

Nara Araújo*
(Universidad Autónoma Metropolitana, México)

Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela

Primera versión recibida: julio 5 de 2006;
versión final aceptada: agosto 31 de 2006

Resumen

La dimensión simbólica del cuerpo ha encontrado una representación en la narrativa de la joven Ena Lucía Portela. El cuerpo como significante tiene varios significados en escenarios de violencia, sexualidad polimorfa y diferencia racial, a través de un prisma a veces dramático, sarcástico o tragicómico.

Palabras clave: narrativa cubana, cuerpo, sexualidad, identidad, violencia

Abstract

Scenarios of the body in the narrative of Ena Lucía Portela

The symbolic dimension of the body has found a place for its representation in Ena Lucía Portela's most recent work. Through a sometimes dramatic, sarcastic or

* Profesora titular de la Universidad Autónoma Metropolitana de México; Profesora titular adjunta. Universidad de la Habana. Licenciada en letras Francesas/doctora en ciencias filológicas. Este texto forma parte de una investigación en curso sobre la narrativa femenina cubana. E-mail: nara452003@yahoo.com.mx

tragicomic prism, the body as a signifier takes on new meaning in scenes of violence, polymorphous sexuality and racial difference.

Key Words: cuban fiction, body, sexuality, identity, violence

Uno

“¡Qué obra maestra es el hombre! -exclamaba Hamlet- ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimiento, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En inteligencia, ¡qué semejante a un dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquitecto de los seres!”. Esta síntesis poética estiliza lo que en un discurso médico y prosaico serían las definiciones puntuales del cuerpo: una maquinaria de extraordinarios poderes que sin esfuerzos realiza complejos procesos de transformación molecular, una colección ambulatoria de células de compleja arquitectura que manejan información contenible en cien millones de páginas; un organismo hecho de átomos, en el cual el agua ocupa una buena parte del peso total, y el sodio y el potasio aseguran un balance electrolítico.

Sustento imprescindible para la existencia, el cuerpo ha sufrido diversas interpretaciones, determinadas por posiciones filosóficas, por visiones del mundo: la materia que se transforma en materia, o la materia que es trascendida por el alma. El cuerpo como lo perecedero, lo corruptible, lo efímero, lo que dividido por un diafragma, posee arriba la inteligencia y el noble corazón, y abajo, la plebeyez, la pesantez, las sustancias carnales. El cuerpo como el lugar de las tentaciones, de las pulsiones, de la enfermedad. El cuerpo por cuyos orificios sale el desecho y entran los peligros.

El cuerpo ha sido una superficie en espera de una significación: su gloria en la escultórica griega, su ocultamiento en la iconografía medieval, el cambio de la rigidez del Pantocrator románico -cuerpo sin volumen, sin perspectiva-, a la sinuosidad de las vírgenes góticas de Chartres o Reims; así como la exageración simbólica de pechos y caderas en las diosas primitivas de la fertilidad, en las huacos eróticos de la alfarería incásica, o en el falo dibujado en el mosaico de un burdel pompeyano.

La admiración de Shakespeare por la máquina humana -por cierto, en el caso de Hamlet, una máquina humana a todas luces masculina-, continúa la exaltación renacentista que en la obra de Rabelais había alcanzado el paroxismo en su gigantomaquia. Para el Príncipe de Dinamarca esa afirmación exultante lo conduce a la melancolía, pues sumergido en la desconfianza pesimista por el asesinato de su padre por su tío, y el inmediato himeneo de su madre con él, no le interesa ya esa “quintaesencia del polvo”, no le interesa el hombre, ni la mujer. Pobre Ofelia...

Sin embargo, en la obra del autor de *Gargantúa y Pantagruel*, más temprana y por tanto más optimista que la del poeta inglés, la naturalización de las funciones fisiológicas, las vecindades de la comida y la excreción, llevan a la exaltación festiva de un parto precedido por la descomposición estomacal de una ingesta de callos, o al espectáculo asombroso del rey gigante inundando las calles de París con su colosal micción desde las torres de la catedral de Notre Dame.

En la maravillosa entidad físico-química que es el cuerpo, el corazón es un músculo que bombea la sangre y, aunque la afectividad reside en una zona de la corteza cerebral, en lo imaginario el corazón es el lugar que Eros atraviesa con una flecha y donde anida el alma. En el lenguaje gestual del ballet, llevar las manos al corazón indica amar. El cuerpo ha sido lugar ideal de la representación literal y metafórica, cargado como está de un conjunto de limitaciones, individuales y sociales, con significación política.

El cuerpo es tanto real como figurado y la diferencia entre los cuerpos es igualmente real y un efecto de su reconocimiento como una diferencia. El cuerpo, pues es un signo; o sea es un significante y un significado. La mujer enferma que yace en una camilla en país hostil y extranjero está a merced del médico que en una inocua cicatriz en el abdomen logra descubrir su pasado y sus afinidades electivas. “Hum... la incisión es clásica, es perfecta. ¿Dónde la operaron de apendicitis? En China. ¿En qué año? En el 64. ¿Y qué hacía usted en China en el 64? Era soprano de la Ópera Nacional. Ah... ¿Entonces iba en misión oficial? Pues sí, en misión oficial”. El médico paisano vacila, duda, la paciente se impacienta, aterrada como está por padecer lo que padece; está aterida, por el miedo y por la temperatura muy fría del consultorio. Dios mío qué obsesión en esta ciudad con el aire acondicionado; uno se congela en los autos, en los restaurantes, en el dormitorio. Sólo la cubre una delgada bata de papel azul. Pero el abdomen está al descubierto bajo la mirada escrutadora del ojo médico que la domina, la posee. El silencio de la enferma es resistente, no da explicaciones, no se justifica, ¿por qué habría de hacerlo? Su piel está marcada de manera indeleble, esa cicatriz la inscribe, la define, pero al mirarla siempre la remite al té de jazmín y al lejano Oriente.

El cuerpo es un mapa simbólico donde se lee el pasado y el presente, es un registro, un inventario, pero puede ser al mismo tiempo, un sitio de resistencia provocada por el ejercicio del poder y un lugar donde surge lo subversivo. Es la escena originaria donde se inscribe la socialización, la ley y el desacato a la ley.

Dos

Ya la crítica ha llamado la atención sobre la explosiva corporalidad en la narrativa cubana de los años 90 (Fowler, 34-38); explosión inédita en relatos anteriores, y a juzgar por textos recientes del siglo XXI, aún en curso. La sexualidad produce poder y la sexualidad humana es emblemática de la interconexión de lo material con lo discursivo (Smith-Rosenberg, 101). Se ha pensado entonces, que lo que Bataille llamara “los interdictos de la desnudez”, presentes en el campo intelectual cubano antes del llamado Período Especial, se debilitaron en esa etapa de crisis social, etapa de recurrencia a un campo semántico donde, a falta de otros, pueda ejercitarse la trasgresión. Un campo donde las marcas de raza y de género puedan indicar también las maneras en que se establecen ciertas relaciones de poder.

La apoteosis de la corporalidad, del erotismo, la apelación a lo obsceno, a lo abyecto y al deshecho, tópicos de la narrativa cubana más reciente, bien pudiera insertarse en una etapa de crisis de lo político, y de exacerbación de lo individual. De crisis del espacio público y de exploración del espacio privado en esa actividad que tanto se aprecia, pues como se dice popularmente en La Habana: “es sabrosa y no cuesta nada”. Sin olvidar que no hay tal frontera entre lo público y lo privado, pues lo primero está constituido por lo segundo.

La narrativa de Ena Lucía Portela se inscribe en ese campo semántico. Sus asuntos y argumentos utilizan como escenarios del cuerpo la violencia y las identidades sexuales polimorfas: la heterosexualidad, la homosexualidad y la bisexualidad, así como el incesto, el onanismo y el voyeurismo. Las historias narradas en estos escenarios son a menudo extrañas o excéntricas, y sus personajes, marginales, no en su sentido delincencial, como en algún momento precisara Víctor Fowler, sino en cuanto a su posición frente a la “norma”, sea el saber, la institución, o, volviendo a Bataille, la moral de las gentes honestas con ojos castrados que se entregan a los insípidos placeres de la carne. En la narrativa de Portela, la trasgresión pareciera servir a un propósito más lúdico que de grave trascendencia, pero ya se sabe cuán desestabilizadores pueden resultar el sarcasmo y el humor.

La violencia sobre el cuerpo es un escenario que en los textos de Portela suele tener como asunto la relación entre un hombre y una mujer, más no sólo. En *El pájaro, pincel, y tinta china*, su primera novela (1998), dos jóvenes establecen un nexo que tiene como base la violencia física. Con un perchero envuelto en una toalla, Fabián suele perseguir a Camila por toda la casa para propinarle golpes mientras la cubre de insultos y ella trata de defenderse: “Se sentía molesto consigo mismo por no haberla amarrado nunca. Con tantas buenas sogas y alambres como hay por ahí”. Pero también se le advertía risueño ante la posibilidad muy Daphne de que la fugitiva se le fuese a convertir entre las manos en un laurel del triunfo” (34).

El dato erudito al final de esta secuencia produce un efecto des-automatizador, artificio habitual en los textos de Portela, que de manera recurrente matiza o rebaja la intensidad de las escenas escabrosas con una alusión culta, con un registro que aumenta la densidad semántica. Con la introducción de un enunciado que se corresponde con otra realidad semiótica, se logra una ruptura del sistema y una refuncionalización, tanto de la escena de violencia, como de la cita intertextual.

Al igual que en las historias de Sade y Bataille, el espacio cerrado es la escena del ritual, pero a diferencia de los personajes de estos autores de la modernidad, la perversión no conduciría a una total despersonalización, tal vez por pertenecer al clima posmoderno de lo banal y lo trivial. El crimen, apogeo de la cancelación de los cuerpos, es uno de los asuntos de las tramas de Sade, Bataille y Portela, pero en el caso de las ficciones de la cubana, no sucede en un vínculo con lo monstruoso, como aquellos que ocurren en un palacio suizo en *Los 120 días de Sodoma*, o cuando precede en una iglesia a la huida de los protagonistas de *Historia de un ojo*; sino más bien con una experiencia de otro carácter.

En su primera novela, el asesinato de Fabián por Emilio U es un episodio en elipsis, y en su tercera novela, *Cien botellas en una pared* (2002/2003), es un accidente, pero quizás el azaroso castigo que le propina Alix a Moisés, abusador compulsivo de su amiga Zeta. En ambas novelas estos crímenes sirven a la construcción de la trama, pero no poseen el matiz que el crimen asume en su segunda novela, *La sombra del caminante* (2001).

En ésta, la escena del suicidio final, sugerido, se interconecta con la del crimen inicial, acto explícito. Si el primero es cometido por alguien de la raza blanca contra alguien de la raza negra, en el segundo, el personaje de raza negra propicia las condiciones para el suicidio del protagonista blanco. Tal pareciera entonces, como ya ha comentado la crítica cubana a esta obra de Portela (Álvarez, 19-23), que estos episodios, de cancelación de los cuerpos, responderían a una propuesta ideotemática, que evidencia los conflictos raciales y existenciales de sus protagonistas.

En la bien construida trama, el azar vendría a conectar las escenas de muerte; si la primera es el resultado de un acto de locura; la segunda, sólo anunciada, seguirá a una experiencia amorosa. Pero el móvil de estas muertes, un tanto absurdas, tampoco estaría satisfaciendo a un proyecto monstruoso, pues no están asociados a la experiencia de lo perverso -reconociendo, claro, que el crimen es monstruoso-, en la medida en que altera la armonía y la proporción. Y que el suicidio, aun cuando suponga un acto de relativa voluntariedad, altera el curso de la vida.

La violencia física es la manera de relacionarse Moisés y Zeta. Las palizas que le proporciona a la protagonista de *Cien botellas...*, su amante enajenado, forman parte de prácticas cotidianas, en las cuales Zeta abdica de sí misma, con una sumisión total, para alimentar la dependencia de Moisés, y el narcisismo que le asevera una imagen de sí mismo.

La violencia entonces puede ser un mecanismo de comportamiento en el intercambio de la pareja o un castigo de quien la ejerce para demostrar su superioridad. El militar de alto rango que golpea a su hijo Sebastián porque es afeminado, la pelea de Zeta y Alix de niñas rivales en la escuela, la de la dueña del perro con Zeta en el solar la "Esquina del Martillo Alegre". Y la de Linda Roth, más tarde la mejor amiga de Zeta, que no golpea religiosamente a Alix, como lo hace Moisés a Zeta, pero quien le da paliza brutal a su joven amante al sacarla de su casa, para siempre. Esa escena se justifica en lo argumental porque antes por celos, su pareja le ha apuntado con una pistola. Pero es violencia al fin, que se inscribiría en la lista de sus atributos "masculinos".

El intercambio de roles y el carácter proteico de las identidades sexuales, la multiplicidad de sus formas es otro escenario del cuerpo en las novelas de Portela. El de Linda es un cuerpo femenino, que gusta, de manera militante, de otros cuerpos femeninos, tanto, que la única vez que "se comió un mango" fue a contrapelo, y sin embargo, siempre disfruta de "comer guayabas". En la descripción de estas acciones, el verbo comer es sustituto idóneo de fornicar, en esa cercanía literal y simbólica

de la boca y el sexo, y el mango y la guayaba, sustitutos de hombre y mujer, respectivamente. Linda se comporta de acuerdo con los estereotipos masculinos: autocontrol, ejecutividad, autonomía, seguridad. A estas virtudes otorgadas por su creadora, habría que añadir la condición de independencia económica y de criterio del personaje de la escritora de ascendencia judía.

El atravesamiento de las fronteras genéricas constituye una constante en los personajes de Portela y permite tejer una tupida red. En su primera novela, Fabián es amante de Camila, Camila, de Bibiana, pero también Camila es voyeur de la cópula de Fabián y Bibiana, y Fabián es amante de Emilio U. Este último es buscado por Camila y es amado sin esperanza por Bibiana. Estos personajes viven una sexualidad sin fronteras y pasan de sus roles masculinos a sus roles femeninos sin que estos límites sean marcas definidas.

El voyeurismo vendría a ser una manera diferente de posesión del cuerpo, ilusoria, pero que establecería una relación de poder en la medida en que por su posición panóptica, como revela Michel Foucault, quien mira puede poseer, controlar esos cuerpos que son mirados sin ellos poder ver a quien los mira. El voyeur, en este caso, la voyeuse (como en otro relato de Portela, "Un loco dentro del baño"), acciona un dispositivo de poder: el poder de la mirada. Un poder que usurpa y controla, en una forma sutil de violencia.

Coexisten en el universo ficcional de Portela personajes como Linda Roth, ortodoxos en su sexualidad homosexual, o Zeta, en su sexualidad heterosexual, asumiendo el rol de lo masculino-activo y lo femenino-pasivo, respectivamente, y otros bisexuales, cuyas identidades se intercambian, se traslapan. Un caso singular entre los personajes de sus novelas es el personaje dúplex de *La sombra del caminante*. A diferencia del Orlando de Virginia Woolf, Lorenzo y Graciela se alternan en un mismo tiempo y en un idéntico destino.

Con este personaje, se trataría quizás de intentar al menos una elaboración literaria de lo binario, y al desautomatizarla, cuestionar su fatalidad, poniendo en crisis la legitimación tanto de lo masculino por una parte, como de lo femenino, por la otra. Pero la androginia del personaje podría también responder a una simple alternancia de roles, esta vez, en cuerpos separados por la sexualidad, pues ninguno y ninguna sabe de la existencia del otro y de la otra. Estos personajes se mueven fuera de sus identidades: Lorenzo es un homosexual que odia a las mujeres y será seducido por Aimée; Graciela es una heterosexual promiscua a quien en realidad no le gusta el sexo del hombre y también es seducida por Aimée. Aimée es una joven jinetera y drogadicta, con tendencias suicidas y traumatizada por una violación múltiple. Y será la que los posea y les propicie el suicidio.

Tres

Uno de los escenarios en la narrativa de Ena Lucía Portela entonces es aquel en el cual el cuerpo es un territorio que sirve a un placer destructivo, que es placentero

por perverso, por ser impulso de la repetición aniquiladora y sacrificial, del cual se deriva un placer más tanático que erótico. La sujeción del cuerpo ajeno a un ritual sádico, supone su respuesta masoquista, y el establecimiento conflictivo de relaciones de victimario y víctima, y por tanto, de relaciones de poder.

Otro escenario es el de la cópula de los cuerpos, su representación y su posesión, su atravesamiento de las fronteras impuestas por la división binaria y del *dictum* freudiano según el cual, la anatomía es un destino; aun cuando no se avance en lo hiperreal de lo obsceno, de lo pornográfico, como sucede en otras novelas de esta época más reciente de la narrativa cubana (Zoe Valdés, Pedro Juan Gutiérrez o Jorge Ángel Pérez).

En estos escenarios de violencia y sexualidad, y en los políticos -aquellos que hacen manifiestas la diferencia, sea esta sexual, de clase, o racial-, la libertad se enfrenta al dominio, las víctimas sucumben o no a sus victimarios. Pero la corporalidad en sus vínculos con el poder, sirven en las ficciones de Portela para alimentar esa exigencia de todo buen relato: contar lo contable, que suele ser lo no ordinario (Bataille, 30), o lo no aceptado, o lo automatizado, sometiéndolo a un artificio de desfamiliarización, para que produzca asombro, como pediría Horacio; para que suscite el interés, como diría Tomachevski, y aumente la narratividad, como recomendaría sabiamente Gerald Prince.

Por otra parte, en sus asuntos novelescos se utilizan motivos literarios, siempre efectivos, como la desventura amorosa. Motivo predilecto en el gusto occidental y heredero del neoplatonismo, la mística árabe y el cristianismo, mucho ha cambiado la dificultad de la plétora erótica desde los tiempos de Tisbe y Príamo, de Abelardo y Heloisa, de Tristán e Isolda, de Paolo y Francesca, de Romeo y Julieta, pero en tiempos de revolución sexual y de píldoras, de matrimonios homosexuales, de travestis y transexuales, no pierde su eficacia. Porque como bien dijera Bataille, "Toda la actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en que el ánimo le falta".

Lo hemos comentado en otra ocasión, pero a veces es bueno repetirse, pues tanto va el cántaro a la fuente hasta que se rompe, dice el refrán pesimista, o hasta que se llena, decimos, optimistas. Los escenarios del cuerpo cumplen con la exigencia del impulso fundamental en la narrativa de Ena Lucía Portela y de toda narrativa que aspire a la eficacia: alimentar al voraz apetito de la fábula. Quizás la escena en país extranjero y hostil, de aquella mujer sufriende que yace aterida en una camilla bajo el ojo escrutador del cirujano, su cuerpo como un mapa, la huella de un vacío como significante de un significado, pueda en algún momento cumplir también con tal exigencia.

Obras citadas

- Álvarez Oquendo, Saylin. "Negro sobre blanco: blanco sobre negro...Las muchas sombras de un solo caminante". *Revolución y cultura*. No. 4. (2005): 19-23.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Fowler, Víctor. "Para días de menos entusiasmo", *La Gaceta de Cuba*, nov.-dic, 1999: 34-38.
- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*, La Habana, Ediciones Unión, 2003.
- _____, *La sombra del caminante*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.
- _____, "Un loco dentro del baño", *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- _____, *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana, Ediciones Unión, 1998.
- Smith-Rosenberg, Carol. "The Body Politic", *Coming to Terms. Feminism, Theory, Politics* (ed. Elizabeth Weed), Nueva York, Routledge, 1989.