

“Tan oscuro como muy oscuro”: ¿dónde se ubica Ena Lucía Portela?

“As dark as very dark”: Where does
Ena Lucía Portela stand?

RITA DE MAESENEER

Departamento de Letras
Universidad de Amberes
Prinsstraat 13, Antwerpen, B 2000, Belgium
rita.demaeseneer@uantwerpen.be

RECIBIDO: 6 DE DICIEMBRE DE 2013
ACEPTADO: 29 DE JULIO DE 2014

CHIARA BOLOGNESE

Dipartimento Studi Europei
Sapienza Università di Roma
Piazzale Aldo Moro 5, Roma, 00185, Italia
chiara.bolognese@uniroma1.it

Resumen: Nos proponemos estudiar “Tan oscuro como muy oscuro”, un texto breve, menos conocido, de la escritora cubana Ena Lucía Portela (1972). Tras ubicar el texto en el volumen editado por Iván de la Nuez, *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro* (2002), argüimos que la pregunta sobre el futuro de Cuba le sirve a Portela como pretexto para intentar definir su lugar como intelectual y escritora cubana. No sólo se distancia de las corrientes que han imperado en el campo literario cubano, sino que desestabiliza su propia ubicación. La caracterización de la protagonista como *nowhere girl*, la intertextualidad y la insistencia en el escepticismo ilustran su posición siempre escurridiza que no cabe en ninguna categoría.

Palabras clave: Ena Lucía Portela. Intelectual cubano. Literatura cubana. Paul Auster. Escepticismo.

Abstract: The aim of the article is to study “As dark as very dark”, a short, less known text by Cuban author Ena Lucía Portela (1972). After commenting on its place in the context of the volume edited by Iván de la Nuez: *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro* (2002), we argue that the question concerning Cuba’s future serves as a pretext for Portela to try to define her place as a Cuban writer and as intellectual. She distances from the literary currents that determined the Cuban literary field, and destabilizes her own position. The protagonist’s characterization as a nowhere girl, the intertextuality and the emphasis on scepticism illustrate her elusive position that doesn’t fit in any category.

Keywords: Ena Lucía Portela. Cuban intellectual. Cuban literature. Paul Auster. Scepticism.

INTRODUCCIÓN

Ena Lucía Portela (1972) es una de las escritoras cubanas más destacadas de las últimas décadas. Hasta la fecha ha publicado cuentos y cuatro novelas: *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), *La sombra del caminante* (2001), *Cien botellas en una pared* (2002), *Djuna y Daniel* (2007). Las ediciones de sus cuentos y de *Cien botellas en una pared*, anotadas por Iraida H. López, la creciente bibliografía (por ejemplo, el *dossier* de mayo de 2013 en la revista electrónica “Otro Lunes”), los premios otorgados,¹ así como su participación en Bogotá 39 de 2007 como una de los 39 nuevos narradores evidencian su lugar importante en la prosa cubana y latinoamericana actual. Los rasgos más destacados de su narrativa son “la escritura como tema; la deconstrucción/desmitificación de los valores del sistema; la fragmentación caótica y la función lúdica del relato; el des-centramiento y predominio de lo marginal, y el tratamiento de temas tabúes” (Timmer 2004, 29).

En este artículo nos interesa estudiar un texto breve de la autora, titulado “Tan oscuro como muy oscuro”. Forma parte de un volumen editado por Iván de la Nuez: *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, lanzado al mercado en 2002, cuando Raúl Castro aún no había sustituido a Fidel. El crítico cubano hizo una “encomienda” a unos cuantos jóvenes intelectuales cubanos, provenientes de las artes visuales y del campo literario, para “pensar en el límite de la revolución y de la cultura de los libros” (9), como reza el primer subtítulo. Argüimos que la contestación a la pregunta de “los quinientos millones” (Portela 2001b, 185)² le sirve a Portela como pretexto para intentar definir su lugar como intelectual y escritora cubana. La pregunta a la que responde no es tanto “¿Qué pasará con Cuba el día después?”, sino más bien “¿Dónde se ubica Ena Lucía Portela respecto a Cuba y su literatura?”. Lo que importa es su posición, hasta legitimación, como escritora e intelectual. Planteamos que Portela ocupa un lugar escurridizo en el campo intelectual cubano. Esto se desprende del texto como parte del conjunto reunido por Iván de la Nuez, en el que tanto el género (el ensayo) como el tema (el día después) son puestos en tela de juicio. Además, en el mismo texto Portela no solo se distancia del campo literario cubano, sino

1. Premio UNEAC 1997, Premio Juan Rulfo de cuentos de Radio Francia Internacional 2000, Premio Jaén 2002, Premio Dos Océanos–Grinzane Cavour 2003, Premio de la Crítica La Habana 2007.

2. De ahora en adelante solo indicaremos la página de “Tan oscuro como muy oscuro”.

que desestabiliza sus planteamientos mediante la presentación del personaje, la intertextualidad y la insistencia en el escepticismo.

CUBA Y EL DÍA DESPUÉS: DOCE ENSAYISTAS NACIDOS CON LA REVOLUCIÓN IMAGINAN EL FUTURO

Con el fin de entender mejor nuestro acercamiento a Portela ubicaremos su texto primero en la edición publicada en Barcelona, donde Iván de la Nuez se había exiliado. El editor reunió doce textos sumamente heterogéneos de intelectuales que siguen siendo voces importantes hasta hoy en día.³ Cabe destacar que la mayoría de los participantes ya vivía en la diáspora en aquel entonces (2002), por lo que no rehúyen críticas muy abiertas a veces. Sólo hay cuatro voces de "adentro": la de Víctor Fowler, aún más ligado al aparato oficial, y las más cáusticas de Ponte, todavía residente en Cuba en aquel entonces, del artista visual Tonel (Antonio Eligio) y de Portela. Una lectura del conjunto permite afirmar que muy pocos contestan realmente a la pregunta sobre el futuro del país. Expresan sus propias preocupaciones y obsesiones artísticas, muchas veces en un contexto donde se privilegia el pasado. Así Ponte evoca el regreso de la prostitución de antes de la Revolución en el Período Especial, fragmento que incluiría más tarde en *La fiesta vigilada* (2007). Rafael Rojas presenta una reflexión sobre la posición del intelectual en Cuba y el olvido, lo cual integraría en *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006). José Manuel Prieto va en defensa de la frivolidad como contraparte de la Doctrina. La arquitecta Emma Álvarez Tabío Albo contribuye con una meditación sobre ruinas, que aparecería ligeramente modificada en inglés en una edición de Birkenmaier y Whitfield, *Havana Beyond Ruins* (2011). En cuanto a la forma, tampoco se respeta siempre la sugerencia incluida en el subtítulo (y en el prólogo) de que se trataría de ensayos. Como es sabido, el ensayo de por sí es un género fronterizo, asistémico y ametódico,

3. Copiamos el índice. Como se puede ver, de la Nuez ha agregado un rótulo generalizador a cada título: "La fiesta. La fiesta vigilada/ Antonio José Ponte —La continuidad. «The day after»/ Víctor Fowler —Los intelectuales. La venganza del paisaje: diáspora y memoria del intelectual cubano/ Rafael Rojas —La frivolidad. Nunca antes habías visto el rojo/ José Manuel Prieto —La ciudad. La ciudad en el aire/ Emma Álvarez-Tabío Albo —La magnesia. Al futuro según el «Ars magnesia»: relato de la ida por la vuelta/ Tonel (Antonio Eligio) —La memoria. Entre difuntos/ Ernesto Hernández Busto —El profesor. Libertad y filosofía: «aplicando» para ciudadano/ Emilio Ichikawa —La conversión. No se invita particularmente/ Jorge Ferrer —El zen cubano. El dojo zen en La Habana/ Omar Pérez —La indiferencia. Tan oscuro como muy oscuro/ Ena Lucía Portela —La reunión. Reunión/ Rolando Sánchez Mejías".

recordando la famosa comparación con el centauro de Alfonso Reyes. Las mismas definiciones de este género subrayan esta libertad, por ejemplo, la de García Berrio y Huerta Calvo:

Como sujeto de la enunciación, el autor sostiene una posición subjetiva. La temática es variada.

En cuanto al estilo, se trata de una prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad.

El propósito es comunicativo, reflexivo o didáctico. (224)

Aparte del criterio de la relativa brevedad y del carácter subjetivo, "la victoria de la poética de la experiencia" en las palabras de De la Nuez, no hay muchos elementos que unan este "nuevo ensayo cubano" (16). Encontramos tanto un ensayo académico con notas a pie de página en el caso de Rojas como un texto híbrido entre ensayo y novela de la mano de Ponte, además de fragmentos que se acercan a crónicas o testimonios, como la reflexión de Ichikawa sobre la enseñanza de la filosofía en Cuba. Otras variantes como la mini-obra de teatro carnavalesco de Rolando Sánchez Mejías o el collage de Tonel se alejan hasta en los aspectos más materiales (la compaginación) del formato del ensayo.

Lo observado de manera general en cuanto a contenido y forma se puede aplicar a "Tan oscuro como muy oscuro". Aquí también la pregunta sobre el día después es desviada hacia las cuitas individuales y hacia el pasado. El primer párrafo empieza enfocando a una hablante que dice en primera persona que acaba de cumplir veintisiete años, "toda una señora madura y responsable [...] en una ciudad enloquecida por [...] el fin del milenio" (183). El yo acaba de dejar París y está en algún lugar iluminado por el sol mediterráneo en el que se fuman ducados.⁴ En el segundo párrafo, se complica la estructura narrativa, como ocurre a menudo en la obra de Portela. Se introduce una voz narradora que para molestar a la cumpleañera le pide, en una especie de diálogo interno, que piense en "*la isla del día después*" (183). Parece que se va a cumplir el propósito del volumen de De la Nuez, ya que la voz narradora reproduce, en tercera persona (en una suerte de estilo indirecto libre), una

4. Podría ser Barcelona, donde Ena Lucía Portela estuvo en enero de 2000 para presentar su libro *El pájaro: pincel y tinta china*. Volveremos sobre la dimensión autobiográfica.

conversación en el aeropuerto de Orly, que había tenido lugar una semana antes. Entonces un señor argentino le había hecho la pregunta: "¿Y qué va a pasar en Cuba cuando... bueno, vos sabés, cuando se muera Castro?" (184). A partir de este relato metadieгético se genera toda una meditación en monólogo/diálogo interior, subdividida en cinco apartados, sobre el "futuro colectivo" tal como fue ideado en los setenta por "criaturas más inteligentes y más capaces" (185), caracterización reiterada a lo largo del texto.

Por tanto, la cumpleañera no contesta a la pregunta sobre el porvenir de Cuba arrancando desde 1999, sino que se remonta a los setenta y a la proyección utópica, un futuro "luminoso" (185) fracasado. Interpreta el concepto de la isla del día después enfocándolo desde el pasado. Además, lo hace desde su condición privada de escritora, ya que la cumpleañera "no es más que una escritora. Y de las más simples, de las que sólo tienen intereses individuales, digamos, pasar bien el tiempo y ganar algún dinerito y ser famosa como una mariposa" (185). El énfasis en su posición individual se deduce de la manera más obvia de la subdivisión temporal. Portela opone al antes y después del proyecto colectivo de la Revolución una clasificación basada en un criterio individual, el antes y el durante de la era de Ena. En lugar de ir definiendo los años al modo revolucionario, es decir, destacando los grandes logros mediante hitos como el Año de los 10 Millones (1970), o simplemente reduciéndolos a una cifra, por ejemplo el Año 31 de la Revolución (1989), procede a otra manera de determinar el paso del tiempo. Así evoca "los primeros años de Nuestra Ena" (187)⁵ para referirse a los setenta. Y el anhelado cambio de política en Cuba cuando el derrumbe del muro de Berlín es descrito de manera perifrástica en base a la subdivisión temporal "eniana" como el "suceso más esperado, más deseado y a la vez temido por lo que llevaba consigo de abismo, de profunda fractura, [...], el que sin duda hubiera sido el *Acontecimiento más trascendental de Nuestra Ena* no ocurrió" (189; cursiva nuestra). Por tanto, se trata de una reflexión sobre un individuo y no sobre el proyecto colectivo.

En cuanto a la forma, se textualiza desde el inicio la mezcla de géneros, otro rasgo típico de la poética porteliana. La isla del día después es "el tema, que, de momento, pone a prueba su parloteo, su veleidad de ensayar. O de fabular, que a estas alturas de la vida viene siendo más o menos lo mismo"

5. El juego de palabras o calambur, en este caso entre Era y Ena, es deudor del estilo de Cabrera Infante cuya influencia en Portela (y en otros escritores de su generación) queda por estudiar.

(184). Parlotear es según el DRAE “hablar mucho y sin sustancia, por diversión o pasatiempo”, casi diametralmente opuesto a la seriedad del ensayar. Al añadir fabular, “inventar, imaginar tramas o argumentos”, subraya el carácter ficcional. Por tanto, el texto es difícil de encasillar. Algunos elementos formales podrían apuntar al género del ensayo, por ejemplo, el apartado 4 conformado por disquisiciones filosóficas sobre el escepticismo. Las tres notas a pie de página en “Tan oscuro como muy oscuro” podrían incluso otorgarle cierto halo científico. No obstante, no cumplen con su consabida función de aclaración, más bien tienen un papel de subversión y de cuestionamiento, otro rasgo común en muchos textos de Portela. La primera nota es una meditación y matización sobre la censura en Cuba, la segunda es una relativización de la idea de escribir la gran novela. La tercera nota explica una sigla, MECU, Movimiento Estudiantil Católico Universitario, pero debilita la aclaración mediante la adición de una de sus muletillas frecuentes “o algo así” (192, nota 3). El texto juega asimismo con la dimensión autobiográfica, pero aquí también se borran las pistas. Como ya hemos dicho, la identificación con Ena Lucía Portela es desplazada hacia las indicaciones temporales. La infancia coincide con los primeros años “de Nuestra Ena”; el primer decenio de la revolución se ubica “antes de Nuestra Ena”. Muchos otros datos permiten relacionar el texto con la vida de la escritora. Así cumplió efectivamente veintisiete años a finales de 1999, una de las pocas épocas en que estuvo fuera de Cuba. Es mediante “diminutas escaramuzas” (187) como define el error médico que le causó el daño neurológico que sufre, su mal de Parkinson, un tema que reaparece en otros textos suyos. También puede relacionarse con su vida el haber sido alejada de la universidad con la excusa de su enfermedad.⁶ No obstante, el relato empieza evocando a una mujer ficticia y termina con la fórmula consabida, pero incompleta, del cuento de hadas: “Colorín colorao...”. Los lindes entre personaje real y personaje ficticio son borrosos (como siempre suele pasar en Portela) y al presentar el texto dentro de un envoltorio ficcional Portela subraya el carácter polémico e inasible de todo lo formulado.

6. En una entrevista con Álvarez Oquendo explica que las verdaderas razones de su alejamiento de la universidad se deben a su carácter rebelde: “Yo carecía de «humildad», lo cual significa en buen romance que no aceptaba ucases de nadie” (s.p.).

UNA APROXIMACIÓN PORTELIANA AL CAMPO LITERARIO E INTELECTUAL CUBANO

A partir de esta subjetividad e indecisión formal, Ena Lucía Portela ofrece un repaso del contexto cultural e intelectual cubano, los gustos artísticos y literarios. El texto sigue un orden cronológico que va de los setenta al milenio.

En el primer apartado, la voz narradora contrasta el quinquenio gris de los setenta, designado tanto mediante el decenio negro como el Medioevo, con la época apacible de la infancia de Ena que soñaba con ser una "Gran Escritora" (187). No se mencionan explícitamente los presupuestos estéticos del realismo socialista, aunque es muy claro el distanciamiento de "todo lo que suene radical, monolítico, totalizador, sistemático y excluyente" (187). Particularmente elocuente es la caracterización de este período en que el Estado inhibió la producción artística y literaria que no contuviera un mensaje explícito de adhesión a la Revolución:

Una forma retórica de atenuar oscuridades anteriores y posteriores, de encender un cirio, en la penumbra una barrita de incienso: me temo que sirva incluso para justificar oscuridades futuras y toda clase de infamias y bellaquerías en la Isla que está por venir –por aquello de la censura feroz y de las persecuciones también feroces. El desastre, uno más entre los desastres y, para colmo, sin hogueras bajo la esvástica, sin revolución cultural por las aldeas y sin nieve siberiana. Muy *light*, muy sin grandeza si uno se quita los ojos del ombligo y los pasea por el mundo. ¿El saldo? Un par de generaciones traumatizadas, unos librejos desteñidos, andrajosos, muertos antes de nacer, un abrumador atraso en los modelos críticos y, lo peor, un miedo visceral, hasta la médula, que todavía hace las suyas entre muchos de los escritores, teóricos, profesores universitarios, etcétera, que vivieron aquel preámbulo de paraíso. (185-86)

Llama la atención que la alusión a la censura cuyo ejemplo más sonado sería el caso Padilla (1968-1971) va yuxtapuesta a otras formas de represión cultural, como la de la Alemania nazi, de la China de Mao o de la URSS que mandó a autores como Solzjenitzyn a Siberia.

Los noventa se caracterizan asimismo por la cerrazón cuando se vuelven a imponer términos como "insularidad", "extraterritorialidad", "diáspora". Portela se aleja del discurso nacionalista de la Isla, "Islísima, Islérrima", ha-

ciéndose eco de la piñeriana “maldita circunstancia del agua por todas partes” (189). El vuelco hacia lo nacional en los noventa junto con el revival religioso de finales de esta década serían ambas manifestaciones de la falta de apertura.

Resulta obvio que en tanto escritora se distancia de las corrientes oficiales de la isla y como intelectual demuestra que no cumple el cometido del intelectual orgánico en el sentido de Gramsci, es decir, ligado a su contexto histórico y comprometido con el pueblo. De sus observaciones se puede deducir claramente que se opone a cualquier instrumentalización de la cultura, tal como fue propugnada desde el aparato oficial (Lie 155-92; Rojas 2006). *Palabras a los intelectuales*, el famoso discurso de Castro pronunciado en la Biblioteca Nacional de La Habana en 1961 o el discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, el 30 de abril de 1971 en la Universidad de La Habana, por mencionar dos hitos en la historia de los intelectuales de Cuba, serían considerados como prehistoria en la era de Ena Lucía Portela.

Incorpora asimismo los movimientos de los ochenta de desafío a la oficialidad que marcaron su poética. Evoca mediante la voz narradora el entusiasmo y el despelote de su adolescencia, y el tiempo de los friquis (rockeros) en los ochenta (apartado 2). Describe a la tribu de jóvenes (en el sentido de Maffesoli) a la que perteneció, y su actitud iconoclasta fomentada por la apatía/evasión ante su oscuro devenir a raíz de lo ocurrido en los países comunistas. Habla de cómo intentaban “matar a los padres” en un gesto bien posmodernista, reconoce su “afán de *reescribir* el cuento” (189). Podría remitir a grupos como el taller “El Establo” (1987-1990), frecuentado por Portela. Querían ofrecer con su “poética del escándalo” (Uxó 193) un espacio de difusión no subordinado a las instituciones culturales del Estado y al endurecimiento ideológico y político del aparato oficial como reacción ante la disolución del referente soviético, la llamada Rectificación (1986). Las poéticas de esas neovanguardias, conocidas mayormente como novísimos y novísimas, son posmodernas: tratan temas tabúes como el erotismo y la sexualidad en todas sus variantes, enfocan a marginados, se caracterizan por una mayor experimentación formal, subrayan la dimensión metaliteraria. En resumen, están a las antípodas del ideal del escritor revolucionario y dan fe del fracaso del gran relato de la Revolución.⁷

7. Abundan los estudios sobre la posmodernidad y los (pos)novísimos en Cuba. Remitimos a los trabajos pioneros de Mateo Palmer, Redonet, Araújo (2003), además de Uxó, Sánchez Becerril y Valle.

Por tanto, Portela retoma en clave personal los proyectos culturales de la narrativa cubana contemporánea. Su análisis coincide en grandes líneas con el de Rojas, quien resume la evolución de la siguiente manera:

Desde mediados de los 90 no queda en pie ninguno de los proyectos culturales que a lo largo de cuarenta años se concibieron en nombre de la Revolución: ni el liberal de los 50, ni el guevarista de los 60, ni el soviético de los 70 [...]. En los últimos años, la política cultural encabezada por Abel Prieto [...] no ha ido más allá de una tímida e incompleta reformulación del nacionalismo católico prerrevolucionario. (2009, 41)

Debido a esta situación, Rojas observa un "repliegue del campo intelectual hacia un territorio propiamente artístico, letrado o 'experto', que se resiste al intervencionismo público de los pequeños círculos oficialistas y opositores" (2009, 456). Refiriéndose a experimentos como la revista *Azoteas* de Antón Arrufat y de Reina María Rodríguez constata un torremarfilismo y una despolitización. Por eso concluye que hay un

silencio, no siempre cínico y algunas veces opositor, de la mayoría de los cubanos que residen en la isla. Dentro de Cuba, el intelectual plenamente crítico sólo puede localizarse en la marginalidad, la disidencia o el presidio. La crítica, bajo un régimen totalitario como el que impera en la isla, está obligada a recurrir a un código de mensajes indirectos, ambiguos o, al menos polisémicos, que abusa de la alegoría, el símil y la paráfrasis. De ahí que el exilio de tantos intelectuales cubanos, en las últimas cuatro décadas, pueda interpretarse como un fenómeno de liberación narrativa. (2009, 38-39)⁸

Portela no cabe en ninguna de las categorías propuestas por Rojas. No está encarcelada, ni milita en la disidencia y tampoco es una marginada, aunque se auto-encierra en una suerte de insilio. Brega de una manera muy particular con el entorno totalitario yendo más allá de mensajes indirectos y ambiguos, ya que desestabiliza constantemente su posicionamiento. Probaremos esta posición escurridiza mediante tres ejes presentes en "Tan oscuro como muy

8. Esta cita se encuentra también en el texto de Rojas incluido en el volumen de *De la Nuez* (60).

oscuro”: la presentación del personaje, el recurso a la intertextualidad y la meditación sobre el escepticismo.

NOWHERE GIRL

Veamos primero la manera como es presentada la protagonista. La cumpleañera pretende no tener ataduras fijas: “Un sujeto sin marcas geográficas o culturales. Flotante como el violinista verde [Chagall] o los enamorados en una esquina del Bosco. En resumen, una *nowhere girl*” (184). Constituiría un eco de Emilio, personaje-autor recurrente en la obra porteliana, quien es tildado de “nowhere man” que “nunca está en ninguna parte” (Portela 2001a, 208) en *La sombra del caminante*. Timmer ya observó sobre la *nowhere girl* que se relaciona con el estatuto inestable de la voz narradora como tal: “¿Qué cuerpo(s) le pertenece(n) a la voz autoral? Todos y ninguno; es como un sujeto que puede habitar todos los espacios posibles, o una «*nowhere girl*», sujeto flotante sin marcas culturales o geográficas como lo llama Portela en su ensayo «Tan oscuro como muy oscuro» (2010, s.p.). Además, el sintagma de *nowhere girl* no solo recuerda por inversión al «hombre nuevo», tan connotado en Cuba, sino que también importan las implicaciones espaciales. En toda la narración la protagonista es presentada como transmigrante.⁹ La cumpleañera acaba de llegar de París y está en España. Agrega que alguien la había llamado en francés “árabe de mierda” en París. A su vez, se había equivocado al identificar con una compatriota a una chica en Nueva York que resultaba ser libanesa. Sus encuentros se hacen en no-lugares (en el sentido de Augé): está tomando un whisky con aceitunas detrás de los cristales de un lugar no nombrado, probablemente un bar, y la conversación con el señor argentino se lleva a cabo en el bar americano del aeropuerto de Orly. Pero desde estos no-lugares se enfoca en Cuba. Paradójicamente, Portela se centra en su país, llamado isla, muchas veces con mayúscula:

9. Aquí también la base referencial podría contribuir a su carácter nómada, ya que Portela tiene antepasados diaspóricos: “ancestros musulmanes (suníes), por un lado, y judíos (sefarditas), por el otro” (Portela 2008, s.p.). Por lo demás, “Nowhere girl” es el título de una canción del grupo futurista B-Movie en 1982. No hemos podido averiguar si tuvo éxito en Cuba, de todas formas es una feliz coincidencia. Curiosamente, Justine Shaw hizo un webcomic del mismo título en el 2002 sobre la siguiente trama, bastante porteliana: “College student who feels like an outsider in her own life, finding her place in the world and coming to terms with her sexuality” (<www.nowheregirl.com>).

La Isla superlativa. La grandiosa, desbordada, rota, obsesiva, paradójica, atroz... la que se ha desparramado por el mundo en esporas o semillas de amapola hasta incluir otras voces, otros ámbitos y todavía hoy estaba previsto, diseñado, *escrito*. [...] En aquella época la Isla del día después formaba parte del mundo del día después, un mundo perfecto, sonrosado y luminoso, rebosante de libertad, igualdad y fraternidad donde nadie calificaría a nadie de “árabe de mierda”./ Eran los años setenta. (185)

La denominación de *nowhere girl* es tanto más curiosa en cuanto que Portela suele definirse como “habanera empedernida” (Álvarez Oquendo s.p.). Su pertenencia a un *nowhere* deriva de su elección de vivir en el aislamiento del Vedado (La Habana), un barrio que casi siempre aparece en sus obras de ficción y que ha constituido su hábitat esencial del que no se ha movido mucho. En “Tan oscuro como muy oscuro” esta ubicación concreta en el Vedado está completamente ausente. De la misma manera el lenguaje es también menos cubano. A diferencia de otros escritos suyos (excepción hecha de *Djuna y Daniel*) donde el vernáculo cubano ha llamado la atención a la crítica (Gentile), se encuentran relativamente pocos cubanismos en este texto. Es más: introduce adrede expresiones peninsulares como “lo que aquí llaman «un gillipollas»” (187) o “porro” (188) cuyo equivalente cubano (*manteca*) dice no recordar. La misma protagonista no parece caracterizarse por ciertas particularidades lingüísticas, ya que el argentino no le reconoce el acento. La *nowhere girl* adopta por tanto una actitud de no ubicación, sin dejar de hablar de Cuba.

Es justamente el hecho de que ella sea una *nowhere girl*, lo que permite, por un lado, relativizar todo lo que cuenta, y, por otro, generalizarlo, ya que vale para cualquier persona que se mueva en este mundo globalizado. Está en un no-lugar, es una *nowhere girl* y habla sobre una isla que se convierte en Isla. Sin embargo, justamente esta situación de indefinición le permite a la autora dejar claro su mensaje ya hacia mitad del texto. En la estela de las ideas relativizadoras nietzscheanas y el irónico optimismo voltairiano, aludidos en el texto, se formula una invitación a la tolerancia y a la abertura en todas las direcciones:

Ella cree que ninguna posibilidad debe ser cancelada. Que una Isla donde quepa todo (lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo blanco y lo negro, lo mucho y lo poco, los matices intermedios, lo humano, demasiado humano), es, mal que le pese a Voltaire y a tantos, la mejor de las islas posibles. (188)

En consecuencia, Portela procura definir su lugar sin colocarse nunca del todo.

INTERTEXTUALIDAD

Los múltiples matices de su posición se desprenden asimismo del juego intertextual. El rastreo de lo citado en “Tan oscuro como muy oscuro” nos enseña que Portela opta por colocarse en un contexto no nacional, muchas veces universal. Esta actitud no es exclusiva de la escritora (quien lo aplica a toda su obra), sino que se encuentra también en autores como Antonio José Ponte o Abilio Estévez a modo de reacción deliberada ante la cerrazón cubana. La autora repitió en varias entrevistas que prefería no remitir a un canon nacional: “Pero esta tradición... ¿tiene que ser cubana? ¿No podría ser hispana, o sea, la de nuestra lengua? ¿No podría ser occidental, o sea, la de nuestra cultura? ¿No podría ser incluso planetaria?” (Camacho s.p.). De ahí su remisión a la literatura anglosajona: Auster desde el título, Faulkner con *As I Lay Dying* (190), Salinger con Seymour Glass (184). Así es como se explica su preferencia por los filósofos del mundo occidental como Caillois, Voltaire, Kierkegaard o Jorge Santayana. De la misma manera se puede interpretar la presencia del mundo clásico, que en parte se debe a la formación de Portela que cursó esta carrera y es “el reclamo por parte de la autora cubana de un espacio universal para hablar de su propia isla o, más allá de Cuba, para hablar del ser humano, del de allá y el de acá, del de hoy y el de ayer” (Peris Peris 29).

En los casos en que Portela cita literatura cubana lo hace aludiendo a autores disidentes, durante mucho tiempo excluidos del *canon cubensis*. La única remisión textual es la ya citada frase piñeriana acerca de la “maldita circunstancia del agua” (190). Y dentro de los testimonios de fuera, rechazados por ser demasiado “*striptease*” (187), exceptúa a Reinaldo Arenas y su novela *Antes que anochezca*. Junto con *El color del verano* de Arenas son dos textos siempre privilegiados por Portela, tal como se desprende, por ejemplo, de su artículo elogioso, “El escalofrío y la carcajada” (2007). Mediante la caracterización de *Antes que anochezca*, Portela define su propia literatura y lo que busca conseguir a través de su pluma, ya que las palabras con las que describe esta novela de Arenas se pueden aplicar perfectamente a sus propias creaciones: “Un libro antológico, único en su especie [...], que es el estallido, al arrebatado, la apoteosis, el carnaval enfermo, la carcajada sangrienta. La tragedia jovial” (186). El guiño final a uno de sus cuentos, “La urna y el nombre (Un cuento

jovial)”, explicita la similitud entre las poéticas de ambos escritores. Así, una “carcajada sangrienta” es lo que provoca la lectura de *La sombra del caminante*: tiene mucho de humor negro y sangriento, porque estamos hablando de un asesinato. *El pájaro: pincel y tinta china* se podría leer como una carnavalización de la enfermedad. Su poética, al igual que la de Arenas, consiste en “erizar y divertir”, tal como ya la caracterizara Araújo (2001).

Donde más se puede apreciar que le interesa problematizar su posición como escritora mediante la intertextualidad no nacional es en el juego con *Ciudad de Cristal* (1985) de Paul Auster. La relación con esta parte de su trilogía de Nueva York, considerada como uno de los grandes ejemplos de la *meta-physical detective novel*, es manifiesta desde el título, ampliado en el exergo que reza así: “Había esto. Oscuridad. Mucha oscuridad. Estaba tan oscuro como muy oscuro. Ellos dicen: Ésa era la habitación. Como si yo pudiera hablar de eso. De la oscuridad, quiero decir” (183).¹⁰ Contrasta con la luminosidad sugerida en la primera frase: “El sol mediterráneo atraviesa los cristales de la ventana” (183), aunque como veremos más adelante engaña esta transparencia de cristal. La contraposición entre el “luminoso futuro” predicho por los revolucionarios y las “oscuridades futuras” (185) que presiente la narradora permea los diferentes apartados. En este marco Portela retoma dos veces el título en la misma narración. La primera vez lo relaciona con los fines de milenio “siempre atestados de lúgubres premoniciones, siempre apocalípticos, tan oscuros como muy oscuros a pesar de las bengalas y otras pirotecnias de la Tour Eiffel, tiempo de brujas y hechiceros” (191). Una segunda vez lo introduce en chanza, respecto a su complicada tesis de fin de carrera sobre la relación entre la parodia aristofánica y posmoderna: “Tesis de lo más oscura posible, tan oscura como muy oscura” (193). Y casi al final del texto repite la frase “Había esto. Oscuridad. Mucha oscuridad” (195), para expresar su incapacidad de tener ideas claras sobre la isla del día después.

“Tan oscuro como muy oscuro”, que atañe tanto al plano físico como al espiritual/intelectual, parece ser una de sus citas predilectas. Así leemos en las meditaciones del/de la protagonista de *La sombra del caminante*: “A lo mejor no ha sucedido nada y el tiroteo es un mero producto de su imaginación exuberante y más recalentada que una sopa de tres días... *Yo hago así y cierro los ojos... Todo oscuro, tan oscuro como muy oscuro, y fluorescencias verdes...* (Portela

10. Cabe agregar que el mismo Paul Auster está en deuda con Beckett en cuanto a la obsesión con la oscuridad en su obra (Moraru 81-82; Bernstein).

2001a, 32). La siguiente calificación de la protagonista de “Los delincuentes como nosotros”, un fragmento de su novela en proceso, *La última pasajera*,¹¹ subraya su carácter oscuro:

Mi hermano David asegura que soy *dark*, lo cual en inglés significa literalmente “oscuro”, pero él emplea el vocablo en un sentido más sutil, metafórico, intraducible. Ser *dark* no implica por fuerza algo nefasto o maligno. [...] Soy [...] una apabullante ciudadana de las tinieblas con un espíritu sombrío a la ene potencia y un aura —dicen— *as dark as very dark*. Parecerá inconcebible que en una soleada y bullanguera isla del Caribe se críen especímenes tales. Mas heme aquí, escribiendo este relato. Y vaya uno a saber si no habrá otros más allá afuera, deambulando sigilosos por la noche insular o agazapados en sus cuevas. (Portela 2010, s.p.)

En el texto que nos ocupa la gustada cita de Auster sugiere otras capas interpretativas más allá de las asociaciones derivadas del contraste entre luz y sombra. El epígrafe reproduce lo dicho por Peter Stillman, quien de niño fue encerrado durante nueve años por su padre loco. El padre hizo este experimento con el fin de saber si iba a hablar el lenguaje de antes de Babel, es decir, el lenguaje perfecto, en un afán de encontrar un estado utópico, paradisíaco. En el fragmento citado por Portela, Peter Stillman refiere lo que “ellos” (un grupo no definido) le contaron, al detective, Paul Auster, a quien piensa haber contratado. En realidad, este detective es el protagonista Daniel Quinn, un escritor de novelas policíacas, cuyo seudónimo es William Wilson y que se hace pasar por el detective Paul Auster. El exergo de Portela forma parte del monólogo pronunciado por Peter Stillman en presencia del detective Paul Auster/Daniel Quinn:

Yo digo lo que dicen ellos porque yo no sé nada. Yo sólo soy el pobre Peter Stillman, el niño que no puede recordar. Llorón. Remolón. Bobalicón. Disculpe. Ellos dicen, ellos dicen. Pero ¿qué dice el pobrecito Peter? Nada, nada. Ya nada.

11. El mismo fragmento se encuentra con otro título “Nuestra mujer en La Habana” en *Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 156 (octubre-noviembre 2013). 13 de noviembre de 2013. <<http://revistacritica.com/cuentos/nuestra-mujer-en-la-habana>>.

Había esto. Oscuridad. Mucha oscuridad. Estaba tan oscuro como muy oscuro.

Ellos dicen: Ésa era la habitación. Como si yo pudiera hablar de eso. De la oscuridad, quiero decir. Gracias. Oscuridad, oscuridad. Dicen que durante nueve años. Ni siquiera una ventana. Pobre Peter Stillman. Y el bum, bum, bum. Los montones de caca. Los lagos de pis. Los desmayos. Disculpe. Atontado y desnudo. Disculpe. Ya no. (Auster 15)

El supuesto detective Auster/Quinn se obsesiona cada vez más con el caso de Peter Stillman. Va perdiendo paulatinamente cualquier relación con la realidad, en lo personal, espacial y temporal. Va a ver al supuesto verdadero detective Paul Auster, quien resulta ser escritor. Se convierte en un *homeless*, ya que se ve despojado del piso que alquilaba. El paso del tiempo adquiere cada vez menos importancia. Termina encerrándose en una habitación sin ventanas¹² del piso vacío donde vio a Peter Stillman. Allí escribe en su cuaderno rojo durante los momentos de luz que se hacen cada vez más escasos. Poco a poco van quedando menos páginas blancas del cuaderno rojo. Es el único objeto que un supuesto amigo de Quinn y el Paul Auster escritor encuentran en la habitación, de la que ha desaparecido Quinn.

Ambos textos comparten la confusión de identidades fijas, la metaficción, la ausencia de fe o de sentido, la reflexión sobre la utopía (el estado edénico de antes de Babel). El escrito de Portela es tan posmoderno como el libro de Paul Auster. Al igual que *Ciudad de cristal*, se trata de un texto oscuro, oblicuo donde la transparencia siempre resulta filtrada, tal vez opacada. La luz, la interpretación, siempre irá filtrada y refractada por un cristal que no necesariamente implica transparencia en textos posmodernos (Swope). Tampoco es una casualidad que una de las últimas frases de *Ciudad de cristal* sea: "¿Qué sucederá cuando no haya más páginas en el cuaderno rojo?" (Auster 98). Hace eco a la pregunta del señor argentino: "¿Y qué va a pasar en Cuba cuando... bueno, vos sabés, cuando se muera Castro?" (184). De manera sutil e indirecta, es decir, por la intertextualidad, se confirma por qué terreno Portela lleva la pregunta central del volumen de *De la Nuez*. Lo importante es su posición como escritora y su poética, con todas las dudas que implica.

12. El tema de la habitación cerrada es otra obsesión porteliana que se manifiesta, por ejemplo, en "La urna y el nombre (Un cuento jovial)". Véanse los estudios de Cámara y Araújo (1998-1999) al respecto.

ESCEPTICISMO

La mayor expresión de la actitud elusiva se encuentra plasmada en las disquisiciones sobre el escepticismo. Después del repaso histórico muy *sui generis* en los tres primeros apartados, hay una suerte de digresión titulada “Bagatelas filosóficas” (apartado 4) donde se discuten las teorías del escepticismo del mundo clásico que según la protagonista constituyen la única manera de abordar el “impredecible día después” (193). Por eso se acerca a los filósofos griegos: “Pirrón de Elis, el escéptico que se encogía de hombros, el pensador de ninguna tendencia, sin filias y sin fobias, el abstencionista... [ella] procura... seguir sus enseñanzas en relación con la política y con la misma filosofía” (193). El escepticismo consiste en que “metaphysical indeterminacy eliminates the possibility that any sensation or opinion could be true” (Thorsrud 22). Es el ataque a la posibilidad de creer algo, la invitación a suspender el juicio, tal como reza el lema de Pirrón de Elis, ya que “a true Pyrrhonist has no beliefs at all” (Hookway 2). Esta incredulidad es lo que permite relacionar el escepticismo con determinadas ideas de Kierkegaard (en su vertiente no cristiana), pensador a cuya obra se alude desde el título del apartado 4, “Bagatelas filosóficas”.¹³ Según Martínez Marzoa (165), “la palabra *skepsis* significa el mirar, el observar y el examinar, incluyendo de manera bien visible en su significado el reconocimiento de que todo mirar, observar y examinar comporta un cierto «estar fuera» y teniendo, por lo tanto, una connotación de distancia”. A la vez, solo se ve aquello a lo que de alguna manera se pertenece. Esta aparente paradoja se aplica perfectamente a la actitud de Ena Lucía Portela escritora: ella siempre escribe con distancia irónica, aunque está metida en las entrañas de la realidad cubana: *nowhere girl* pero también *Vedado girl*, sin duda; y en este continuo fluctuar entre *nowhere girl* y ser habanera empedernida reside uno de los rasgos más fascinantes de esta escritora.

Todo esto hace que Portela se niegue a creer en cualquier gran proyecto. Manifiesta su oposición a cada forma de absolutismo, censura, cerrazón. Nos previene contra los excesos de cualquier tipo de reacción: “¿Qué ha-

13. “Bagatelas filosóficas” es el título de un libro escrito por Kierkegaard en 1844 bajo el seudónimo de Juan Clímaco. En su propuesta de clasificación de algunos autores cubanos recientes, inspirada en las ideas kierkegaardianas sobre la angustia existencial, Casamayor coloca precisamente a Portela en el grupo de los incrédulos, los ingrátidos, los que están flotando, porque “se mantienen en un estado de suspensión garantizado por el hecho de nunca haber abrazado alguna fe” (2010, 650). La actitud escéptica se correspondería con lo que Casamayor califica de flotante (2010) o de ingrátida (2013).

bía remplazado a la España Roja? La España Negra. ¿Y a la República de Weimar, ligeramente rojiza? Mejor ni hablar... nuestra muchacha se sintió sobrecogida ante la mera posibilidad de escapar de la sartén para caer en el fuego" (192). Así el texto nos ofrece pistas para evitar ponerla en el bando de los escritores que hacen del anticastrismo su tema fundamental o de los que apoyan el cambio de sistema incondicionalmente.¹⁴ Y extiende su actitud cáustica a cualquier construcción mental que limita. Dirige sus saetas hacia el espacio universitario, otro símbolo del poder revolucionario, aunque sea en un solo párrafo donde evoca su paso por y su alejamiento del "fraudulento espacio universitario" (193). Habla asimismo de cierto fervor religioso que se propagó en la Isla a finales de los noventa cuando la visita de Juan Pablo II, referida como "y Dios entró en la Habana" (192).¹⁵ Ella no puede acogerse a ninguna convicción religiosa:¹⁶ "Ahí estaba ella, atea irremisible. Incredula porque ya la habían engañado, las criaturas más inteligentes y más capaces (soberbias criaturas), con la patraña del futuro luminoso" (192). Portela escribe y se describe en su imposibilidad de creer en ningún mensaje totalizador, abarcador, como podría ser el de la religión o el de la Revolución. Denuncia la imposibilidad de la realización del proyecto que estas proponen:

No importaba el signo, la derecha y la izquierda... importaba la fe, la equívoca sensación de poseer algo (una clave, una señal, un día después) a lo cual aferrarse con tal de no flotar en el vacío [...], la fe en... algo. Un

14. La actitud escéptica de Portela no implica ser apolítica. Por ejemplo, en 2010, Portela sería una de los pocos de "dentro" en firmar la carta "OZT. Por la libertad de los presos cubanos" para protestar contra el encarcelamiento de los activistas pro derechos humanos, como Orlando Zapata Tamayo, recluso desde el 2003 en lo que se conoce como la Primavera Negra, y muerto a causa de una huelga de hambre como protesta por maltratos en la prisión. En una entrevista con Armando de Armas, Portela comenta al respecto: "El riesgo de expresarme libremente en medios extranjeros, con todo lo que eso implica cuando se vive bajo un régimen totalitario, lo asumí desde hace muchísimo tiempo. [...] Cuando ingresé en la UNEAC, en 1998, nadie me preguntó si yo era comunista. No lo era, nunca lo he sido. Hubo una época, que ahora me parece muy lejana, en que traté de ser 'apolítica', de estar al margen, lo cual es una gran ingenuidad en el totalitarismo, donde la política invade hasta el último rincón de la vida de cada persona. Esto finiquitó en 2003, con una entrevista que di para Radio Francia Internacional, donde más que del *prix littéraire* Deux Océans-Grinzane Cavour que había ganado la versión francesa de mi novela *Cien botellas en una pared* hablé del asco y del horror que me ocasionaban los hechos de la Primavera Negra. Ya sabes, las ejecuciones sumarias de tres civiles y el encarcelamiento masivo de opositores pacíficos" (Armas, s.p.).

15. Constituye un obvio guiño a la recopilación de las crónicas de Manuel Vázquez Montalbán, autor pro-castrista, quien intentó en esta obra "plantear la 'cuestión cubana' desde todos los ángulos posibles y mostrar sus complejidades y complicidades" (Marco, s.p.).

16. Lo retoma ya en clave declaradamente autobiográfica en su testimonio "Mal de Parkinson".

santo grial, una quimera [...]; así buscó y buscó [...], pero no encontró nada, nada de nada. (191)

Por eso, frente a la ausencia total de los sueños y al derrumbe de cualquier proyecto totalizador, “la *nowhere girl* se encoge de hombros” (194), no quiere asumir la responsabilidad de pronosticar un futuro, refiriéndose a la libertad de expresión, tal como se encuentra explicitada en un aforismo de Voltaire y en la Primera Enmienda de la Constitución de EE.UU. Y todo termina con la cumpleañosera brindando por “la puñetera Isla” (195).

CONCLUSIÓN

En este texto circular de Portela no se formula ninguna respuesta directa a la pregunta que estructura supuestamente el volumen de Iván de la Nuez, sino que se aboga por la relativización, la tolerancia y el escepticismo en cualquier asunto desde una aproximación individual, no colectiva. No obstante, el hecho de no hacer una predicción es, ya en sí, una predicción e implica un alejamiento de todos los lugares comunes acerca del castrismo. Portela no vaticina sobre lo que ocurrirá, sino que intenta determinar su posición dentro del panorama cubano subrayando la “fragilidad intrínseca de cualquier proyecto (la Gran Escritora, la Isla del día después)” (194). “Tan oscuro como muy oscuro” con su posición matizada y oscura es un texto emblemático de la poética de Portela y problematiza la posición del intelectual ya que se instala en las grietas. “Tan oscuro como muy oscuro” trata de temas que trascienden este caso insólito, ya que constituye una reflexión sobre el mundo contemporáneo, los sueños de una generación de jóvenes, y la imposibilidad de verlos realizados.

OBRAS CITADAS

Álvarez Oquendo, Saylín. “No me hagas preguntas capciosas’: conspirando con Ena Lucía Portela”. *La Habana Elegante* 48 (2010). 10 de abril de 2013. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html>.

Álvarez Tabío Albo, Emma. “The City in Midair”. *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Eds. Anke Birkenmaier y Esther Whitfield. Durham/London: Duke UP, 2011. 149-72.

- Araújo, Nara. "El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas". *Temas* 16-17 (octubre de 1998-junio de 1999): 212-17.
- Araújo, Nara. "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela". *Cuban Studies/Estudios Cubanos* 32 (2001): 55-73.
- Araújo, Nara. "Lobos y lobas: novísimos y novísimas en la narrativa de los noventa". *México-Cuba 1902-2002*. México: UNAM, 2003. 93-105.
- Armas, Armando de. "Ena Lucía Portela: nadie me preguntó si yo era comunista". *Payolibre.com* 2010. 3 de julio de 2014. <<http://www.payolibre.com/articulos/articulos2.php?id=3294>>.
- Augé, Marc. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Auster, Paul. *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bernstein, Stephen. "The Question is the Story itself: Postmodernism and Intertextuality in Auster's *New York Trilogy*". *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Eds. Patricia Merivale y Susan Elisabeth Sweeny. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 134-53.
- Camacho, Jorge. "¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?". *La Habana Elegante* 33-34 (2006). 10 de marzo de 2013. <<http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Angel.html>>.
- Cámara, Madeline. "Antropofagia de los sexos: estudio de la metáfora de incorporación en 'La urna y el nombre' de Ena Lucía Portela". *Torre de Papel* 7.3 (1997): 167-83.
- Casamayor, Odette. "Soñando, cayendo, flotando: itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética". *Revista Iberoamericana* 76.232-233 (julio-diciembre 2010): 643-70.
- Casamayor, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.
- Castro Ruz, Fidel. "Palabras a los intelectuales". *Revolución, Letras, Arte*. Ed. Virgilio López Lemus. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. 7-33.
- De la Nuez, Iván, ed. *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Gentile, Juan Francisco. "La lengua popular: sobre *Cien botellas en una pa-*

- red*". *Otro Lunes* 27 (mayo 2013). 15 de junio de 2014. <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/la-lengua-popular/>>.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Eds. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith. New York: International Publishers, 1971.
- Hookway, Christopher. *Scepticism*. London/New York: Routledge, 1990.
- Lie, Nadia. *Transición y transacción: la revista cubana "Casa de las Américas" (1960-1976)*. Gaithersburg/Leuven: Hispamérica, 1996.
- Maffesoli, Michel. *Le Temps des tribus: Le Déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Klincksieck, 1988.
- Marco, Joaquín. "Reseña: *Y Dios entró en La Habana*". *El Cultural* (10 enero 1999). 13 de noviembre de 2013. <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13685/Y_Dios_entro_en_La_Habana>.
- Martínez Marzoa, Felipe. *Historia de la filosofía antigua*. Madrid: Akal, 2010.
- Mateo Palmer, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Poramor, 1995.
- Moraru, Christian. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: SUNY Press, 2001.
- Peris Peris, Celia. *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, 2007. 10 de agosto de 2013. <<http://otrolunes.com/27/files/2013/05/celia-peris-peris-el-postmodernismo-cubano-a-finales-de-los-90.pdf>>.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Portela, Ena Lucía. *La sombra del caminante*. La Habana: Ediciones Unión, 2001a.
- Portela, Ena Lucía. "Tan oscuro como muy oscuro". *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Ed. Iván de la Nuez. Barcelona: Mondadori, 2001b. 183-98.
- Portela, Ena Lucía. "El escalofrío y la carcajada". *Babelia. El País* (28 abril 2007). 1 de septiembre de 2013. <http://elpais.com/diario/2007/04/28/babelia/1177717155_850215.html>.
- Portela, Ena Lucía. "Mal de Parkinson". *Soho* (2008). 12 de agosto de 2013. <<http://www.soho.com.co/anecdotas/articulo/mal-de-parkinson/9536>>.
- Portela, Ena Lucía. "La urna y el nombre (un cuento jovial)". *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Ed. Iraida H. López. Doral: Stockero, 2009. 1-9.
- Portela, Ena Lucía. "Los delincuentes como nosotros. Fragmento de novela". *La Habana Elegante* 48 (otoño-invierno 2010). 13 de noviembre de 2013. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Scherezada.html>.

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (DRAE). 22.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- Redonet, Salvador. "Para ser lo más breve posible". *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 5-31.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Sánchez Becerril, Ivonne. "Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del Período Especial". *Literatura: teoría, historia, crítica* 14.2 (2012): 83-112.
- Swope, Richard. "Supposing a Space: The Detecting Subject in Paul Auster's *City of Glass*". *Reconstruction Studies in Contemporary Culture* 2.3 (2003). 15 de octubre de 2013. <<http://reconstruction.eserver.org/Issues/023/swope.htm>>.
- Thorsrud, Harald. *Ancient Scepticism*. Stocksfield: Acumen, 2009.
- Timmer, Nanne. *Y los sueños, sueños son: sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis de Doctorado. Universidad de Leiden, 2004.
- Timmer, Nanne. "Ficcionalidad y vida literaria: Miss Barnes y la poética de Portela". *La Habana Elegante* 48 (2010). 10 de octubre de 2013. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Timmer.html>.
- Uxó, Carlos. "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". *Letras Hispanas: revista de literatura y cultura* 7-1 (2010). 11 de noviembre de 2013. <http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol7/contentParagraph/0/content_files/file12/Uxo.pdf>.
- Valle, Amir. "La narrativa cubana de los 90". *Literaturas* (2003). 22 de abril de 2013. <<http://www.literaturas.com/IslasAmirvallecuba2003.htm>>.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Y Dios entró en La Habana*. Madrid: El País-Aguilar, 1998.