

IRONÍA Y REPRESENTACIÓN DEL MAL EN *LA SOMBRA DEL CAMINANTE*

DE ENA LUCÍA PORTELA

*Irony and the representation of Evil in La sombra del caminante by
Ena Lucía Portela*

WALDO PÉREZ CINO
UNIVERSITEIT LEIDEN
wperezcino@gmail.com

Resumen: La escritura de Ena Lucía Portela (*La Habana*, 1972) se sostiene sobre un complejo entramado retórico que tiene en la ironía y procedimientos retóricos afines uno de sus registros principales. En *La sombra del caminante* (2001) la manera en que se articula el lenguaje está ligada ineludiblemente a lo que se narra: qué hay, o cómo, que pueda decirse sobre el Mal; cómo contarlos sin rebajarlos a relato, a testimonio una vez dicho inverosímil. En esa medida, el papel de procedimientos retóricos que tienen su base en la ironía resulta fundamental en tanto deviene vehículo y objeto mismo de la representación.

Palabras clave: ironía, mesiánico, apocalíptico, testimonio

Abstract: The writing of Ena Lucía Portela is supported on a complex rhetorical framework that has irony and similar rhetorical procedures as one of its main records. In *La sombra del caminante* (2001) the way the language is structured is inescapably linked to what is told: what is, or how, that can be said about the Evil; how to tell it without reducing it to a story, a testimony, once told implausible. To that extent, the role of rhetorical procedures that are based on irony result fundamental (and) for that reason become both method and subject of the representation.

Key Words: irony, mesianic, apocalyptic, testimony

Significante e insignificante como lo son los insultos en una lengua extranjera. Cobardía frente a los sonidos casi corpóreos de la propia, frente a la posibilidad de llamar al pan, pan, y al vino, vino. Hojo sonreiría... *Pero qué dices... Que yo sepa, ni el pan ni el vino tienen otros nombres...* Qué payaso. Claro que los tienen. Era la pretendida lejanía, la pretendida indiferencia ante lo dicho. La abominable coartada del eufemismo, del circunloquio y el sujeto genérico de los rumores.

Ena Lucía Portela, *La sombra del caminante*

Significante e insignificante

La ironía, en una definición muy amplia y que ancla sus raíces en lo etimológico (del griego εἰρωνεία, disimulo o ignorancia aparente, fingimiento), tiene lugar cuando lo que se dice revela, por contraste o sustracción, un sentido contrario o al menos esencialmente distinto de lo dicho. Formulado de otro modo, que puede resultar mucho más apropiado para lo que nos interesa aquí: la ironía, y en general el registro irónico, supone un contenido, un sentido de fondo que reside en lo que se enuncia y que es, a un tiempo, distinto de aquello que efectivamente se enuncia. Ahora bien, el sentido que reside en lo irónico no es meramente lo no dicho —precisamente aquello que no se ha formulado o que no es formulable en sentido recto—, ni es tampoco meramente el contrario de lo enunciado: resulta siempre diferente de ambos y contiene más sentido que lo dicho (o que su contrario inferido) por separado. Como bien resume Hutcheon, “The ‘ironic’ meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said (Amante 1981: 81; Eco 1990: 210): it is always different other than and more than the said” (Hutcheon, 2005: 12).

Ese añadido, ese plus de significación que va implícito en el registro irónico y que no es reductible a la desambiguación de sus partes, presupone, ineludiblemente, un cotejo con la realidad externa o interna del sujeto de enunciación. Y ese cotejo, a diferencia de la mera referencialidad discursiva, involucra al lenguaje y su relación con la verdad y con lo enunciable. Es precisamente sobre esa condición pivotal de lo irónico, que involucra a un tiempo lo dicho y lo no dicho, lo referencial y su representación en el lenguaje, e incluso —como es el caso en la novela que nos ocupa— la posibilidad misma de la enunciación cuando se trata de nombrar el Mal o los límites entre lo humano y lo inhumano, sobre lo que me quiero detener aquí.

Tiempo del final, final del tiempo

La narrativa cubana posterior al triunfo de la Revolución estuvo marcada, durante décadas, por unas expectativas críticas que tenían en la

referencialidad —en el discurso sobre la realidad histórica inmediata— su principal rasero valorativo, y esto en dos sentidos: por un lado, era el signo y la conveniencia de ese discurso lo que avalaba la legitimidad ideológica de un texto (según fuera ubicable “dentro” de la Revolución, o “contra” ella); por el otro, su misma legitimidad literaria estaba condicionada por su condición realista, por su “eficacia” en tanto reflejo comprometido de la realidad. Paradójicamente, ello resultó en una suerte de escisión entre dos literaturas que se situaban en sus antípodas la una de la otra: una literatura deseable, la literatura de la Revolución que esperaba ese canon crítico y que se mantenía como una literatura “por hacer” —si simplificamos, una literatura *futura*—, y otra literatura que, al contrario, hundía sus raíces en la tradición literaria cubana anterior a 1959, que se alejaba de la referencialidad realista y tematizaba, de manera más o menos evidente, esa pérdida del presente resultante de la tensión entre un pasado ya ido y un futuro que todavía no llegaba; en cierto sentido, y simplifico de nuevo, una literatura *póstuma*, cuyo rasgo más singular será la tematización del tiempo mesiánico. En la gran narrativa cubana de los sesenta y setenta aparece una y otra vez, en parte como reverso de la narrativa “urgente” de la Revolución, la reflexión sobre lo mesiánico como motivo vertebral: pienso, por ejemplo, en novelas como *El siglo de las luces*, *Paradiso*, *De donde son los cantantes*, *Tres tristes tigres* o *La Habana para un infante difunto*. En todas ellas, de una manera más o menos explícita, el núcleo que organiza la materia narrativa está ligado, indisociablemente, a la cuestión de lo mesiánico y sobre todo a esa particular forma del tiempo mesiánico¹ donde el presente parece suspenderse o contraerse: después de la llamada, de la *klésis* —después de la irrupción de la Historia con su propuesta de cumplimiento— el pasado ya no está, no es, pero el cumplimiento de su presente no ha llegado aún, es futuro.

La última de esas novelas pertenece todavía a los años setenta, si exceptuamos los títulos póstumos de Cabrera Infante o alguno tardío de Sarduy; durante gran parte de los setenta y hasta los años noventa la narrativa cubana —esa “literatura de la Revolución” que nunca llegó a ser— tiene poca o ninguna obra que oponer al impresionante corpus narrativo de los sesenta y setenta, precisamente el que conformó esa literatura póstuma que discurría, una y otra vez, sobre lo mesiánico. Ahora

¹ Sobre la peculiar estructura del tiempo mesiánico, véase Agamben (2006). La reflexión sobre la condición mesiánica, enfocada desde una u otra perspectiva, reaparece como tema de interés y actualidad recurrente en varios de los trabajos filosóficos más importantes o más visibles de las últimas dos décadas. Como bien hace notar Kaufman (2008: 37), las visiones más encontradas probablemente sean las de Agamben —la reflexión sobre lo mesiánico recorre toda la obra de Agamben, no únicamente *El tiempo que resta*— y la vindicación militante de Badiou (1997), pero no son las únicas. Véanse también, por ejemplo, las actualizaciones de Derrida (1994), el excelente libro de Taubes (2004) o los acercamientos de Žižek (2003 y 2010). Si a ello sumamos las lecturas que a modo de actualización crítica o rescate hacen cada uno de ellos del tratamiento del tema en Benjamin, Scholem, Hegel, Kojève, Heidegger, Derrida o Deleuze, y las lecturas que sobre esas lecturas y los respectivos posicionamientos hace a su vez la academia, se entiende que Milbank *et alia* (2010) hablen de un *Paul's New Moment*.

bien, desde finales de los noventa viene teniendo lugar un desplazamiento que, en este sentido preciso, resulta interesante: los textos de algunos autores comenzaron a constituirse a partir de aspectos no referenciales, sino más bien ligados directamente a los problemas de la representación y del lenguaje mismo, sin que por ello soslayaran la circunstancia cubana (sin que por ello la sombra del compromiso gravitara de una manera incómoda, aunque fuera por omisión, sobre ellos). Y en algunos de estos textos, que a su vez dialogan en varios sentidos con la tradición anterior, reaparece una temporalidad —y en consecuencia, un universo existencial y su correspondiente tematización— que si bien no es la meramente cronológica no se corresponde ya, tampoco, con la del tiempo mesiánico: no se trata ahora de un *ya* no que, superpuesto al *todavía* no de la redención, anula el presente, sino propiamente de una apocalíptica —abundante en señas escatológicas—, de un final del tiempo *después* de la Historia. En ese sentido preciso del que hablo aquí resulta del todo pertinente la distinción que hace Agamben entre lo mesiánico y lo apocalíptico:

No la profecía, que se refiere al futuro, sino el apocalipsis, que contempla el final de los tiempos, es la peor y más insidiosa interpretación del anuncio mesiánico. El apocalíptico se sitúa en el último día, en el día de la cólera: contempla cómo se cumple el fin y describe lo que ve. Por el contrario, el tiempo que vive el apóstol no es el *eschaton*, el final de los tiempos. Pero si quisiera reducir a una fórmula la diferencia entre mesianismo y apocalipsis, entre el apóstol y el visionario, creo que podría decir, volviendo a valerme de una sugerencia de Gianni Carchia, que el tiempo mesiánico no es el final del tiempo, sino el tiempo del final (Carchia, 144). Lo que interesa al apóstol no es el último día, no es el instante en que concluye el tiempo, sino el tiempo que se contrae y empieza a acabarse (*ho kayrós synestalmenos estín*: 1, Cor 7, 29: “el tiempo se abrevia”) o, si lo desean, el tiempo que resta entre el tiempo y su final. (Agamben, 2006: 67-68)

Es ahí precisamente —el día de la cólera, final del tiempo— donde se sitúan novelas como la de Portela. De hecho, los versos de Roberto Friol que hacen de exergo a *La sombra del caminante* subrayan esa dilación entre presente suspendido y final del tiempo, de apocalipsis que sobreviene tras su posposición: “La pelota de colores es la pelota de la ira, / que rueda rencorosa por la playa”. El tiempo del final ha quedado atrás, y de la redención mesiánica que no llegaba *todavía* se arriba a la certeza de que *ya* no llegará: al final no sólo del tiempo —el apocalipsis—, sino también al del tiempo concedido, al término *también* del plazo mesiánico del final.

Algunas de las novelas cubanas más relevantes de los últimos años tratan, en registros muy alejados entre sí, de lo mismo, tematizan esa experiencia de juicio final. No deja de resultar sintomático que maneras de asumir la escritura tan distintas como las de Ena Lucía Portela (*La sombra del caminante*, *Cien botellas en una pared*), Arturo Arango (*El libro de la*

realidad, Muerte de nadie), Gerardo Fernández Fe (*La falacia, El último día del estornino*), Ronaldo Menéndez (*Las bestias*) o Antonio José Ponte (*Contrabando de sombras*) terminen confluyendo en la voluntad narrativa de dar cuerpo literario a una suerte de final del tiempo, de día del Juicio cuyos protagonistas afrontan entre el desconcierto, la complicidad o el horror, en la zona gris que se establece sin remedio entre víctimas y verdugos. Curiosamente, todas las novelas que he mencionado terminan con la muerte o con al menos una muerte: la anulación del ser como la única resistencia al Mal. Y como el único testimonio legítimo o verosímil del Mal, quizá: ficciones al fin, resuelven literariamente la imposibilidad del testigo, la paradoja de que quienes han vivido hasta el fondo la experiencia no pueden hablar, y quienes han sobrevivido a ella, precisamente por su condición de supervivientes, no pueden dar entera noticia de lo que no llegó a quitarles la vida o el habla.²

Al pan, pan, y al vino, vino

De las novelas que he mencionado, es sin duda en la que nos ocupa aquí donde aparece con mayor consciencia narrativa la tensión entre lenguaje y testimonio, entre la legitimidad de lo referido y quien lo refiere, y es también —precisamente por eso— donde ese plus de sentido que produce la ironía juega un papel fundamental.

Y al mismo tiempo, es también la más cercana a purulencias, a la torva visceralidad del odio al otro por el hecho de ser distinto o mejor o ser otro. Sin espejo ni enigma; la cercanía es desnuda, sangrante —al pan pan y al vino vino—. Sus personajes llevan sobre el cuerpo las cicatrices de la tortura y del odio:

En vano la insomne busca explicaciones, argumentos, coartadas, alguna idea que funcione a modo de exorcismo. Frente al demonio de la perversidad, como diría Poe, las ideas no funcionan. A la insomne no le queda más remedio que aceptar la evidencia: alguien ha lastimado al hombrecito *deliberadamente*. Alguien lo ha torturado. Detrás de la cicatriz en la espalda hay una historia sádica. (Portela, 2006: 223)

La violencia, en la novela, no es una velada alusión o una pesadilla casual, sino que recorre en toda su dimensión, incluso física, el relato: lo marca con una corporalidad que escinde al sujeto de habla de aquello que refiere o se refiere. El cuerpo de estos personajes resulta al cabo ajeno en el trasunto del rencor de la turba, frente a los otros o al orden que no los acepta, frente al ejercicio mismo de la violencia:

alcanzas a percibir tu cuerpo como algo ajeno a ti, algo que puede romperse como un cacharro de cristal, así de simple [...] Te ves desde arriba y desde arriba las ves a ellas, en silencio y en

² Véase Agamben (1999).

cámara lenta, dándole patadas y patadas y patadas a algo que no eres tú y luego ya no ves... (Portela, 2006: 83)

La sombra del caminante bien podría, más allá de cualquier contrapunto a justo título, haberse llamado *Inferno*: éste es un libro sobre el mal. O quizá aclaren las mayúsculas, el Mal. ¿Sobre, acerca de? ¿Puede algo en verdad decirse —narrarse, escribirse, nombrarse a ciencia cierta, en un sentido recto— sobre el Mal? ¿Es que acaso tienen otros nombres las “cosas horribles” que aquí se refieren? ¿Cómo es que se da testimonio del día de la cólera?

Qué payaso. Claro que los tienen

Y es ésa, precisamente, la solución narrativa de *La sombra del caminante*: que el pan y el vino tienen otros nombres, que para contarlo sin rebajarlo a relato o a moralina, a testimonio inverosímil, es preciso forzar el lenguaje a un plus de significación, llevarlo al límite de la vergüenza, de la imposibilidad de llamar a las cosas por su nombre. Que es imprescindible poner en escena —mediante las varias formas que adopta el registro irónico— ese contraste permanente entre lo que se dice y lo que no y, en esa medida, mostrar al lenguaje mismo y su relación con la verdad y lo enunciado. La solución de fondo, en términos de construcción textual pero también de construcción de sentido, es la de conservar el abismo, apropiárselo con todo el rigor de una imposibilidad que deviene, por así decir, adversativa; contar el *a pesar de*, contar ese *en* el mal o *sobre*, y contar también —cómo si no— la paradoja del testigo, de la legitimidad misma del testimonio. Y es por eso, en parte, que cuando el sintagma “cosas horribles” (o cualquiera de sus variaciones, “algo horrible”, “dolorosamente horrible”, o más en general, cualquier forma de discurso de la víctima) aparece en la novela lo hace, precisamente, como mero eufemismo alusivo a lo que, en sentido recto, no puede contarse; como suerte de indicador de algo que ha sido o será referido por otros medios, que ha sido —en esa tensión permanente que genera un sentido distinto— dicho y no dicho de otro modo. Así, por ejemplo, “lo cierto es que nuestro héroe nunca ha tenido a quien llamar cuando ocurren cosas horribles” (Portela, 2006: 30); “una cosa horrible que... *Mejor no hablamos de eso... ¿Por qué...? No te cohíbas, niño, que a estas alturas otra cosa horrible ya da lo mismo... Es más, ya ni sé qué podría ser una cosa horrible...*” (Portela, 2006: 110); “allí, en los periódicos, posiblemente en la primera plana, debía aparecer la cosa horrible” (Portela, 2006: 111); “la alusión a ciertas indefinidas cosas horribles que vagamente se ubicaban en distintas regiones del pasado” (Portela, 2006: 112); “*una pequeña parte, pequeñísima, de todas las cosas horribles que... Si ahora me pongo a contártelo todo no acabaríamos nunca...*” (Portela, 2006: 233). Las cursivas son del original y marcan el discurso directo de los personajes, que es donde a menudo tiene lugar la imposibilidad de nombrar lo horrible.

Nombrar lo horrible, se ha dicho. Sus personajes, se ha dicho. Aun para hablar del que articula la trama habrá que recurrir al plural, personajes: uno y distinto y el mismo, Lorenzo y Gabriela, en amalgama que no es sólo la del género ni la del punto de vista. Es entre ellos, o dentro de la unidad que conforman, que se reparte el sujeto de enunciación de la novela. Y a su vez, la presencia de la voz narrativa no sólo es constante, sino que hace además explícita su *voluntas* autoral,³ una presencia en cierto sentido ventricular, que dista mucho del mero narrador omnisciente o de la intervención discursiva, sino que se manifiesta, como la voz de un ventríloquo, a través de lo que dicen, o no, sus personajes.

Este punto resulta capital para lo que nos interesa aquí: si situar la condición misma de lo irónico supone prever los atributos del sujeto de enunciación, la construcción narrativa de *La sombra del caminante* lleva al límite el plus de sentido que se establece entre lo dicho y lo no dicho al añadir, en su misma solución estructural, una suerte de valor exponencial: ¿quién habla aquí, quién ejerce la ironía al referirse a sí mismo? ¿Quién puede nombrar el pan y el vino con otros nombres, y al mismo tiempo, mostrarlos, y —caleidoscopio del día de la cólera, del final del tiempo— evidenciar a su vez la imposibilidad última de hacerlo? ¿Una voz autoral que explicita la construcción misma de los personajes, como en la cita que sigue? ¿O lo hará acaso la “excepcional criatura dúplex, nuestro héroe” — que asume la primera persona a menudo, transitando del masculino al femenino, de un sujeto de enunciación a otro? Vale la pena citar en extenso la primera aparición de Lorenzo / Gabriela en la novela:

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos por ahora igualíticos a sus congéneres de todas las épocas, se encuentra Lorenzo Lafita. Y, en su mismo espacio, también se encuentra Gabriela Mayo. No se trata de dos personas distintas, ni de una sola con doble personalidad, ni de la metamorfosis de Orlando, ni del misterio de una Trinidad donde el Padre y el Hijo se hubieran confabulado para expulsar a patadas al Espíritu Santo, ni de ninguna otra cosa que hayas visto antes. Sólo están ahí, ambos. A veces se manifiesta Lorenzo y a veces Gabriela, nunca los dos a un tiempo y ninguno sabe de la existencia del otro. Por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a todo lo largo del relato. Así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y las estalagmitas de esta excepcional criatura dúplex, nuestro héroe, quien ahora, en este preciso momento, acaricia ensimismado las aristas de una caja de madera cerrada con llave. (Portela, 2006: 12-13)

Es desde ese complejo ahí —que incluye, por supuesto, tanto a los personajes del texto⁴ como a su misma y recurrente puesta en cuestión— que va a narrarse el apocalipsis, y es sólo desde ahí, añadiría, que se

³ Sobre esos desdoblamientos en la obra de Portela, véase Timmer (2004 y 2013).

⁴ Los personajes verosímiles, aquellos que presenta el relato y que debemos “creer”.

legítima la posibilidad misma de su particular testimonio. La fábula que sostiene el relato se sostiene a su vez sobre esa doble persona y, en ese juego entre lo dicho y no dicho, también se sostiene sobre ella la posibilidad misma de narrar la violencia, las “cosas horribles”, el Mal: Gabriela / Lorenzo mata, espera el castigo, huye y se esconde (primero, del castigo; luego ya no importa de qué, de todo, se esconde). Ni el castigo — en forma de justicia, en forma lo menos de noticia— llega nunca, quizá porque el castigo es previo a la culpa, ni el horror de la fuga es castigo, sino mera rutina, la del mal trivial o banal que se alimenta a sí mismo. El castigo y en consecuencia toda culpa —cuesta no leer en el fondo del relato— son previos, y todo sentido su ausencia.

La pretendida indiferencia

Podría pensarse, de una escritura donde prima el intento de construirse desde su propia entidad —como escritura, texto, plenitud de la palabra—, que lo referencial es sólo motivo, pretexto, esqueleto sobre el cual realizarse. Si algo caracteriza, en cambio, *La sombra del caminante* es la trabada imbricación entre lo meramente narrativo (con la ineludible presencia de un amplio cuerpo referencial, que mira no sólo a la realidad sino también a lo oral, los muchos registros en que ella misma se miente o se dice) y la propia escritura, que se construyen y alimentan en trance recíproco, ánimo y cuerpo sucesivos de un único todo. Y es aquí precisamente donde ese plus de sentido de la ironía juega un papel fundamental. Pocas frases de la novela pueden leerse, únicamente, como lo que efectivamente dicen, como sólo lo que enuncian textualmente, y al mismo tiempo es imposible pasar por alto la manera en que lo dicen; pocas pueden leerse omitiendo aquello que no dicen pero que está, en cambio, todo el tiempo presente.

Más que los continuos juegos textuales de la novela —donde el registro irónico es fácilmente perceptible, y se nutre tanto de la oralidad o lo intertextual como de las intromisiones de la voz autoral—⁵ me interesa volver sobre esa problematización permanente que se da, a diversos niveles, sobre la posibilidad misma de narrar el apocalipsis, el final del tiempo y la presencia —sea como escenario escatológico o como frontera ontológica— del Mal. De nuevo, aquí, el procedimiento de significación de la ironía resulta central: la imbricación entre lo que se narra, en términos diegéticos, y quién o cómo lo narra, y qué implica narrarlo, es casi total. Lorenzo / Gabriela ha cometido un doble asesinato, Lorenzo / Gabriela (iremos sabiendo a lo largo de ese recorrido escatológico por “La Habana profunda”) ha sido víctima, desde la infancia, de la maldad de los otros, de

⁵ Ya la primera novela de Portela, *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), se movía en una línea parecida, pero lo que en aquella quedaba en el texto como tensión entre escritura y realidad, contrapunto en alguna medida beligerante entre, dicho rápido y mal, el *qué* y el *cómo*, en ésta se resuelve en equilibrio, como unidad la mayor parte del texto indiscernible. Una fusión, *mutatis mutandi*, de algún modo similar a la de Lorenzo / Gabriela: uno y el mismo, distintos, cada uno por el otro completo.

un otro múltiple que lo ha castigado una y otra vez porque su diferencia no se acepta. Porque la consciencia de la diferencia, unida a la voluntad de ser aceptado por un orden que sabe ajeno, se constituye en una marca más que atrae la desgracia como un imán: “Basta, como quien dice, con «ponerse a tiro». Con revelar posturas y hábitos de víctima” (Portela, 2006: 83).

Si algo pareciera “explicar” los motivos del doble asesinato del primer capítulo vendría a ser, entonces, su resentimiento, la explosión de quien ya no puede soportar más su condición de víctima, de quien se niega —por fin— visceralmente a aceptarla.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace, a fin de cuentas, Lorenzo / Gabriela en los nueve capítulos restantes de la novela?

Pues bien, “nuestro héroe” espera el castigo. Se dice a sí mismo que es culpable y que *merece* ser castigado por eso (por serlo, por decírselo, por haberlo sido siempre y no saber ser ya otra cosa). Lo dice, de hecho, o es dicho, aun cuando después de la explosión del primer capítulo intenta narrar todo aquello de lo que ha sido víctima, y resulta que “no te animas a contarlo, sobre todo, porque sientes que de alguna forma tuya es la culpa, la endemoniada culpa. Qué asco de ti misma. Qué vergüenza” (Portela, 2006: 84). De modo que Lorenzo / Gabriela buscará, de hecho, ese castigo que no llega nunca, las trompetas del juicio.

He aquí la ironía última, que reside tanto en la trama de la novela como en el hecho —tematizado, hecho explícito, representado en lenguaje que se muestra en su propia imposibilidad— de ponerla en escena: ante el Mal, la víctima siente vergüenza de serlo y siente, por eso, que merece ser castigada, y siente, por eso, que no puede contarlo.

La abominable coartada

La lógica que ordena ese escenario existencial de final del tiempo es circular e inevitablemente remite a una especie de pulsión sacrificial de la víctima, o a la lógica que describe Deleuze cuando describe el humor masoquista: “la misma ley que me veda realizar un deseo bajo pena de la consiguiente punición, es ahora una ley que pone la punición primero y me ordena en consecuencia satisfacer el deseo” (2001: 92). Pero ¿se trata sólo de un artificio narrativo, de algo que está en *esta* novela, o se trata en cambio de algo consustancial a esa paradoja de la que se ocupa Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, de lo que supone la imposibilidad de dar palabras a algo que, si se vive, supone ante todo perderlas?

También Agamben, quien define la vergüenza como resultante de verse enfrentado a algo que no se puede asumir,⁶ se ocupa en uno de los capítulos de ese libro de la relación entre sadomasoquismo y vergüenza:

⁶ “To be ashamed means to be consigned to something that cannot be assumed. But what cannot be assumed is not something external. Rather, it originates in our own intimacy; it is what is most intimate in us (for example, our own physiological life)” (Agamben 1999: 105).

A specific domain exists in which this paradoxical character of shame is consciously taken as an object to be transformed into pleasure—in which shame is, as it were, carried beyond itself. This is the domain of sadomasochism. Here the passive subject, the masochist, is so overtaken by his own passivity, which infinitely transcends him, that he abdicates his condition as a subject by fully subjecting himself to another subject, the sadist. (Agamben, 1999: 107-108)

Gabriela / Lorenzo se avergüenza de su condición de víctima precisamente porque no puede asumirla ni asumirse en ella, y sabe o siente que eso que no puede asumir —aun en su voluntad de ser aceptado por un orden que sabe ajeno, de fingirse “una ciudadana corriente”, de “asimilarse al *average man*, al «tipo medio» de las estadísticas” (Portela, 2006: 32)— es lo que refuerza o constituye su propia diferencia ante el otro. De ahí que una vez roto el pacto de sujeción —una vez que ha matado, que ha trascendido su condición de víctima— sólo quepa esperar una suerte de castigo absoluto, que le resulta aun más terrible en su ausencia: “ella quería ser normal o, en última instancia, parecerlo” (Portela, 2006: 232). Y ahora que ha dejado de parecerlo, y como “nunca logró saber a ciencia cierta en qué consistía la normalidad” (Portela, 2006: 232), la única reconciliación posible con el otro conduce, en ese escenario apocalíptico del relato, a ausencia u olvido de sí: reconciliado suicidio con Aimée, que ha sido también otra víctima (reconciliación que lo es también de identidades: del sexo, el cuerpo, la raza, la lengua). Salirse de la rueda del odio conlleva para Aimée y para Gabriela / Lorenzo la muerte, un final del tiempo que es, también, el final del tiempo del final. Una muerte que se parece, tal como el texto la presenta, a un nirvana o un éxtasis, pero que tiene mucho más de fuga del infierno que de paraíso buscado:

porque el arrebato es un vaivén, un columpio, un reloj de péndulo. Primero sube y luego baja [...] Algunos bajones son terriblemente dolorosos, más allá del límite de lo soportable. El único modo de permanecer arriba, arriba para siempre, sería morir. (Portela, 2006: 233)

“Permanecer arriba”, en la cita anterior, hay que leerlo como *a salvo*. Aun cuando la dimensión plena del Mal no pueda en puridad contarse, aun cuando lo primero que pone en cuestión la novela sea la posibilidad de contarlo, en esa oscilación entre lo dicho y lo que no que es la que la hace posible:

Nunca, sin embargo, se lo has contado a nadie. No te animas a contarlo en ninguna parte porque sabes muy bien que nadie lo creería. Porque los altares embarrados de sangre y chamusquina se ocultan en lo intrincado, en lo más profundo del bosque y los sacerdotes escapan una vez consumado el sacrificio. Porque tus oyentes dirían ¡bah! antes de mirarte como se mira a las personas

que exageran o que precisan con urgencia de un tratamiento psiquiátrico. Pero no te animas a contarlo, sobre todo, porque sientes que de alguna forma tuya es la culpa, la endemoniada culpa. Qué asco de ti misma. Qué vergüenza. Qué rabia. Porque sólo a ti, piensas, te ocurren semejantes infortunios... (Portela, 2006: 84)

Leamos de nuevo. Nada que pese tanto como ese *sin embargo*: sin embargo, la endemoniada culpa. Sin castigo –impune– y previa. Ninguna como la del mal que, pese a todo —sin embargo— proseguirá sin nombre, presencia insoslayable. Ninguna como la de la víctima que sabe de su propia condición. Impune sobre todo en tanto innominada, por no dicha, solventada en rutina: en las páginas de *La sombra del caminante* alguna de sus siluetas cobra cuerpo, y parte lo menos de lo *sin embargo* no dicho se revela en palabras, escritura, sentido que aclare o exorcice lo profundo del bosque.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (1999), *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*. New York, Zone Books.

_____ (2006), *El tiempo que resta: Comentario a la carta a los romanos*. Madrid, Trotta.

BADIOU, Alain (1997), *Saint Paul: la fondation de l'universalisme*. Paris, Presses universitaires de France.

DELEUZE, Gilles (2001), *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*. Buenos Aires, Amorrortu.

DERRIDA, Jacques (1994), *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning, and the New international*. New York, Routledge.

HUTCHEON, Linda (2005), *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London / New York, Routledge.

KAUFMAN, Eleanor (2008), "The Saturday of Messianic Time (Agamben and Badiou and the Apostle Paul)", en *The South Atlantic Quarterly* 107, nº 1, pp. 37-54.

MILBANK, John & Žižek, Slavoj & Davis, Creston (2010), *Paul's new moment: continental philosophy and the future of Christian theology*. Grand Rapids, Mich., Brazos.

PÉREZ CINO, Waldo (2000), "Canon, diáspora, palabras: discurso y figura", en *La Gaceta de Cuba*, nº 5, pp. 13-17.

_____ (2002), "Sentido y paráfrasis", en *La Gaceta de Cuba*, nº 6, pp. 22-28.

PORTELA, Ena Lucía (2006), *La sombra del caminante*. Madrid, Kailas.

TAUBES, Jacob (2004), *The political theology of Paul*. Stanford, Stanford University Press.

TIMMER, Nanne (2004), *Y los sueños son: sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis en Leiden Universiteit.

- _____ (2013) "Ficcionalidad y vida literaria: Miss Barnes y la poética Portela", en Dossier *Otro Lunes*. Consultado en <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/ficcionalidad-y-vida-literaria-miss-barnes-y-la-poetica-portela/>> (15 de junio de 2014).
- ŽIŽEK, Slavoj (2003), *The puppet and the dwarf: the perverse core of Christianity*. Cambridge, MIT Press.