

LAS SOMBRAS DEL CAMINANTE DE ENA LUCÍA PORTELA

Ena Lucía Portela's La sombra del caminante

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ivonne.sb@gmail.com

Resumen: Este artículo busca comprender el periplo del protagonista *sui generis* de *La sombra del caminante* (2001), novela de la escritora cubana Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), a partir de la compleja intertextualidad que despliega el texto. Para ello se analizan las relaciones que la novela entabla con *El extranjero*, de Albert Camus, *Crimen y castigo*, de Fiódor Dostoievski, *El proceso*, de Franz Kafka, *Divina comedia*, de Dante Alighieri, y "El caminante y su sombra", de Friedrich Nietzsche.

Palabras clave: Ena Lucía Portela, postsoviética, intertextualidad, novela latinoamericana contemporánea

Abstract: This paper searches to read the journey of the singular hero of Ena Lucía Portela's *La sombra del caminante* (2001) through the importance of the metafictionality and intertextuality of the text. In order to do so, throughout the paper we analyze the relationships that *La sombra del caminante* establishes with other texts such as Albert Camus' *The Stranger*, Fiodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, Franz Kafka's *The Process*, Dante Alighieri's *Divine Comedy* and Friedrich Nietzsche's "The wanderer and his shadow".

Keywords: Ena Lucía Portela, Postsovietic Cuban Fiction, Intertextuality, Latin American Contemporary Novel

Publicada en La Habana por Ediciones Unión en 2001 y en Madrid por Kailas en 2006, la segunda novela de Ena Lucía Portela, *La sombra del caminante*, es, a mi parecer, la más sugestiva de ellas. La novela puede considerarse al mismo tiempo un punto intermedio en la evolución de temas y estilo, así como la continuidad y la consolidación de una poética. La historia es mucho más clara, aunque no por ello menos compleja, y los metacomentarios teórico-críticos más sutiles e integrados en un nivel de mayor profundidad que en *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), no obstante, la trama es más imbricada y oscura en comparación con las novelas posteriores, *Cien botellas en una pared* (2002) y *Djuna y Daniel* (2007). El título de la narración evoca la metáfora nietzscheana del caminante, que aparece desarrollada más ampliamente en “El caminante y su sombra” que forma parte del segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, para representar la “hipótesis de mundo” (Pavel, 2005: 42) que desarrolla la novela y el periplo del protagonista. La novela tiene como epígrafe un par de versos del poema “Viejo” del libro *Zodiakos* (2010) de Roberto Friol —“La pelota de colores es la pelota de la ira, / que rueda rencorosa por la playa”— que más que dar el tono de la novela, funcionan como imagen metafórica de sus planteamientos y de la lógica de la historia narrada.

La sombra del caminante nos propone seguir las peripecias de un protagonista que demanda un singular pacto de lectura, un personaje alternable e intercambiable que la voz narrativa denomina “nuestro héroe”. De tal forma que, por momentos, éste sea Gabriela Mayo y, sin transición o cambio en la historia, en otros, Lorenzo Lafita. La novela relata el conflicto psicológico que desata en Lorenzo/Gabriela la perpetración de un asesinato doble en el primer capítulo; la sensación de persecución lleva a “nuestro héroe” por un viaje espacial, emotivo y psicológico que lo conduce al suicidio. Conforme transcurre la historia y el personaje central avanza hacia su muerte, surge una segunda historia, la del escritor Emilio U. Las menciones al escritor van *in crescendo*, pues se le adjudica la autoría de la novela *La sombra del caminante* —“sello editorial borroso” (Portela, 2006: 119)—, y en el noveno capítulo se intercalan fragmentos de su diario en los que se dejan ver sus conflictos existenciales y autorales.

La sombra del caminante es la narración de un periplo que por momentos es un descenso al inframundo, el de una persecución o una huida, que narra la expiación, la errancia o, incluso, el autoconocimiento. Esta multiplicidad de sentidos se hace presente en la lectura por sus distintos pasajes y por los diversos textos evocados¹ en ellos. La narración entabla una serie de relaciones entre lo narrado y el/los texto(s) referido(s). La repetición de elementos constitutivos —a nivel temático, secuencial, o estilístico— de otros textos y el establecimiento de

¹ Lachmann lo denomina texto de referencia (2004); Gérard Genette, hipotexto —aunque él se refiere a la relación de hipertextualidad, es decir, de transformación de un texto en otro— (*Palimpsestes*); Pfister, pre-texto (“Concepciones”). El texto que establece las relaciones de copresencia en cambio para Michael Riffaterre (“L’intertexte inconu”) y Plett (“Intertextualidades”) es un intertexto; para Genette, un hipertexto; Lachmann, fenotexto.

equivalencias estructurales (Lachmann, 2004: 22-23) por medio de señales de referencia generan diversas señales de interferencia (Plett, 2004: 61),² producto de que los contextos propios de los elementos o estructuras en copresencia difieren del contexto en el que figuran en *La sombra del caminante*. Así pues, es de particular interés en nuestro análisis comprender cómo la alusión a, o la cita de *Crimen y castigo*, *El proceso*, *El extranjero*, *Mario y el mago* y *Divina Comedia* generan una historia de mayor densidad. Por ello, en este trabajo nos centraremos en desentrañar las relaciones de la novela porteliana con los textos evocados y cómo éstas colman de sentido el periplo del singular protagonista de *La sombra del caminante*.

El doble asesinato que “nuestro héroe” perpetra es caracterizado como resultado de una detonación en el personaje producida por el apelativo “blanquita”. La particularidad de dicha explosión es que deja libre un pasado latente, tanto ficcional como literario. Por un lado, la “diminuta ráfaga contra lo reseco del tapiz de hierbas, muros, tabiques, alambradas [...] Una escueta fracción. Se acaba de encender la mecha y algo va a explotar. Pero nadie lo advierte porque nadie mira” (Portela, 2006: 17) alude a sendos pasados de agresiones, ya explicitados, de Lorenzo y Gabriela; por otro, la memoria latente desatada está vinculada a la memoria literaria de aquellos personajes que se convierten en “pistoleros casuales” (Portela, 2006: 15). Esta memoria de la tradición literaria que la voz narrativa evoca en el personaje actúa como un subconsciente narrativo, como predestinación de la trama:

De manera que —piensa Lorenzo— el artefacto [la pistola] se va a acomodar de lo mejor en mi mano hasta subir a la temperatura de lo vivo y formar parte del cuerpo. La más poderosa. Más que una prótesis, la memoria latente de Mario, el de Torre di Venere, o de Meursault [sic] en una playa africana. De tantos y tantos pistoleros casuales. (Portela, 2006: 15)

La alusión a *El extranjero* se reafirma cuando más tarde, en el discurrir de la posibilidad de esclarecer las motivaciones del homicidio, se establece el paralelismo del sol como causa: “¿Se puede hablar de «accidente»? En cierto sentido sí. Un caso de pérdida momentánea de la razón, un impulso controlable... *Este sol hijoeputa, que le derrite los sesos a la gente...*” (Portela, 2006:24) (Cursivas del original). Lo que hermana a Mario y Meursault con “nuestro héroe” es el crimen y la peculiaridad de sus contextos, que aunque muy distintos los unos del otro convergen

² Plett ejemplifica la interferencia con el código, pues lo considera el criterio apropiado (2004: 61) y aunque no abunda en otras posibilidades hago extensivo su señalamiento porque, como se verá más adelante en el análisis, los contextos de los textos referidos impactan en *La sombra del caminante* tanto por los puntos de diferencia como de semejanza. La noción de interferencia de Plett sería cercana, en tanto alude al efecto en la lectura, de la postulación de conglobación [komplexion] de sentido de Lachmann (2004).

pertinentemente para la conglobación de sentido en *La sombra del caminante*.

La atmósfera de comportamientos desmedidos por una moral y un nacionalismo exaltados, así como por cierta xenofobia que empañan constantemente las vacaciones del narrador y su familia en *Mario y el mago* de Thomas Mann; la fascinación y rechazo que ejerce la figura del Cavalieri Cipola, y la naturaleza de su espectáculo son elementos trastocados por la implicación que provoca la referencia intertextual. El planteamiento de todo nacionalismo como un problema atraviesa la novela de Portela, y la xenofobia (no explícita) resulta de una constante oposición entre las bondades e inmejorabilidad de las condiciones de la isla —por ejemplo, evidenciado en la descripción del “noticiero del ñame” en el capítulo séptimo (Portela, 2006: 141)—.

El nacionalismo exacerbado en *La sombra del caminante* se trasluce en las informaciones que la voz narrativa nos ofrece respecto a las expectativas que se posan sobre los jóvenes. Por ejemplo, en la descripción irónica de los rasgos (¿requisitos?) que debería alcanzar todo hombre nuevo —“ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluidos y concluyentes de ese indescriptible arquetipo que se denomina el Hombre Nuevo. Uf” (Portela, 2006: 13)—; en la mentalidad del ayudante de la instructora, su pulóver con la leyenda “SOMOS LO MÁXIMO” (2006: 19) y su desdén hacia los jóvenes. El personaje de Emilio U se refiere a este tipo de cubanos como “extremanos cubistas” (Portela, 2006: 165) y discurre en varios momentos sobre el carácter negativo de este patriotismo; en su diario transcribe un fragmento de *El mundo como voluntad y como representación* (1819) de Arthur Schopenhauer:

Una de Schopenhauer: «Honradamente nadie puede decir nada bueno acerca de ningún carácter nacional. Antes bien, lo único que aparece como diferente en cada país es la cortedad de miras, la perversidad y la maldad de los hombres; y a eso de le llama “carácter nacional”. Asqueado de uno de ellos, alabamos el otro, hasta que nos ocurre lo mismo con él. Cada nación se burla de las otras y todas tienen razón». (Portela, 2006: 197) (Cursivas del original)

El espectáculo del Cavalieri Cipola, que lleva a Mario a convertirse en un pistolero de la casualidad en la novela de Thomas Mann, es el punto cúspide de la metáfora de ese nacionalismo, por lo que la alusión que *La sombra del caminante* hace a *Mario y el mago* es profundamente significativa. Éste consiste en la puesta en escena de las posibilidades y límites del libre albedrío y la voluntad, pues Cipola les pone en prueba con su sometimiento en una serie de ejercicios de hipnosis. Cipola explica así el fenómeno a su público:

En el resultado final su oposición no cambiará un ápice. Existe el libre albedrío, como existe también la voluntad; pero una libertad absoluta no existe, pues una voluntad que pretende la libertad

absoluta se contradice y cae en el vacío. Libre es usted de escoger o no escoger una carta. Pero si usted elige escogerá la carta prescrita y esto con tanta mayor seguridad cuanto más arbitraria intenta ser su elección. (Mann, 1968: 98)

Mario dispara a Cipola porque toma conciencia de que este último lo ha manipulado en estado hipnótico para que le besara. Aunque una de las premisas que subyacen en la novela es la supeditación del destino de los sujetos a la lógica nacional, de ahí que se subraye constantemente su predestinación; “nuestro héroe” nunca concibe su vida atormentada en relación al contexto en el que ha crecido. La descarga de Lorenzo/Gabriela está en el borde de la conciencia y el inconsciente. Meursault, el protagonista de *El extranjero* de Camus, en cambio, dispara consciente y gratuitamente afectado por la luz.

La complejidad de sentido lograda a partir de la evocación de la novela de Mann y la de Camus con relación a un solo elemento nodal de *La sombra del caminante* es producto de la superposición y movilización de dos hipótesis de mundo (Pavel, 2005),³ si no opuestas, muy diferentes, que paradójicamente convergen en cuestionamientos que les son centrales. Si bien “nuestro héroe”, a diferencia de Meursault, intenta “jugar el juego” (Camus, 1988: vii)⁴ —ensayando asimilarse de distintas formas—, continuamente se ve imposibilitada su participación. Tanto Lorenzo/Gabriela como Meursault son condenados por el crimen de la diferencia, más que por el asesinato. He aquí el planteamiento en común de ambas novelas. Extranjero de sí mismo, de su contexto, Meursault se deja llevar por la serie de circunstancias que siente ajenas, la muerte de su madre, las villanías de Raymond, la propuesta de matrimonio de Marie, la disputa con el grupo de árabes en la playa, el homicidio, el juicio. La confrontación que representa Meursault para el orden social —el juego— se evidencia en el juicio; por un lado, su destino se revela como ajeno: “Todo se desarrollaba sin mi intervención. Mi suerte se definía sin pedirme la [sic] opinión” (Camus, 2002: 127-128); su culpabilidad por otro lado no se juzga por el hecho en sí del asesinato, sino por la postulación de una mente, un “corazón de criminal” (Camus, 2002: 124) ante el cual todo proceder es recriminable: “Yo escuchaba y oía que se me juzgaba inteligente. Pero no comprendía bien cómo las cualidades de un hombre común podían convertirse en cargos aplastantes contra un culpable” (Camus, 2002: 130).

³ Thomas Pavel afirma que “Para comprender y apreciar el sentido de una novela, no basta con considerar la técnica literaria de su autor; el interés de cada obra surge del hecho de que propone —en función de la época, el subgénero y a veces el genio del autor— una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo” (2005: 41-42).

⁴ En un prólogo a la novela, Camus destaca: “Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu’il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. [...] il refuse de mentir. Mentir ce n’est pas seulement dire ce qui n’est pas. C’est aussi, c’est surtout, dire plus que ce qui est et, en ce que qui concerne le cœur humain, dire plus qu’on ne sent” (Camus, 1988: vii).

El extranjero cuestiona implícitamente sobre la concepción misma del crimen, y por ende, la diferencia entre el hombre común y el criminal.

Lorenzo y Gabriela son, como Meursault, hombres comunes criminalizados no por un delito, sino por la perturbación que causa el reconocimiento del carácter intrínseco a los sujetos de las diferencias que ellos evidencian. Emilio U suscribe esta idea en su diario de escritura citando: “*Otra de Jean Rostand: «Tal vez queremos castigar a este hombre, más que por su crimen, por el desconcierto en que nos coloca al no diferenciarse de nosotros sino por su crimen»*” (Portela, 2006: 198) (Cursivas del original). La caracterización que da la voz narrativa a Mario, Meursault y “nuestro héroe” como pistoleros casuales otorga una carga atenuante a sendos asesinatos vinculada al cuestionamiento de la noción sociohistórica del crimen que hace la novela. Hay, en *La sombra del caminante*, una premisa del crimen como resultado de la sinergia social y, por ende, también como síntoma de una enfermedad cultural. Lo que sucede a los protagonistas de *Mario y el mago*, de *El extranjero* y de *La sombra del caminante* es, como declara en el juicio Céleste, el dueño del restaurante en el que es cliente frecuente Meursault, “una desgracia. Todo el mundo sabe qué es una desgracia. Lo deja a uno sin defensa. Y bien: para mí es una desgracia” (Camus, 2002: 119). El resultado abrupto, pero inevitable, de la catástrofe que deja el huracán del progreso —concepto esencial de las sociedades modernas, capitalista o socialista— de su paso en la historia (Benjamin, 2007: 69-70).

El periplo de Lorenzo y Gabriela pone en evidencia las catastróficas presiones que ejerce la dinámica social sobre los individuos. Al igual que en *El extranjero*, la criminalización de “nuestro héroe”, postula *La sombra del caminante*, no inicia con el asesinato, sino con su distanciamiento del juego, con la ruptura —voluntaria o involuntaria— de la norma. Ambos oscilan entre la búsqueda de la integración, la asimilación, y el enfrentamiento del aislamiento, la exclusión; entre las fuerzas centrípetas antropofágicas de inclusión y las centrífugas antropológicas de exclusión (Bauman, 2006: 183-186); buscando la asimilación, imitan y simulan infructuosamente:

En lugar de la extraña, de la extraña entre las piedras, le gustaría haber sido una ciudadana corriente. Próspera, feliz y muy patriótica. Idéntica a los otros, cuyos matices y claroscuros no acierta a distinguir, si bien intuye [...] Puesta a escoger hubiera preferido equipararse a la mayoría [...] Desde luego, nunca hubo elección. Mejor dicho, hubo una: la de acogerse o no al simulacro, al mimetismo protector. En algún momento que ya no recuerda, Gabriela optó por simular. Sí, porque simular equivalía a subsistir [...] El simulacro, sin embargo, no resultó viable. El silencio de Gabriela, que ya de por sí sonaba a falso, se ha destrozado ahora con seis disparos. (Portela, 2006: 32-33)

Lo anterior pone en evidencia la distinción entre dos fenómenos, la criminalización y el crimen en sí. Al crimen, en tanto delito, le corresponde una sanción judicial; la criminalización en la novela es un proceso que castiga la diferencia, la ruptura o ignorancia de una serie de normas o códigos de conducta implícitos, como una ofensa a la Sociedad como un todo. A “nuestro héroe” como a Meursault es el proceso de criminalización y no el jurídico el que los conduce a la muerte. La mención aparentemente gratuita de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault entre los papeles de Hojo Pinta (Portela, 2006: 119) establece una relación intertextual que busca redondear y complejizar la problematización de la noción de crimen. Foucault distingue que,

Puesto que bajo el nombre de crímenes o delitos son perseguidos no el cuerpo de sujetos concretos sino sujetos jurídicos, un delito (“objeto jurídico”), por menor que sea, ataca a la sociedad entera. Se juzgan “objetos jurídicos”, pero se penalizan: pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez las perversiones; los asesinatos, que también son pulsiones y deseo [...] no son ellos los juzgados [...] si los invocamos es para explicar hechos que hay que juzgar y para determinar hasta qué punto se hallaba implicada en el delito la voluntad del sujeto [...] Juzgadas también por el juego de todas esas nociones que han circulado entre medicina y jurisprudencia desde el siglo XIX [...] que, con el pretexto de explicar un acto, son modos de calificar a un individuo. (Foucault, 2009: 27)

La reflexión que suscita *La sombra del caminante* es compleja. La criminalización traspasa al sujeto, lo trasciende; lo conmina a asimilarse o a excluirse para contribuir o no entorpecer el orden social. Las fuerzas simultáneas de la dinámica social se ejercen contradictorias sobre los individuos; la detonación de las tensiones acumuladas es el delito. El crimen es un accidente, una desgracia, un síntoma.

En una de las entradas del diario de Emilio U se alude al síndrome de amok —“Muchas ganas de correo y correr, amok [aquí una línea tachada a mano]” (Portela, 2006: 195) (Corchetes del original)—, un síndrome vinculado a la cultura que consiste en “un episodio disociativo caracterizado por un periodo taciturno seguido de un brote violento, agresivo, o un comportamiento homicida” (American Psychiatric Association, 2000: 899).⁵ La mención de dicho síndrome da nombre a una sensación que brota en Emilio, pero, puesto que las entradas del diario intercalan reflexiones sobre la escritura de su novela como de su vida cotidiana en París, su pertinencia para explicar tanto el doble homicidio que inaugura la novela como la muerte del propio Emilio U se hace evidente con el desarrollo de las acciones narradas. En Lorenzo/Gabriela el

⁵ “A dissociative episode characterized by a period of brooding followed by an outburst of violent aggressive, or homicidal behavior” (APA, 2000: 899) (La traducción es mía).

brote del síndrome (véase Portela, 2006: 17) resulta en el asesinato, la huida y el suicidio; en Emilio, en la necesidad de correr y provocarse la muerte (véase Portela, 2006: 200).

La problematización que *La sombra del caminante* hace primero del crimen y después del suicidio es profunda y compleja. Por un lado, la mención del síndrome de amok reafirma la puesta en evidencia de las tensiones sociales; por otro, la centralidad del suicidio en la novela que nos ocupa lo revela como un hecho recurrente en la narrativa porteliana y apunta a revisarlo como un acto históricamente relevante en la cultura cubana. El episodio disociativo y violento de Lorenzo/Gabriela que detona el intrínquilis de la novela responde a la lógica del funcionamiento de las violencias subjetiva y objetiva, descrito por Slavoj Žižek (2008).⁶ El estallido de “nuestro héroe” —violencia subjetiva—, significaría, acorde a Žižek, un movimiento impulsivo hacia la acción que no puede ser traducido en discurso o pensamiento y que encierra un intolerable peso de frustración (2008: 74); el doble asesinato perpetrado en el primer capítulo de *La sombra del caminante* constituye una especie de válvula de escape de las presiones de la violencia objetiva, es un *passage à l’acte* ciego en el que la violencia es una admisión de su impotencia (Žižek, 2008: 80-81). Sin embargo, y como puede observarse en la novela, el sangriento exabrupto del protagonista no perturba el estado de “normalidad” del mundo ficcional, más bien parece pasarle desapercibido.⁷

Para Lorenzo/Gabriela, Aimée y Emilio U la muerte se presenta como una opción tanto racional como emocional para disipar sus angustias, sus tormentos. Por un lado, cuando Aimée descubre una cicatriz en el cuerpo de Lorenzo/Gabriela y se percata de que, como a ella, “Alguien lo ha torturado”, la rebasa una “avalancha de asociaciones”, y se decide a poner, “con urgencia”, un “punto final” (Portela, 2006: 223) para ambos con una “sopa mágica” (233) de barbitúricos pulverizados con whisky. Por otro, para Emilio U, entre la ilusión de ver a Fabián —el amante que asesina en *El pájaro: pincel y tinta china*— en el Louvre, la sensación constante de una marginación cultural en Francia, y el desasosiego generado por la escritura de los últimos capítulos de su novela —un doble ficcional de—, todo se torna “tan carente de sentido” (Portela, 2006: 200) y surgen las “ganas de suicidarse”, de “arrojar su miserable cuerpo de extranjero vigilado por la Sûrete” frente a un auto francés (Portela, 2006: 70).

⁶ De acuerdo con Slavoj Žižek, podemos identificar dos tipos de violencia, una subjetiva y otra objetiva. La subjetiva es aquella que es realizada por un agente claramente identificable, pues se percibe como la perturbación del estado “pacífico” de la normalidad. En cambio la violencia objetiva es aquella inherente al estado de “normalidad”; es invisible, pues sostiene el nivel cero a partir del cual percibimos subjetivamente algo como violento. La violencia objetiva se subdivide en sistémica y simbólica (2008: 1-2).

⁷ Žižek señala que la relación entre violencia subjetiva y objetiva es bastante intrincada, pues la violencia no es una propiedad directa de los actos, sino que está distribuida entre los actos y sus contextos, entre la actividad y la inactividad (2008: 213).

La recurrencia del suicidio en la narrativa porteliana incita a una preocupación por la incidencia de dicho fenómeno en la isla. En *To Die in Cuba*, Louis A. Pérez Jr. señala que el suicidio es un fenómeno histórico que se encuentra en el centro de las fuentes de la formación nacional (2005: 386); que constituye una forma de imponer la voluntad del individuo sobre las circunstancias como un acto de autonomía individual (Pérez Jr., 2005: 385), y que se asume como parte del repertorio del comportamiento cultural del cubano (2005: 388). Por lo cual su significado histórico en Cuba, para Pérez Jr., reside en la capacidad de revelar la forma de operación de los sistemas normativos y sus construcciones culturales; en insinuar la presencia de tensiones internas y contradicciones morales asociadas con las más íntimas experiencias de los cubanos y, a través de las cuales, éstos se involucran en la vida cotidiana y determinan su deseo de vivir (Pérez Jr., 2005: 386). La muerte de los protagonistas de *La sombra del caminante* se impregna de una densa significación en un contexto social que les somete constantemente a términos de aprobación y desaprobación —asociados con patrones de significado simbólico reconocibles— con los que continuamente confronta tanto los hechos privados como los actos públicos (Pérez Jr., 2005: 385).

Así, por medio de la inscripción del protagonista en la tradición literaria de pistoleros casuales y la elección de la muerte para poner fin a sus conflictos, *La sombra del caminante* aborda el crimen y el suicidio como síntomas socio-culturales. En cambio el periplo que “nuestro héroe” realiza entre la perpetración del doble asesinato en el capítulo primero y la ingesta de la sopa de whisky y barbitúricos en la página final de la novela delatan la zozobra y el vértigo producido por el proceso de (auto)criminalización en la psique de “nuestro héroe”. Para ello, Portela recurre a las referencias de *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski, de *El proceso* de Franz Kafka y de la *Divina comedia* de Dante Alighieri. En ese sentido, *La sombra del caminante*, como rezan los versos de Borges⁸ en el epígrafe del capítulo décimo, y final, de la novela, busca ofrecer explicaciones, teorías, noticias auténticas y sorprendentes del yo y su naturaleza.

Tras el episodio homicida “nuestro héroe” parece caer en el aturdimiento, en un periodo de conmoción en el que no prevé “las consecuencias de lo que aún no descifra de tan novedoso, tan sin precedentes, al menos para él. La onda expansiva de la explosión, del estallido que ha desgarrado brutalmente, con furia y también con ironía, el tiempo de su vida hasta dividirlo en dos pedazos: «antes de» y «después de»” (Portela, 2006: 30). A ese breve “momento inerte” (2006: 30) sobreviene, *in crescendo*, un delirio de persecución y la somatización del desasosiego, un descenso al infierno. Al igual que *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, una “edición bilingüe del *Inferno*” (Portela, 2006: 119) está flanqueando un ejemplar de *La sombra del caminante* —doble

⁸ En la página 213 aparecen como epígrafe los siguientes versos del Segundo de los “Two English Poems” de Jorge Luis Borges: “I offer you explanatios of yourself, theories about/ yourself, authentic and surprising news of/ yourself”.

ficcional de la novela de Portela— sobre la mesa de Hojo Pinta. Este guiño intertextual funciona como una clave de lectura que el zoilo especialista en Emilio U nos ofrece a los lectores. Así, las referencias al *Inferno* de Dante aparecen tanto para describir las pesadillas crónicas de “nuestro héroe”, como para imprimir sentido al deambular del protagonista por distintos espacios de La Habana.

Las noches de Lorenzo son caracterizadas como “noches de sima, descenso, báratro, orco, antenora, infierno recurrente” (Portela, 2006: 56); la alusión a la segunda zona del último círculo del infierno dantesco destaca entre los diferentes vocablos para referirse al tormento nocturno crónico del protagonista. Dividido en cuatro regiones, el noveno círculo del infierno aloja a los traidores; particularmente, en el Antenora —referido en los cantos xxxii y xxxiii— se castiga a los traidores a la patria. De esta forma, Portela sugiere que los sufrimientos oníricos de Lorenzo/Gabriela son producto de su traición a los ideales de la isla por no convertirse en un hombre nuevo, por no cumplir con su papel de ciudadano modelo. Asimismo, en el capítulo noveno, cuando “nuestro héroe” es puesto a salvo por la “Persona Que Busca” de un huracán que está por entrar a La Habana, la voz narrativa señala que “dulcemente agotada, Gabriela se acomodaba al proyecto de dejarse guiar en el descenso, *tu duca, tu signore, tu maestro*, por los círculos que faltaran.” (Portela, 2006: 191) (Cursivas del original).

En los capítulos precedentes, el deambular del protagonista lo lleva por recuerdos de infancia, los cines de La Habana, el departamento de su amante y las calles de ciudad, recorrido por medio del cual la narración nos presenta el mundo oculto de la isla. Destaca el pasaje del capítulo octavo por las calles de “La Habana profunda” (Portela, 2006: 169), un descenso a la ciudad clandestina por la que desfilan un sinnúmero de personajes marginales: “Pordioseros, por oleadas” (2006: 169), “individuos huraños, bastante malencarados” (2006: 172), una mujer desfigurada (2006: 174-176), homosexuales (2006: 179), masturbadores (2006: 180), amenazantes negros colosales (2006: 183) y personajes portelianos de otras novelas. Nuestro héroe recorre esta “Habana *underground*” (2006: 183) e intenta refugiarse en ella, pero fracasa.

El camino que el protagonista emprende tras el doble asesinato hacia la muerte está impulsado por la certeza de su culpa, de su persecución y de su fin. Lorenzo/Gabriela ha anclado dicha convicción en la suerte del personaje de Daniel Fonseca, un violador y asesino de niñas al que toda La Habana caza, y en quien imagina materializado su lado oscuro y su destino. “Nuestro héroe” percibe en Daniel un “Otro” que comparte con él la condición de criminal; se convierte en un “superlativo” de sí mismo, en “su propia hipérbole” (Portela, 2006: 142), y presente en su destino un augurio. La voz narrativa describe a Fonseca como un hombre de “facciones finas, meridionales” (Portela, 2006: 149), un “ángel de mirada negra” (2006: 150), mientras se le alude constantemente como “el más depravado de los hombres” (2006: 149); de tal forma que, para el

lector, comparte, además, con Lorenzo tanto el crimen como la belleza física. La existencia de Daniel Fonseca cataliza su culpa, su delirio de persecución y la somatización de éstos, pues constituye la personificación de su naturaleza oscura. Portela recurre para la postulación de este *doppelgänger* a la novela de Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886): “El nombre de Daniel se había vuelto por fin en su contra. Se había convertido en una seña, una marca, una maldición que hacía de él un Mr. Hyde irreversible, un vampiro sin ataúd. El hombre de la noche peligrosa” (Portela, 2006: 164). La aparición de Daniel Fonseca precipita el camino de “nuestro héroe”.

La trayectoria de nuestro caminante porteliano está también fuertemente influenciada por las peripecias de Rodion Raskolnikov y la de Joseph K. Sus vidas, como la de Lorenzo y Gabriela, pueden dividirse en un “antes de” y “después de” del crimen o del proceso, respectivamente. Asimismo, la escritora cubana retoma de *Crimen y castigo* (1866) y de *El proceso* (1925) elementos estructurales-organizativos y determinados rasgos de los protagonistas. Destaca incluso que Lorenzo/Gabriela son los que aluden a dichas novelas. Por un lado, Gabriela refiere los sucesos en el campo de tiro preguntando a la mujer de la taquilla del cine si “sabe quién es Rodia, Rodia Romanovich [...] No, usted no sabe nada. Eso se le ve. [...] Rodia es... Bueno, Rodia es el aniquilador de viejas inmundas. A propósito, usted es una vieja inmunda” (Portela, 2006: 54-55). Por otro, Lorenzo recurre, en un flujo de consciencia que interrumpe a la voz narrativa, a *El proceso* para comentar que “no hay nada más angustioso que el intervalo entre dos condenas, la apelación... Dice Hojo que el horror de la historia de José K radica en que el pobre infeliz nunca pierde la esperanza...” (Portela, 2006: 57) (Cursivas del original). De tal forma que *La sombra del caminante* extiende, dialoga y debate con las problematizaciones de los textos de Dostoievski y Kafka.

Con Rodia, Lorenzo y Gabriela comparten la autoría de un doble asesinato, también, previo al homicidio, el aislamiento en que viven, la tendencia a la introspección y los diálogos internos, así como la condición de jóvenes estudiantes. Raskolnikov, se advierte desde la primera página de *Crimen y castigo*, “se encontraba en un estado de irritación nerviosa [...] Aislándose, encerrándose en sí mismo” (Dostoievski, 2002: 29) llegando a huir “de toda relación con sus semejantes” (2002: 29). El crimen cometido trastoca profundamente a ambos protagonistas al grado de somatizar la culpa; Rodia oscila entre los delirios de la fiebre y la inconsciencia, y Lorenzo/Gabriela se sumen paulatinamente en un estado de evasión de la realidad y de sí mismos. El vínculo entre crimen y enfermedad, que ya hemos encontrado a través de otras referencias, se reafirma con la conglobación de sentido que se produce con el intertexto de *Crimen y castigo*.

La reflexión en torno al castigo que detona la alusión a la novela de Dostoievski, a su vez, redondea la problematización de la noción de crimen que hemos destacado previamente. Rodia siente, de la misma forma que a

“nuestro héroe”, que el crimen lo separa de la “comunidad humana” (Dostoievski, 2002: 128); al igual que a los seres ordinarios que postula el ex estudiante en derecho en el artículo que publica, él mismo se aplica el correctivo. Las personas ordinarias —aquellas que reproducen la especie y el orden de las cosas (Dostoievski, 2002: 128)—, puesto que son morales, se infligen a sí mismos la penitencia si llegasen a trasgredir la norma, dejando implícito que los individuos excepcionales, puesto que violan la ley y que están exentos del suplicio moral, son hombres libres. No obstante los puntos en común, Portela realmente reelabora, debate y dialoga con los cuestionamientos planteados por Dostoievski. A diferencia de Rodia, Lorenzo/Gabriela no tienen la posibilidad de la redención, ni de la reinserción social; ni siquiera son realmente perseguidos. Su desasosiego, su criminalización, su angustia, son únicamente autoimpuestos. Lorenzo, tras el tiroteo, “no sabe qué hacer y coquetea con la posibilidad de condenarse a sí mismo. Juega con el demonio perverso [...] que empuja en sentido contrario a la salvación a tantos criminales demasiado propensos a meditar en la penumbra de lo razonable, a sacar cuentas chinas en el ábaco de esa penumbra” (Portela, 2006: 31).

En ese sentido, la visión de Portela se acerca más a la de Kafka. No solo porque los relatos delatan cierto carácter absurdo del funcionamiento de la Ley y sus procesos; también porque revela que la (auto)criminalización es, en sí, ya un castigo. Primero, porque como explica el guardián Franz, las “autoridades [...] no buscan la culpa entre la población sino que, como dice la Ley, es la culpa la que las atrae” (Kafka, 1999: 468); segundo, pues, la “inocencia no simplifica el asunto [...] Al final [...] [el tribunal] saca de alguna parte, en donde al principio no había nada, una enorme culpa” (Kafka, 1999: 589), y finalmente, como aclara el Sacerdote con el que dialoga K en la catedral, “La sentencia no se dicta de repente: el proceso se convierte poco a poco en sentencia” (Kafka, 1999: 646). Por ello, la muerte al final, tanto de *La sombra del caminante* como de *El proceso* se presenta como la resolución al suplicio de la espera del juicio o a la angustia de la ambivalencia generada por la conciencia de su marginación (Bauman, 2006: 126). Portela recurre, me parece pertinente señalar, nuevamente, a un texto del absurdo; si antes alude a *El extranjero* para cuestionar la noción de criminal, ahora cita *El proceso* con el fin de poner en relieve el funcionamiento del sistema legal y la perturbación de la operación de este sistema en los sujetos.

Así, en *Crimen y castigo* Raskolnikov observa que “las gentes [sic] se devoran vivas las unas a las otras” (Dostoievski, 2002: 73), así como que “¡El hombre es vil y se acostumbra a todo!” (2002: 53). Reflexiones sobre la naturaleza humana que hacen eco en algunas afirmaciones de la voz narrativa en *La sombra del caminante*: “las pobres personas experimentan un miedo tan lacerante, devorador, acerbo, implacable y sañudo, que para aliviarlo necesitan el sacrificio humano. Sangre y chamusquina para los altares” (Portela, 2006: 34), porque es “muy poco lo que se necesita para que ocurra todo eso [la vejación:] [...] revelar posturas y hábitos de

víctima” (Portela, 2006: 83). En cambio en *El proceso* se presta atención a la connivencia social con el oscuro funcionamiento de la Ley, el comportamiento de sus representantes, y la arbitrariedad de sus procesos. Elemento que se reitera en *La sombra del caminante*, en la conservación de un régimen y una lógica social que criminaliza la disidencia de la norma. Parecería que, como en la novela de Kafka, en la de Portela, la justicia está pintada sobre encargo fusionando “la Justicia y la diosa de la Victoria al mismo tiempo” (Kafka, 1999: 586), pues por un lado, el protagonista constata la omisión de su crimen en el parte de noticias televisivo y en la prensa nacional; por otro, el lector puede percibir cómo los esfuerzos sociales están encaminados a mantener el régimen de la isla.

Por medio de la conglobación de sentido y del establecimiento de relaciones intertextuales, *La sombra del caminante* potencia lo narrado. El periplo de “nuestro héroe”, como el de Joseph K, sugiriendo que no habla “de un caso aislado, y como tal, no muy importante [...] sino que es significativo de los procesos que se instruyen en contra de muchos” (Kafka, 1999: 501). En él se ponen de manifiesto las tensiones entre sujetos y el conjunto social; se incita a la reflexión en torno a las lógicas sociales, particularmente las nacionales, y se problematiza la noción y posibilidad de justicia. En ese sentido, la relación que el título de la novela, *La sombra del caminante*, establece con “El caminante y su sombra”⁹ de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche se torna más clara y se completa con las hipótesis sustanciales de mundo planteadas por las novelas referidas intertextualmente. En “El caminante y su sombra”, el filólogo y filósofo alemán reflexiona en torno las contradicciones de la naturaleza humana y la organización social.

El caminante de Nietzsche es el único capaz de entablar diálogo con la sombra y comprenderla, pues “Para que haya belleza en la mirada, claridad en el hablar, bondad y firmeza en el carácter, la sombra es tan necesaria como la luz” (Nietzsche, 2003: 12); es el único en darse cuenta de que “Las sombras [son] mucho más humanas que nosotros [los hombres]” (2003: 145). Es a partir de su encuentro con la sombra que el caminante reflexiona en torno a lo humano, al igual que es a partir del tropiezo de Lorenzo/Gabriela con su propia naturaleza oscura que se nos invita también a nosotros a cavilar sobre los mismos puntos. En primera instancia, que la razón humana es lo que conocemos del mundo y no es razonable (Nietzsche, 2003: 13); segundo, que “el humano es el ser libre en un mundo sin libertad” (2003: 19); tercero, que el principio de equilibrio social está provisto por la acción de individuos que fungen —según sea aconsejable— como bandidos o poderosos, en donde a quién rompe dicho

⁹ En su mayoría, “Die Wanderer und seine Schatten” se traduce al español como “El caminante y su sombra”, sin embargo, en la traducción que José Luis Arántegui hace del texto para la editorial española Siruela aclara que pese a que la publicación aparece con el título de *El paseante y su sombra*, él hubiera preferido el término “vagamundo”. Pese a que cito la traducción de Arántegui, he preferido referirme al texto en español por su traducción más difundida y por la obvia conexión que, de esta manera, tiene con la novela de Portela.

acuerdo “se le *recuerda* al arrogante que en su acción se *separa* de la comunidad y de las ventajas de su moral; la comunidad le trata como un desemejante, débil, excluido de ella: por eso el castigo no es sólo reparación, tiene algo *más*, algo del *rigor del estado de naturaleza* que precisamente quiere hacer recordar” (Nietzsche, 2003: 27) (Cursivas del original); finalmente, que “las mismas acciones que, en el seno de una sociedad originaria, resultaron primeramente de mirar por el *provecho* común pasaron a hacerlas más tarde otras generaciones por motivos diferentes: por miedo o respeto a quienes las exigían o recomendaban, o por *costumbre*” (2003: 38) (Cursivas del original). Estas reflexiones sintetizan muchos de los elementos que Portela problematiza en la novela.

Sin embargo, en el texto de Nietzsche, el caminante —que por su condición errante está ya alejado del resto de los hombres— se encuentra con su sombra y dialogan; el caminante aprende de la sombra, pues ésta le ofrece la posibilidad de completar su visión del mundo. En Portela, en cambio, el caminante es aislado por el resto de los hombres; poco a poco se va convirtiendo en su propia sombra, hasta que al final ésta también desaparece. Ambos se disuelven en la ausencia de luz, empujados a la muerte. El periplo que hemos venido analizando se condensa en la nítida imagen que aparece al final del cuarto capítulo:

La sombra del caminante.

Cada vez más la sombra de su cuerpo contra las luces mortecinas del alumbrado público. Una figura que se alarga y se quiebra en la frontera del suelo con las superficies verticales es la que avanza encorvada, con un ligero balanceo de brazos como espigas, los brazos de *la sombra del caminante* nocturno, o aspas de molino que concluyen en garfios donde antes estuvo el dedo de Dios. Cansada muy cansada la figura, va arrastrando sola su fatiga por una perpendicular a la calle 12, bien cerca del mar y los olores del mar. Los álamos [...] amenazan con reventar la ciudad y su cráneo, el cráneo de la figura. Un sitio para tropiezos y caídas y encuentros desafortunados [...] A través de las hendidias una diminuta lámpara, bajo cuya luz mi principal temor consistía, como siempre desde la noche inmóvil de La Rampa, en no volver a verlo. (Portela, 2006: 88)

El caminante y su sombra portelianos no vagan por un espacio abstracto, erran por las calles de La Habana. El mundo que conocen no es el de la razón humana, simplemente el de la lógica social en la que viven, en el que, parece sugerir la autora, “el humano es el ser libre en un mundo sin libertad” (Nietzsche, 2003: 19). En el periplo de “nuestro héroe” y su configuración están los principales elementos para dilucidar la hipótesis sustancial de mundo que *La sombra del caminante* postula; un planteamiento colmado de problematizaciones y cuestionamientos profundos que se despliegan para que el lector los traiga a la luz gracias a la serie de alusiones a otros textos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2003), *Divina Comedia*. Vol, 1 *Infierno*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2000), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington, APA. 4ª ed.
- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Ética posmoderna*. México, Siglo XXI, 2da. ed.
- BENJAMIN, Walter (2007), "Sobre el concepto de la historia", en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar, pp. 65-76.
- CAMUS, Albert (2002), *El extranjero*. Buenos Aires, Emecé.
- _____ (1988), *L'étranger*. London, Routledge.
- FOUCAULT, Michel (2009), *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI.
- FRIOL, Roberto (1999), *Zodiakos*. La Habana, Unión / Letras cubanas.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- JENNY, Laurent (1976), "La stratégie de la forme", en *Poétique*, nº 26, pp. 257-281.
- KAFKA, Franz (1999), *El proceso*, en *Obras completas I. Novelas*. Pról. Hannah Ardent. Ensayo biog. Klaus Wagenbach. Barcelona, Galaxia Guttemberg / Círculo de lectores, pp. 461-687.
- LACHMANN, Renate (2004), "Niveles del concepto de intertextualidad", en Navarro, Desiderio, *Intertextualität 1*. La Habana, Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, pp. 15-24.
- MANN, Thomas (1968), "Mario y el mago", en *Obras completas. Novelas*. Barcelona, Plaza y Janés, pp. 61-124.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003), *El paseante y su sombra*. Madrid, Siruela.
- PAVEL, Thomas (2005), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona, Crítica.
- PÉREZ JR., Luis A. (2005), *To die in Cuba. Suicide and Society*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- PLETT, Heinrich (2004), "Intertextualidades", en Navarro, Desiderio, *Intertextualität 1*. La Habana, Criterios / Casa de las Américas / UNEAC, pp. 50-84.
- PORTELA, Ena Lucía (1999), *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona, Casiopea.
- _____ (2006), *La sombra del caminante*. Kailas, Madrid.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *Violence. Six Sideways Reflexions*. London, Profile Books.