mundo, del collage de realidades que no se superponen sino que se acompañan y de la comprensión de un mundo incomprensible desde su única

mirada, desde una única perspectiva que cobra sutilidades, versiones de la cultura marginales y localismos tan veraces como apartados. (Peris, 2007: 136)

Como se observa en la narrativa breve de Portela, la repetición, la ironía, el sarcasmo, la rigidez, la hiperbolización y la involuntariedad, son algunos de los elementos contribuyentes para la deconstrucción y desmitificación tanto del universo como de la identidad de los personajes. El intento de autodestrucción que se lleva a cabo generalmente por las protagonistas, debate el orden impuesto de “determinados conceptos como la libertad y la vida” (Peris, 2007: 146). Esta aniquilación que constantemente se presenta como fallida, agudiza el sentido de hilaridad hacia la crítica de la tragedia cotidiana y su imposibilidad de mejoramiento. La búsqueda de autonomía del cuerpo y la reformulación de la identidad individual se centra en la narrativa breve de Portela en la posibilidad de anonimato que redefine al individuo y su espacio. El desarraigo, así como la negación ante lo nacional que se ha observado en los relatos, se logra mediante seres que con su perspicaz percepción cuestionan los estatutos de una nación que se procura como ausente. Una nación que se quiere desdibujada y con la que se intenta romper nexos, presentándose así como un *locus amoenus* derruido, en donde los personajes afrontan obstáculos a través del humor y la violencia, entre otros entramados métodos de supervivencia cotidiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ IV, José (1997), “(Re) escritura de la Violencia: El Individuo Frente a la Historia en la Cuentística Novísima Cubana”, en *Chasqui*, vol. 26, nº 2, pp. 84-93.
- ÁLVAREZ, Ileana (2012), “Ena Lucía: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo”. Consultado en <[http://habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2010/Portela\\_Alvarez.html](http://habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Alvarez.html)>. (10 de marzo de 2012).
- ARAÚJO, Nara (2006), “Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela”, en *Caribe*, vol. 9, nº 1, pp. 75-84.
- REINSTADLER, Janett (2000), “Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular”, en Ette, Ottmar, Reinstadler, Janett (eds.), *Todas las islas la isla*. Madrid, Iberoamericana, pp. 91-107.
- \_\_\_\_\_ (2000), “The Sea, the Sea, Once and Again: Lo Cubano and the Literature of the Novísimas”, en Cámara Betancourt Madeline, Fernández Damián (eds.), *Cuba, the elusive nation: Interpretations of National Identity*, Gainesville FL, University Press of Florida, pp. 224-40.
- BERGSON, Henri (2009), *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- BURGOS, Fernando (2009), *Antología del cuento hispanoamericano*. México, D.F., Porrúa.

- CÁMARA, Madeline (2002), *La letra Rebelde*. Miami, Universal.
- CASAMAYOR CISNEROS (2004), "Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa. Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela", en *Caribe*, nº 32, pp. 63-103.
- CHOVER LAFARGA, Ana (2009), *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del Periodo Especial*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia.
- COOPER, Sara (2006), "Irreverent Humor in Post-Revolutionary Cuban Fiction, The Case of Mirta Yáñez", en *Cuban Studies*, nº 37, pp. 33-35.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1978), "Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba revolucionaria", en *Hispanamérica*, nº 7, pp. 43-52.
- FORNET, Ambrosio (2009), *Narrar la nación: Ensayos en blanco y negro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- FORNET, Jorge (2002), *Cuento cubano del siglo XX*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Los nuevos paradigmas*. La Habana, Letras Cubanas.
- FOWLER, Víctor (1998), *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana, Letras Cubanas.
- GATTUSO HENDIN, Josephine (2004), *Women and Violence in Contemporary Culture and Literature*. New York, Macmillan.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (2007), *Rompiendo las olas durante el periodo especial*. Buenos Aires, Corregidor.
- MANACH, Jorge (1955), *Indagación del choteo cubano*. La Habana, Editorial Libro Cubano.
- PÉREZ RIVERO, Pedro (2003), *La formidable coda del cuento cubano*. La Habana, Ávila.
- PERIS, Celia (2007), *Ena Lucía Portela: fragmentación, referencialidad y deseo en El pájaro, pincel y tinta china y El viejo, el asesino y yo. El posmodernismo cubano a finales de los 90*. Tesis doctoral. Athens, University of Georgia.
- PORTELA, Ena Lucía (2006), *Alguna enfermedad muy grave*. Madrid, KLICZOWSKI.
- \_\_\_\_\_ (2009), *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral FL, Stockcero.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Una extraña entre las piedras*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- REDONET, Salvador (1993), *Los últimos serán los primeros*. La Habana, Letras Cubanas.
- REINSTADLER, Janett (2000), "Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular", en Ette, Ottmar, Reinstadler Janett (eds.) *Todas las islas la isla*. Madrid, Iberoamericana, pp. 91-107.
- SANTOS, Lidia (2003), "Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo", en *Iberoamericana*, nº 205, pp. 953-968.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 31, pp. 195-210.

ZUBIETA, Ana María (1976), "El humor y el problema de narrar las diferencias", en *Escritura*, nº 33-34, pp. 61-82.