

¿GÉNERO Y NACIÓN EN EL PÁJARO: PINCEL Y TINTA CHINA DE ENA LUCÍA PORTELA?¹

Sandra Lys Valdés
Universidad de La Habana

Presentar *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela dentro de la problemática de género y nación corre el riesgo de toda paradoja, ya que el texto se centra precisamente en la cancelación de los discursos oficiales u oficializados, en la instauración de una voz que parte de una ruptura radical con los paradigmas culturales ya establecidos, desde lecturas feministas a instituciones del saber (universidades, centros periféricos de la práctica artística), estereotipos genéricos o sexuales y modelos de conducta. Situar la novela dentro de una problemática que cancela, no por oposición (no hay predicación ni enfrentamiento) sino a través del revisar constante de una serie de discursos asumidos como canónicos y por tanto, válidos, parecería forzar una lectura que al parecer ya descarta el propio texto.

He preferido leer desde el desplazamiento, desde la instauración de una voz otra, que no se piensa a sí misma como periférica, porque es múltiple², que no se asume segregada, porque deconstruye las voces oficiales y aún las marginadas que intentan oficializarse³. Desplazamiento ya que no ocurre a través del binarismo de las oposiciones, simplemente se emite un discurso que no necesita validarse, porque no milita, sino que actúa a través de la parodia y la diferencia. No hay disputa por la preeminencia elocutiva, el texto está concebido en el terreno de la relectura y la revisión.⁴

Hay una voluntad evidente de cancelar un discurso de autoridad sobre el texto, controlado por un sujeto omnisciente que posee y domina la información, un sujeto que es ya una convención⁵, y que será ahora reemplazado por un narrador que duda de todo lo que presenta, que no está seguro de los motivos de sus personajes, ni de los elementos de la anécdota. El poder del narrador está limitado por la presencia de frases como "*según he*

¹ *El pájaro: tinta china y papel*, de Ena Lucía Portela, obtuvo la beca Fronesis 1966, que otorga la Asociación "Hermanos Saíz" a los proyectos literarios. En 1997 recibió el premio UNEAC de novela (Unión de Escritores y Artistas de Cuba).

² Esta visión múltiple permite que pase de posiciones tradicionales de subalternidad a espacios de poder y autoridad textual (narrador-autor, por ejemplo).

³ Está podría ser una estrategia del subalterno para pasar su discurso, pero el texto no actúa en el terreno de los pares binarios subalternidad-centro, simplemente ignora el asunto, se sitúa fuera de este esquema de pensamiento.

⁴ En un sentido tradicional el texto no se opone a ningún discurso. Actúa con otros códigos, más bien en la constante anulación de los códigos.

⁵ El poder del narrador sobre el texto está claramente imbricado con la pretensión del Todo. Presentar la información desde una perspectiva fragmentada "descentraliza" la fuente de autoridad elocutiva.

oído decir"⁶, "según parece", "tal vez"⁷ (Portela, 1998: 15) y de signos de puntuación: (¿), " ", que cuestionan la validez de la información que se ha ido presentando. La ruptura con el diseño tradicional del texto va a actuar más allá de la plurivocidad como cambio de punto de vista. Aún en los momentos en que la información es emitida por ese narrador-autor que define su poética como contar historias "con la peor de las intenciones"⁸ (90), la anécdota puede detenerse al interferir fragmentos de esas otras voces narrativas:

Esto ya no es narración, sino retazos de ideas, aburrimiento, analogías discordantes que, tras la tormenta tropical, iban apareciendo sin más ni más en la mente de él. (26)

La información se escapa, el acceso al logos y, por tanto, el establecimiento de nuevos niveles de poder en el texto se fragmenta, se disgrega en los distintos sujetos que asumen el lugar del narrador. El relato está marcado por esas intervenciones autorales que recuerdan constantemente al lector la presencia de un texto que se construye, que ponen en crisis la noción de estabilidad y no permiten la identificación con una voz narrativa. Este desplazamiento se extiende a la concepción de los elementos estructurales del relato. En la construcción del narrador se privilegia la multiplicidad de voces y de géneros: pasa de la tercera persona, voz que indaga y reúne fragmentos de historias, a la primera, desde el yo de tres de sus personajes: Fabián, Bibiana y Camila, sin estar anclado a un género específico.

El siguiente ejemplo servirá para ilustrar este proceso de desplazamiento. Cuando el narrador presenta la relación entre Fabián y Camila, habla desde la tercera persona, pero en un momento determinado, en la descripción de los encuentros sexuales de la pareja, el sujeto pasa al yo de Fabián y la información comienza a emitirse desde su perspectiva: "Ella gemía de placer aunque a mí no me gustara su voz y me empujaba todavía más, dejándome sin escapatoria" (25). Terminado el relato de la escena amorosa el sujeto regresa a la tercera persona, identificada en este caso con el autor que intenta narrar la historia de Fabián y Camila, pero que no la domina totalmente y sólo accede a ella a través de sus limitaciones y de los constantes elementos dubitativos. Es evidente que esa misma variación impide el asumir condicionantes genéricos para la emisión de su discurso. El narrador no tiene un género definido, en este sentido ciertas marcas gramaticales van a construirlo masculino, niega ser un "soft man" o "un sexista abominable" (31), dice de sí "yo mismo" (137), pero se desplaza continuamente hacia las voces de sus personajes y no acepta discursos estereotipados en relación al género.

No hay militancia. El texto descarta cualquier intento de prédica sectarista sobre el género o sobre tema alguno. La posición discursiva previene e invalida la práctica de una lectura feminista, al menos de un feminismo entendido como crítica de imágenes de la mujer:

Espero que tú, lectora avisada y siempre alerta, no te vayas a sentir agredida por la probable insuficiencia de mis dos mujeres, siempre carentes, al parecer, de al menos una entre las hermosas cualidades que atesora mi loco de rostro renacentista. No voy a cometer la torpeza de justificarme con una pretendida fidelidad a los hechos (muy cierta por otra parte), ni voy a dárme las de soft man para conquistar tu aprobación, pero antes de pensar que soy "un sexista abominable" que "reincide en estereotipos represivos",

⁶ Todas las citas de la novela estarán tomadas de la edición cubana, 1998.)

⁷ Idem pag15.

⁸ Uno de los elementos de esta "mala intención" es la supuesta inseguridad del narrador en relación con el texto, que evidentemente ya no controla.

considera que esto del kalós y el agathós no es tan simple como a veces puede parecer, tal vez porque se trata de parámetros discutibles." (31)

Existe una evidente parodia a lecturas radicales de un discurso feminista que intente de algún modo instaurarse como censor del texto. No hay una "Causa por la cual luchar" (19), dice el narrador en otro momento y la ausencia de esos grandes metarrelatos emancipatorios, devalúa todo discurso que actúe aún con estos códigos. De ahí la parodia del análisis de género que intentaría leer los personajes de Camila y Bibiana como carencia y deducir, por tanto, la presencia de un narrador sexista. En este fragmento el sujeto habla desde un yo masculino dirigiéndose a una "lectora avisada y siempre alerta" y opone a una lectura superficial y excluyente, entiéndase imagen femenina devaluada frente a sujeto masculino privilegiado en términos de representación, otras variantes interpretativas, la posesión de una serie de elementos (la Mirada) que han escapado a este tipo de discurso. No se explota la subalternidad como punto de partida para validar el discurso⁹. Tampoco se trata de instaurar otro en lugar de aquellos que se descartan, sino de situar al texto en una posición que invalide toda pretensión totalitaria y de aprehensión del conocimiento. Explicarlo desde una perspectiva de género al estilo de la crítica de imágenes de la mujer, cancelaría el resto de las lecturas posibles. La historia se resiste a ser atrapada por las Causas, se mantiene fuera del tipo de discurso que haría posible una Causa.

Pero no sólo están cancelados los grandes metarrelatos emancipatorios, también los centros del saber son puestos en crisis. La universidad, los espacios periféricos, el mundo de la intelectualidad cubana¹⁰, son elementos de esta crisis, parodiados por una voz que no reconoce autoridades. La universidad es receptáculo de un saber anquilosado y sus detentores "espectros universitarios decimonónicos... fósiles inevitablemente refractarios a las "novedades" y cualquier forma del conocimiento en general" (136).

Es evidente que si hay una postura sobre el concepto de nación en *El pájaro...* es a través de la revisión de sus paradigmas y de los espacios en que se les construye. Los centros de emisión de la cultura están cuestionados en tanto receptáculos de retórica encaminada a la obtención de prestigio académico, no como espacios destinados a la producción de significados.

...Camila oyó decir que esta azotea polimorfa, multipropósito y a sus horas psicodélica, gran zoo... es (o fue) uno de los Centros (¿) alternativos más importantes de la ciudad en cuanto a los escritores se refiere (...) que alrededor de la vieja dama gravita todo lo que vale y brilla -y buena parte de lo que ni vale ni brilla, pues la atmósfera es inclusiva y dada a la tolerancia- en el mundo de las letras cubanas... (154)

En cierto modo la agresividad que la novela ha despertado en algunos círculos de la sociedad cubana se debe a la efectividad de su propuesta discursiva. No hay posibilidad de enfrentamiento, simplemente se instaura fuera del espacio de eficacia de los estereotipos, supera la circularidad de la retórica de militancia, aplica lo que Toril Moi ha definido como "hermenéutica de la sospecha", asume "que el texto no es, o no es sólo lo que pretende ser, y busca por tanto las contradicciones y los conflictos del texto, así como sus lagunas y silencios." (Moi, 1988: 85). Si concebimos la cultura como un gran texto, la revisión de sus paradigmas puede presentarse como esta "hermenéutica de la sospecha", llevada a sus consecuencias más radicales, la anulación del propio objeto de análisis.

⁹ En el sentido de la voz de un subalterno que quiere autorizar su discurso apoyándose en sus derechos de reivindicación y en la necesidad de ser escuchado.

¹⁰ En el texto, (como es de suponer), no me ocupo del referente en la sociedad cubana actual.

Este proceso actúa también en el nivel de los personajes que funcionan con los códigos de los discursos parodiados. Sus detentores están individualizados a través de epítetos altamente paródicos. Al colocarse en los mecanismos de códigos ya superados, se les invalida aún desde el proceso de formulación verbal, desde la simple e inmediata nominalización: el troncho, la vieja dama indigna, el osito de peluche, etc., son los sujetos representativos de la intelectualidad cubana, o al menos de lo que cierto tipo de discurso asume por tal. Pero su retórica está dirigida al vacío, el texto no dialoga con ellos, descarta sus parlamentos por inefectivos.

Un tradicional diseño de nación no puede ser presentado a través de los antiguos productores de significado, los encargados de enunciarla en tanto espacio cultural, ya que la propia noción está cuestionada, no sólo por el desvirtuar constante de sus paradigmas sino por la anulación de las lecturas de su topografía, semantizada por estos discursos al intentar autorizarse. Aunque hay una evidente voluntad de enmarcar la anécdota en un cronotopo determinado: La Habana, 1994, la ciudad no se define por la apropiación de esencias identitarias.

...la ciudad, lo mismo que el bosque, no tiene espíritu. Ese es un invento de los poetas, una prosopopeya voluntaria que venimos repitiendo desde hace más de veinte siglos y que se ha convertido en una verdad de primer orden. (148)

Otro de los mitos devaluados junto al de las identidades es el de los estereotipos de la nacionalidad cubana:

...uno de los dogmas principales de la cubanía es la payasada... la maledicencia, de amable juego de salón, ha devenido hábito, secreción pavlovianamente previsible y hasta emblemática, antídoto contra el vacío y la muerte.(134)

Ni los discursos tradicionales sobre el alma de la ciudad y la pretensión de atrapar su esencia, ni el de la construcción de un diseño de nación pueden funcionar como válidos. En el texto la nación es una pretensión utópica, una falacia discursiva, parte de esa "prosopopeya voluntaria" que consiste en asumir esencias identitarias a los espacios, ya sean físicos o imaginados. Es precisamente al concepto de nación como comunidad imaginada al que se opone el texto. En sus términos la nación no se piensa a sí misma, como la ciudad, "*simplemente está ahí*"(148) sin alma ni esencia. La semantización de elementos de su topografía es descartada porque no se intenta apropiarse a la nación de identidades, este tópico está cuestionado en tanto pretensión esencialista.

Otro de los elementos del discurso tradicional cancelado en el texto es el modelo del sujeto femenino y las prácticas eróticas. El personaje de Camila está construido precisamente en la anulación de un modelo genérico que asume elementos inherentes al sujeto femenino. Su rasgo principal es la ausencia marcada de señas físicas que constaten su pertenencia al género. Lo que se prefiere en tanto representación genérica es borrar una visión esencialista de la feminidad, a través de un discurso que no asume estereotipos. Su marca fundamental es la carencia de esos elementos tradicionalmente asociados a lo femenino y la presentación de un sujeto atípico, híbrido, mezcla de signos genéricos. Su voz es la de "*una actriz hembra haciendo del príncipe que está gordo y se fatiga*"(21), no tiene más que "*una personalidad y un cuerpo pequeños y grises*"(18). En oposición a una visión más tradicional del personaje femenino, estos elementos no implican una devaluación en tanto carencia de semas imprescindibles para su aceptación por el resto de los sujetos, sino que es precisamente esa carencia lo que la hace atractiva para Fabián:

Su aire de muchacho (desde ese punto de vista no era tan fea, con algo más de estatura hubiera figurado un Espinario o tal vez un Antínoo incierto, su inclinación a la brevedad y su extraordinaria paciencia... parecían hechos justo a la medida de él. (25)

El personaje de Camila está privilegiado sobre otros sujetos diseñados con los códigos tradicionales (Bibiana) en el nivel semántico, e incluso en el plano anecdótico. La convención que señala que la protagonista femenina debe ser bella o al menos poseer un físico aceptado en los términos del canon estético, está borrada con la presentación de un personaje, que ignora en su construcción paradigmas básicos del sujeto femenino y que es aceptado precisamente por esta carencia. De hecho, el no poseer marcas de género evidentes no limita su inclusión dentro del resto de los sujetos.

"...a pesar de sus piernas musculosas y sin depilar, de su cara de ratón confundido, de los trapos holgados que disimulan sospechosas e insignificantes curvas... Camila resulta ser una muchacha..."(21).

Las relaciones eróticas no están marcadas por ningún elemento conductual restrictivo a una práctica determinada, ni se asumen como trasgresión otras visiones de la sexualidad. Los encuentros homoeróticos entre Bibiana y Camila están signados por un aire fraternal y lúdico, se llaman una a la otra "hermanita", la amistad entre ellas no excluye el erotismo que está concebido como una simple extensión de la relación entre ambas. Camila también es "*voyeur, espectadora*"(30) de las caricias entre Fabián y Bibiana y así se define como poseedora de un elemento que el texto privilegia, la Mirada. Altamente valorizada en la diégesis, esta cualidad le permite un acceso particular a los eventos de su realidad, más allá de toda norma. De hecho, su construcción como "sacerdotisa" lo que presenta en primer término es esta particular percepción de su entorno. "*Vivía en la aparente certeza de no significar más que un par de ojos grandes y veloces, ojos de sacerdotisa destinados al desgaste y a la ceguera de tanto mirar.*"(30-31) Hacia el final de la anécdota la mirada se disgrega y Camila siente su fragmentación como sujeto provocada por su dependencia a la droga. Pero aún "*convertida en una diáspora*"(124) de sí misma, la Mirada se mantiene.

Otros de los tópicos revisados es el de la maternidad. Camila embarazada es (desde la lectura de Fabián) "*la peor de las cucarachas*"(32) y él sólo comienza a tolerar el hecho cuando es necesario que ella aborte el feto expuesto a las radiaciones. Hay también un juego con la noción de responsabilidad, tradicionalmente asociada a la maternidad. Camila debe realizarse un aborto porque se expuso innecesariamente a las radiaciones en un hospital, lo que lleva a que Fabián comience a aceptar la idea de la paternidad. Camila es valorada como madre en tanto portadora del pequeño Zaratustra, el feto deforme, gracias a la capacidad de variaciones que introduce la posibilidad de mutaciones genéticas. La cancelación del discurso sobre la maternidad está vinculado a la anulación de otro de los tradicionales modelos femeninos: la construcción de la madre protectora y amorosa.

En su relación con Fabián Camila es "*un peón*"(25), una pieza en los planes masculinos, pero no un "objeto" como pusiera deducirse de su condición de peón, sino un personaje activo que lleva a cabo su voluntad. Aunque su primer encuentro sexual con Fabián es "*un atentado*"(23), "*un juego de fuerzas y torpezas, de crueldades anómalas con resbalones y ondas.*"(24), la violencia es considerada parte indisoluble del placer (al menos hay una aceptación). En el caso de los encuentros sexuales entre Bibiana y Fabián, lo que prima es el aspecto lúdico, ni siquiera hay acoplamiento total porque Fabián no puede penetrarla. El personaje de Bibiana está construido según el modelo tradicional, mantiene todos los atributos físicos del ideal occidental, es rubia y bella, delicada y frágil, pero esta belleza conlleva la carencia de otros aspectos valorizados en el texto: "*Era, según dicen, frívola y algo tonta, aunque me niego a aceptar que ambos términos denoten lo mismo.*"(31) La posesión de elementos tradicionalmente privilegiados por el canon está en correspondencia con la pérdida de otros que el texto prefiere, en este sentido Bibiana es equiparada a La Maga, el personaje de Rayuela, por no compartir los códigos de los discursos que manejan otros sujetos (Fabián, Camila y aún el grupo del bar). Esta carencia

está imbricada a la obtención de placer. En un futuro, Bibiana no logrará excitarse si no le hablan de "*semiótica, post-estructuralismo, crítica formal, teoría de los campos y otras porquerías que sus desdichados amantes no conseguían aprender.*"(128), lo que evidentemente es parte del proceso de deconstrucción del modelo femenino y de la retórica del erotismo. El dominio de un lenguaje técnico y no específico de las artes amorosas como condicionante del placer es un elemento que permite la entrada de un registro satírico en el que se parodia la retórica literaria como fin en sí misma o al menos como medio de obtener reconocimiento. Es ese todo el acceso que Bibiana tendrá al nivel de los discursos culturales, el de intentar el placer a través de una retórica que no comprenderá jamás. Esto la desvirtúa como construcción, si la relacionamos con Camila¹¹ o Fabián.

Si el texto asume una posición hacia la subalternidad es precisamente el no plantearse el problema. En los códigos discursivos que maneja no está incluida la noción de los márgenes como exclusión. Es en ese sentido en que las fronteras desaparecen, cuando no puede ser cuestionada la problemática porque el texto ya la ha anulado. Es cierto que en la anécdota ciertos personajes son marginados por otros, o valorados como marginales y segregables, pero los sujetos de esta marginación no asumen un lugar de subalternidad¹² ni en el texto están construidos niveles de poder que permitan excluirllos de los detentores de autoridad. Lo que propone (si puede entenderse como propuesta) es el borrar precisamente todas las nociones de centro y periferia, desde el momento que las desconoce y prefiere ignorar que existen. Así borra también la creación de un subalterno, ya que cancela los niveles de autoridad del plano estructural al anecdótico, de la figura del narrador instaurado en el discurso como entidad definida (no posee una esencia, al menos una voz fija), al desenlace del relato en el que Fabián provoca su propio asesinato y borra las fronteras entre la víctima y el victimario. Es precisamente ésta la construcción que el texto privilegia, instaurado en el eterno desplazamiento y la parodia. También, inexorablemente, aparece aquí la paradoja de analizarlo con instrumentos discursivos a los que evidentemente se resiste.

Bibliografía

- Carbonell, Neus y Torras, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana, Ediciones Unión, 1998.

¹¹ A pesar de no llenar el modelo que Fabián espera, Camila si maneja los códigos para descifrar los metadiscursos.

¹² Más allá de simplificar el problema de la subalternidad relacionándolo con la exclusión, prefiero analizar la posición de los niveles de autoridad en el texto en relación con esa subordinación.