

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

**Trazos de La Habana: entramados genéricos y espacios privados en  
*Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela**

María Virginia González

UNLPam-Conicet

*cuando yo nací (en el Sagrado Corazón, un hospital justo  
en el sagrado corazón de la barriada), ya el Vedado estaba  
repleto de ciudadelas y se veía cualquier cosa, desde la hija del latifundista  
que se había negado a emigrar hasta el bandolero ex convicto que  
planeaba atropellar ala hija del latifundista para robarle los cuadros y las lámparas.  
Era ya la mezclanza, el ajiaco, el carnaval.  
Ena Lucía Portela. *Cien botellas en una pared.**

Algunas ciudades se han constituido en sitios de recurrencias para los escritores. La Habana es una de ellas: convertida en una obsesión, se dibuja una y otra vez en el imaginario de la literatura cubana. Los escritores la han convocado e invocado y aún hoy lo hacen ya sea desde la presencia o desde ausencia que engendra sueños, fantasmas, recuerdos, imágenes congeladas, por eso cualquier mención de obras y/o autores resultaría una enumeración insuficiente o caería en olvidos inintencionados.<sup>1</sup> El epígrafe de la novela de la “novísima” narradora Ena Lucía Portela recupera una ciudad

---

<sup>1</sup> Por nombrar sólo algunos, en el siglo XIX podemos pensar en la figura de José María Heredia y José Martí. Ya entrado el siglo XX, resultan ineludibles las semblanzas de José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* pero también en el *Libro de las ciudades* donde recorre bellamente otras capitales anhelando encontrar huellas del esplendor que ubica en La Habana de los cincuenta. Walter Benjamin ha señalado que las calles conducen al *flâneur* a un tiempo desaparecido, en ese sentido tal vez es posible pensar en un *flâneur* de Cabrera Infante recorriendo La Habana para encontrar las huellas del ayer, del pasado anhelado. O más acá en el tiempo, en Antonio José Ponte o Abilio Estévez, con otra estética y otros intereses pero también con algún punto de obsesión en la recreación del espacio en el que se sitúa la memoria y en la imagen de las ruinas de la ciudad que rememoran, por nombrar algunos escritores. Pero también La Habana ha sido configurada en los escritores que están en la isla, por ejemplo en la obra de Pedro Juan Gutiérrez con sus espacios marginales.

viva, dinámica, en perpetua mutación constructiva y, por lo mismo, destructiva de cierto pasado.<sup>2</sup> Publicada en el 2002, *Cien botellas en una pared*<sup>3</sup> se puede incluir en el ciclo de la producción literaria que a partir de los noventa comienza a desmitificar la imagen homogénea de la capital cubana para pasar a identificarla con la del naufragio, de la agonía (Janett Reinstädler 2002) o, más recientemente, hay quienes hablan de la metáfora de las ruinas (Maristany 2003, Basile 2008, Kanzepolsky 2008, Casamayor Cisneros, González-Abellas, Salto, entre otros).

Aunque algunas de estas caracterizaciones respecto de la ficcionalización de la ciudad se pueden observar en *Cien botellas en una pared*, la imagen de La Habana se configura, en esta novela, a partir de una imagen ligada a “la mezclanza, el ajiaco, el carnaval” (2002: 63). La historia se enmarca en la década del noventa en Cuba durante el denominado, controversialmente, “Período Especial”, momento en el que se producen profundos cambios sociales, políticos y económicos que en la cotidianeidad de la vida se visualizaron en la crisis económica, las carencias de todo tipo, las diásporas, los balseros, el giro nacionalista del relato revolucionario, el regreso del turismo, del dólar, de las jineteras y, en el ámbito cultural, la puesta en cuestión de la narrativa revolucionaria y sus dimensiones utópicas, etc.<sup>4</sup> Una narradora en primera persona

---

<sup>2</sup> “Novísimas” y “novísimos” es la denominación utilizada por Salvador Redonet Cook para referirse a las narradoras y narradores nacidos en Cuba a partir de la década de los 60 y que aparecen en el panorama literario cubano en los años 80 y los 90. En *Los últimos serán los primeros*, Redonet Cook compila y analiza un conjunto de cuentos para demostrar cómo estos/as jóvenes han renovado la cuentística nacional.

<sup>3</sup> La primera publicación de la novela se realizó en 2002 en España. Ese mismo año obtuvo el premio Jaén de Novela en Granada, España. En este trabajo, todas las citas de la novela pertenecen a la edición 2003 realizada por UNIÓN en La Habana.

<sup>4</sup> La crisis sociopolítica se inicia en 1980 con la ocupación de la embajada del Perú y posterior salida de más de 125.000 cubanos por el puerto del Mariel. Luego se suma el “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” en 1986; los errores y tendencias estaban asociados tanto a las estrategias económicas que habían sido aprobadas por el 1º Congreso del Partido Comunista Cubano y funcionado por medio de dos planes quinquenales, como a la “pérdida de efectividad” en el funcionamiento del partido, las organizaciones de masas y los órganos de poder popular. Los principios básicos fueron continuar la orientación marxista-leninista de la revolución, ratificar el papel dirigente del Partido Comunista Cubano como partido único y rechazar el mercado y la propiedad privada (Mesa-Lago, 1993). La crisis se acentúa en 1989 con ¿la caída de los gobiernos socialistas? en Europa del Este y la posterior desintegración de la Unión Soviética, sus socios comerciales durante más de tres décadas. Los hechos acaecidos en el campo socialista significaron un nuevo reacomodamiento para Cuba donde la rectificación fue sustituida por un conjunto de reformas de gran alcance que abarcó los órdenes institucional y económico, el llamado “Período Especial en Tiempos de Paz”, expresión con la que el discurso oficial ha nombrado tanto a la crisis como a las reformas. Esta situación se acentuó a partir de las restricciones económicas provocadas por el recrudescimiento del bloqueo de EEUU: en julio de 1989 el Senado de los Estados Unidos aprobó una Enmienda, presentada por el republicano Connie Mack, referida a la prohibición a las firmas subsidiarias de compañías estadounidenses establecidas en otros países de realizar operaciones comerciales con Cuba; luego, en julio de 1991, en el marco de las discusiones del Proyecto de Ley de Ayuda Externa, aprobó varias enmiendas tendientes a imponer una

relata la historia de dos asesinatos que se vinculan con su vida. En cada uno de los doce capítulos que componen la novela, Zeta –la narradora— reconstruye parte de la historia para intentar explicar o buscar un hilo conductor de los hechos que desencadenan la muerte de Moisés, su amante, pero como lectores descubrimos que el “asesinato” (si realmente es tal) queda sin dilucidar y, por el contrario, la historia termina en una serie de suposiciones.

Sin la intención de ahondar en la trama de la novela que es más compleja que lo esbozado hasta aquí y a los efectos de este trabajo, me interesa pensar la ciudad como un dispositivo identitario con espesor histórico, como espacio de configuración de las subjetividades de los individuos que la transitan, hipótesis estas que adquieren fuerza al pensarlas como una unidad que adquiere sentido en la metonimia que se produce entre el reducido sitio de lo privado y de las prácticas cotidianas –como espacios de lo político— con la ciudad (de Certeau 1980). En otras palabras, en la novela de Portela adquieren relevancia las instancias de lo “privado” –las fiestas privadas, los encuentros entre amigos, el pensamiento, las instancias de escritura, los paseos por la ciudad, entre otros— que se pueden leer como una representación de La Habana en escala reducida y semantizada por el discurso.<sup>5</sup>

### **Una cuestión de peso: la ciudad y el espesor histórico**

La cita del epígrafe está anclada en una zona de la ciudad, el Vedado, barrio que se convierte en la muestra de los cambios que ocurren en el resto de La Habana porque, a lo largo de la novela, descubrimos que esta caracterización se traslada a todos los espacios, desde los más comerciales o turísticos, hasta los más recónditos y marginales.<sup>6</sup>

---

serie de condiciones a la Unión Soviética para recibir ayuda exterior estadounidense, entre las que se incluye el cese de la asistencia militar y económica a Cuba. A partir de estos hechos, a comienzos de los noventa, Cuba empieza a atravesar una situación de emergencia económica que produjo el deterioro en todas las instancias de la vida, llegando a evidenciarse retrocesos en sectores prioritarios como la alimentación y el empleo y poniendo en peligro la salud y la educación, consideradas las dos grandes conquistas de la Revolución (Holgado Fernández, 2000; Jennissen, 2001; Nuñez Sarmiento, 2001; Vega Quintana, 2003).

<sup>5</sup> También me interesa pensarla como un dispositivo generador de estéticas, en particular, en este caso es posible analizar la configuración de un subgénero literario como es el policial negro y los debates en torno a la relación ficción/realidad. Debido a la complejidad que demanda el tema y a la extensión del trabajo, dejo para otra instancia el desarrollo de esta hipótesis.

<sup>6</sup> En la obra de Lezama Lima, El Vedado y Miramar constituyen la imagen del caos republicano, de la influencia del modo de vida norteamericano (AAVV 1970; Casamayor Cisneros 2003). Inek Phaf señala que es el barrio intelectual con un microclima cultural (Reinstadler 2000). En *Animal tropical*, Pedro Juan Gutiérrez lo presenta como un barrio donde se respira bienestar económico y tranquilidad, en contraste con el Centro Habana con su caracterización ligada a lo marginal. En *Cien botellas en una pared*, por el

“La mezcolanza” se transpone a los edificios de este espacio capitalino, transformados por las múltiples subdivisiones que los convierten en hormigueros humanos que responden a una lógica interna de organización.

La narradora (se) describe el lugar en el que habita y en pocas líneas configura el peso de las transformaciones que ha sufrido el edificio:

Inmóvil, sedentaria, fija como un mosquito a la piedra, desde que nací habito en un palacete del Vedado que es una joya arquitectónica, un monumento a la extravagancia, un prodigio de retazos y parches y costuras, un Frankenstein ecléctico según la moda de 1926 y hecho una ruina según la moda del año en curso (30).

Esa actitud pasiva, “fija como un mosquito a la piedra”, es la actitud de la narradora ante las situaciones que atraviesa a lo largo de su vida (el abandono de su familia, la violencia física y psicológica ejercida por su amante, etc.) así como también es la posición que adopta la mirada narradora. Mirada que nos traslada por los vericuetos de la historia y que levanta cada uno de los invisibles pliegues de los personajes que aparecen en su vida.

El edificio condensa la historia de Cuba a través de los habitantes que albergaron sus paredes. Primero perteneció a algún “anónimo oligarca dueño de centrales azucareros o vegas o cafetales o fincas ganaderas” que un día desapareció sin dejar rastro; luego, fue ocupada por el club esotérico Partido Pitagórico y, con la Revolución (aludida indirectamente) el palacete “devino propiedad estatal y se convirtió en una casa de huéspedes gratuita, más o menos de beneficencia, para individuos relacionados con el cine: directores, guionistas, actrices, camarógrafos, criticones y el resto de la farándula con sus respectivos perros, gatos y amantes” (2002: 35). Finalmente, en la actualidad se configura a partir de la ruina, forma constituida en

---

contrario, este barrio tiene otras características ligadas a lo marginal y al “mezcolanza” que serán trabajadas más adelante y, arquitectónicamente, el edificio en el que vive es descrito en forma irónica por la narradora: “de gusto muy amplio, muy abarcador, ese que inspira la felicidad de respirar bajo un tejado colonial, entre vitrales neogóticos, arcadas románicas, balaústres barrocos, rejas art nouveau y columnatas griegas de distintos órdenes. El observador más o menos entendido en arquitectura se rasca la cabeza: no logra explicarse cómo es que faltan el minarete mudéjar, la cúpula bizantina y la pirámide egipcia (2002: 31). Esta caracterización, además, se vincula con las características de la ciudad barroca analizadas por Alberto Garrandés (1999).

“moda”, en clara alusión a la precaria situación económica que atraviesa la cotidianidad de la vida de los habaneros (y cubanos todos):

y sí, tras los polvos que ciegan vinieron los lodos que salpican, lo que se conoce como “el decenio negro”. Poco a poco, entre proscripciones y persecuciones, estalinismo puro y duro según papá, se disolvió la comparsa. Los del cine fueron mudados a otras casas y a otros países. Villa Miseria se sumergió en la penumbra (no así la miseria: se sumergió en la penumbra, entre otras causas, porque se robaron los bombillos), en el olvido, se hizo antigualla, anacronismo, algo siempre descolocado, algo de lo que no se habla (42).

De este modo, de palacete aristócrata devino, poco a poco, en un solar, espacio construido con tabiques, mamparas, biombos, remaches y trucos que multiplican el lugar otrora habitado por una familia en un espacio donde habitan cuarenta y cuatro personas que comparten el espacio con animales. Esto se observa en la siguiente cita que, además, pone en evidencia la existencia de la xenofobia que mantiene intacto el esquema campo-ciudad:

Sutil, sin escándalo, el palacete rodó por la pendiente. Descendió al nivel de solar o cuartería como ciertos palazzi renacentistas que, puro cascarón, por fuera siguen pareciendo lo que antes fueron mientras la carcoma los devora por dentro. Los recién habitantes, muchos de ellos con acento oriental y desconocedores de los usos urbanos, aportaron una nueva fauna, insólita en el paisaje citadino: gallinas, pavos, palomas, jicoteas, un cerdo, un chivo con una campanita colgada del pescuezo, una jutía y una especie de megaterio, cruza de mastín con rinoceronte (42).

En una sugerencia que puede leerse como comentario del deterioro y estancamiento de la construcción en La Habana también refiere el crecimiento hacia adentro, la multiplicación de los espacios, la mutación de lo existente y la conversión en otra cosa, cercana a lo monstruoso. Pero esta caracterización no es aludida como pérdida de un origen impoluto sino con una carga de humor marcado, por ejemplo, por la reproducción del ruido constante y por el nuevo nombre que adquiere el lugar:

La ciudadela crece hacia adentro, se torna densa, una colmena, un avispero. Hay días en que parece a punto de explotar como un siquitruque o un partido pitagórico, aunque no sé si se trata de la ciudadela o de mi cabeza. Porque ellos

clavan y clavan, siguen clavando, no paran de clavar. A todas horas se escucha el toc, toc, toc. Como si el lema fuera “levantad, carpinteros, la viga del techo”, lo que se ha desatado es una epidemia de martillazos. Toc toc toc por ahí, toc toc toc por allá. Cuando no son unos, son otros los que martillan, pero el toc toc toc es tozudo, inacabable, sempiterno. El toc toc toc es un absoluto, una presencia fija responsable del último topónimo: la Esquina del Martillo Alegre (2002: 46).<sup>7</sup>

Como señalé, la mirada no es nostálgica de algún pasado glorioso: con un dejo de ironía y sarcasmo la narradora advierte la multiplicidad de estilos que conforman este Frankenstein del Vedado. El edificio adquiere presencia a través de las ruinas que se trasladan, metonímicamente, al estado de la ciudad:

el techo se filtra y suelta boronilla, pedazos de estuco. He pensado en usar un casco de constructor, por si acaso, no vaya a ser que un día se me estropee el cráneo. También hay grietas en los muros. Grietas verticales, de las peligrosas. En temporada ciclónica el agua entra por todos lados (excepto por la pila, claro) y mi vida se llena de palanganas y cubos destinados a cazar goteras (2002: 31).

Ella misma es el fruto de esas transformaciones. Hija de la casualidad o del engaño, según sea del discurso materno o paterno, su madre (francesa) muere en el parto y su padre (homosexual) la mira desolado.<sup>8</sup> No pertenece al grupo que se traslada del campo a la ciudad sino que su pasado tiene alguna reminiscencia aristocrática y burguesa pero, en la actualidad, la familia como espacio de configuración y sostén de la identidad se desdibuja (la madre muerta, el padre homosexual, en EEUU) y ella misma es criada por

---

<sup>7</sup> “Levantad, carpinteros, la viga maestra” es considerado uno de los mejores cuentos del escritor estadounidense Jerome David Salinger.

<sup>8</sup> Así narra y caracteriza Zeta a su padres y a su nacimiento: “Izquierdosa, hipindanga y medio perturbada (sólo así comprendo que se fijara en papá, porque papá era muy notorio, muy afocante, un abanico de plumas con una Z de neón rosa incrustada en la cara), más tarde se ocupó de salir embarazada y de morir en el parto (yo nací de pie y por poco no nazco, por muchos motivos soy la viva estampa de la casualidad), dejando atrás a una gordita inocente bajo la custodia de un padre soltero, más soltero que padre, quien aún no podía creer que todo aquello le hubiera acontecido precisamente a él, tan libérrimo, tan inestable, tan incapaz de cuidar a nadie. Así, cuando por fin abrí los ojos a las bellezas de este mundo, lo primero que encontré fue una mirada de perplejidad, de asombro infinito. De angustia. De pánico.” (37) Tal vez el nacimiento se puede pensar como el momento de parir la escritura, hipótesis que trabajo en el último apartado al vincular también la gestación de un hijo con la escritura y (el efecto de) la casualidad.

vecinos, amigos, un cura. En el presente de la enunciación, su círculo más íntimo son sus amigos y, muerto el violento padre de su hijo, enfrenta sola la maternidad.

Cuando recorre la ciudad Zeta cuenta lo que observa su mirada: “Uno ve pordioseros en la calle, oleadas de mendigos, gente pidiendo limosna en la puerta de la iglesia, en las cafeterías, en la cola del “camello”, en cualquier sitio. Lisiados, leprosos, anormales, vagabundos, artistas callejeros y hasta profetas del Apocalipsis” (2002: 127). En otras ocasiones, la mirada se detiene ante lo que llama su atención, en uno de los casos es la figura de Moisés, su imagen. No actúa como el *flâneur* benjamiano en búsqueda del placer o del conocimiento intuitivo. Su meta es práctica y responde al momento de carestías extremas: acceder a algo de comida.<sup>9</sup> Ese recorrido con un objetivo preciso –comer— se transforma en una excusa para el divagar del pensamiento en torno a las opciones posibles para su futuro: irse o no de la isla. La observación cinematográfica se detiene y en la descripción se cruza lo grotesco con lo sublime y esto otorga una carga humorística a la situación:

Me acerqué un poco, no pude evitarlo, y a la admiración siguió el asombro. ¿De qué sentina, basurero o plan tareco había brotado mi coloso del monólogo feroz? ¿Cuánto tiempo llevaba de juerga, de fuga o de pelea? Porque la barba platinada, aún corta, era lo único limpio en aquella majestuosa figura. Su pulcritud contrastaba con los tirabuzones grises, un poco grasientos y desperdigados en todas direcciones, a comoquiera van los mangos. Con las gafas oscuras de cristales polvorientos, con rayones y una multitud de huellas dactilares impresas en la superficie húmeda... ¿de rocío? Con el traje Armani, lustroso de tanto churre, con pelusas y confetis y hojitas y guisazos y otras inmundicias sobre el azul oscuro del saco y la camisa que alguna vez fue blanca. Todo él embarrado aquí y allá, hasta los zapatos de cuero fino, de algo que lo mismo podía ser sangre, fango o salsa de tomate. Qué esplendoroso desastre (2002: 127).

Esta imagen del *summun* del “mal gusto”, de lo inarmónico, de lo “sucio” trastocado en objeto de enamoramiento –aun sin dejar de percibir la ironía de la representación— se puede trasladar a la valoración que realiza de la ciudad: no se añora la belleza perdida (o no alcanzada) ni se proyecta una reconstrucción, sólo se describe la mutación y sus

---

<sup>9</sup> En cierta medida es posible señalar que las características de Zeta y las prácticas en tiempos de limitaciones económicas, están más cerca del itinerario del pícaro medieval.

efectos. Entonces, ¿qué funcionalidad (si la hay) tiene la mostración o visibilidad del estado de las cosas? es la pregunta que desencadena el siguiente apartado.

### **Balconear la ciudad y elegir el adentro**

Como señalamos en el inicio de esta lectura, la valoración de la cotidianidad en tanto espacio político propuesta por Michel de Certeau constituye una propuesta apropiada para pensar un abordaje complejizador de la dominación porque otorga politicidad a lo cotidiano cuyo signo es el conflicto y no la introyección del orden, la tensión y no la pasividad. Su teoría advierte sobre el límite de la dominación, de la disciplina, del orden y destaca la incompletud de cualquier estrategia de dominación. La mirada de Certeau se desplaza desde la constatación de la “reproducción” de lo existente hacia la potencialidad de “transformación” existente, por eso, aunque en la novela resulta complejo constatar la idea de “transformación” a partir de la configuración de lo cotidiano, sí resulta significativo inmiscuirnos en los entramados creativos de estos espacios reservados a lo privado que, como propone el crítico francés, es elusiva, dispersa, fugitiva, hasta silenciosa, fragmentaria y artesanal pero construye “maneras de hacer”. Estas prácticas de lo cotidiano pensadas como estrategias políticas del “débil” es posible pensarlas a partir de las posiciones que adopta la mirada de Zeta así como también por sus prácticas, algunas ya esbozadas. Además de los recorridos a pie por la ciudad con un objetivo preciso —como puede ser la búsqueda de comida en tiempos de marcada carestía—, los únicos momentos en que la narradora deambula la mirada por la ciudad lo hace desde un espacio de riesgo y de superioridad: la ventana de su edificio en la Esquina del Martillo Alegre o en el balcón del de Linda Roth. En el departamento Z tiene una gran ventana baja que comunica el espacio de lo privado con el exterior y que se convierte en un espacio de frontera que, a lo largo de la novela, Zeta elige para “disfrutar del paisaje” (2002: 18), para descansar y, también, es el lugar desde el que ve el cuerpo ya sin vida de Moisés y el de un vecino que la atormentaba con su música. Su amante odiaba la luz del sol y la obligó a cubrirla con una cortina negra “(doble, triple, densa, impenetrable, un verdadero horror)” (2002: 18). Resulta significativo que sea el punto de encuentro con el exterior el que ocasiona la muerte de este personaje ya que él, a diferencia de Zeta, se constituye a partir de su discurso en referencia con el afuera y lo político: Moisés era un brillante jurista con una magistratura en el Tribunal Supremo de

la República y abandona todo a los cuarenta y seis años.<sup>10</sup> Su discurso siempre alude a lo político y discute con un “ellos” que Zeta no sabe en quién personificarlo pero que claramente podemos identificar con el poder gubernamental.<sup>11</sup>

Nara Araújo sostiene acertadamente que los espacios privados, cerrados, establecen una relación oblicua con su referente y, en la narrativa cubana, es posible pensarlos como una metáfora de la condición insular. En esta “narrativa de encierro”, el “espacio otro” no sirve a un propósito teleológico sino que ese espacio cerrado, de lo de adentro, no se autoconsume, ni se resuelve en sí mismo, pues lo privado se conecta con el afuera. “Hay un marco, pero el marco no existe”, Araújo insiste una y otra vez con la frase derridiana para advertir que “la metáfora del aislamiento, de lo de adentro, al mismo tiempo que pudiera remitir a la condición insular, trasciende lo territorial reconocible y prioriza lo local sobre lo nacional” (1999: 216). Estas reflexiones nos permiten examinar la significación que adquiere en la novela los espacios cerrados porque, aunque los momentos de fricción con el espacio exterior adquieren importancia en la historia, Zeta elige refugiarse en el reducido ámbito de lo privado y es aquí donde las prácticas cotidianas pensadas en términos políticos, adquieren valor de resistencia. Mayoritarias a lo largo de historia, estas instancias crean espacios de encuentro por fuera de los circuitos turísticos o estatales: las fiestas organizadas en lo de la Gofia “un islote dentro de la isla” (2002: 199) que reúne, principalmente, a lesbianas; las reuniones organizadas por el padre (homosexual) de Zeta; las prácticas sexuales como espacio de placer y de libertad; las singulares charlas con el padre Ignacio y, en torno a

---

<sup>10</sup> Más significativo aún si tomamos por cierta la hipótesis de que Moisés muere producto de un plan pergeñado por Alix Ostión, la ex pareja de Linda Roth que luego encuentra asilo en la casa de Zeta. Este personaje se configura a partir de la carencia de discurso: semianalfabeta, es pura carnalidad. Su figura larga y extremadamente delgada, con una mirada esquiva, animal, provoca el deseo y el temor de hombres y mujeres. Alix pertenece a la las personas que se movieron desde los ambientes rurales hacia la ciudad en busca de educación. Aunque es una estudiante universitaria (finalmente abandona), su palabra es clausurada por el desconocimiento de temas importantes y frente a la verbosidad, la cultura y el cinismo de su amante –Linda Roth— ella ocupa el espacio del silencio como resistencia. En posible hipotetizar que matar a Moisés es su forma de venganza por la violencia física y psicológica que este ejerce sobre Zeta.

<sup>11</sup> Los ejemplos son múltiples: “sabía, puesto que era un hombre muy sagaz, que ni ellos mismos, los canallas predicadores, se creían una jota de sus embustes. Qué iban a creer. Porque la gente convencida –aseguraba entre alaridos y puñetazos encima de la mesa—, la gente *verdaderamente* convencida, nunca trata de convencer a nadie. No les hace ninguna falta el consenso. No se las dan de apóstoles. Se creen felices cuando creen dirigirse hacia lo que creen amar (esta frase me encantaba) y lo demás a la mierda” (2002: 11). Otro: “Ah, pero ellos no. Qué va. Ellos no se iban a morir nunca. Ellos, los malditos hipócritas, se regodeaban en su espuria inmortalidad. No porque creyeran en la reencarnación ni en la trascendencia ni en nada. Ellos no creían ni en la puta que los había parido. Se limitaban a cerrar sus ojuelos cínicos para no ver el desastre que e les venía encima” (2002: 131)

la vida y a la literatura, con Linda. Estas instancias de reflexión en torno a lo literario —a los bordes entre la ficción y la “realidad”, a las prácticas (ironizadas) de sus integrantes, a los circuitos culturales, etc.— y la puesta en escena del acto procesal de la escritura —tanto de Zeta, la escritora “casual”, como de Linda, la escritora profesional— pueden ser pensadas como instancias de configuración de la escritura como lugar de resistencia.<sup>12</sup>

Como eventual escritora de ficción, Zeta se delinea en oposición a la figura de la escritora profesional encarnada en la sagaz, excéntrica, culta y exitosa Linda Roth. Esta oposición se puede leer como un juego de duplicación metaficcional: Linda es la antítesis de Z y las dos son escritoras, alter-egos de Portela. En relación con esta estrategia, en un capítulo de la historia, Z cuenta que Linda está escribiendo la novela *Cien botellas en una pared* y, como lectores avizoramos que es la misma que está narrando Z, la narradora y escritora del crimen. Es decir, en este juego interviene el tejido de una primera novela escrita por Linda en la ficción y otra que está siendo construida por la Z, la narradora —y escritora ocasional— y, finalmente, la novela de Ena Lucía Portela que tenemos en nuestras manos como lectores. Otra lectura nos indicaría que Z sería el personaje elegido por Linda para narrar *Cien botellas en una pared*. En cualquiera de las dos lecturas, el acto de la escritura se proyecta como un espacio de reflexión y de creación, en irónica oposición al cuarto propio (y quinientas libras al año) pregonado por Virginia Woolf para que la mujer alcance el goce del ocio contemplativo y acceda a la escritura:

Podrá parecer un deseo mezquino, surgido de la frustración y el resentimiento y hasta la envidia, pero no digo yo si no me encantaría ver a Mrs. Woolf escribiendo *Mrs. Dalloway* entre el cacareo de las gallinas, los atronadores ladridos del megaterio tratando de comerse al cobrador de la luz o a la pobre jutía que es tan buena, las fichas del dominó contra alguna mesa, “abran paso que ahí voy, porque llevo y puedo el sucio y la que se hinca, y te paso y te

---

<sup>12</sup> Un ejemplo de la puesta en escena del acto procesal de la escritura es cuando Z especula sobre las posibilidades en que desapareció el dueño original de la ex mansión en Vedado donde ella vive: “Quizás esté ahora mismo detrás de mí, leyendo esta página por encima de mi hombro con oligárquica reprobación y muchas ganas de arrebatar-me el lápiz ¿Quién soy yo, tan fresca, para hablar así de él, de su vida privada? ¿Quién me dio permiso? ¿Y qué canallada es ésta de escribir con un mocho miserable en unas harapientas hojas de papel gaceta? ¿Por qué no hago algún esfuerzo por conseguir una computadora? ¿O al menos una máquina de escribir, algo más digno de su alcurnia en todo caso?” (2002: 32). Además, se observan las carencias con que se materializa el acto de la escritura: el mocho es el trozo de lápiz y las hojas de gaceta, el papel amarillento, barato, de mala calidad.

vuelvo a pasar porque tú lo que eres un macao, asere, tremendo macao”, los gruñidos del cerdo que huye despavorido cuando pretenden ducharlo con una manguera a ver si le quitan un poco la peste, la guerra de los decibeles entre Compay Segundo, el Médico de la Salsa, NG La Banda, la Orquesta Revé, Paulo F.G. y su Élite, Adalberto y su Son, no sé quién y su Trabuco y la Charanga Habanera en un todos contra todos a ver quién es el más bárbaro, el más vociferante, el duro de la película, sin olvidar a Radio Reloj que da la hora, piii... doce meridiano en La Habana, Cuba, tres de la madrugada del siguiente día en Wellington, Nueva Zelanda, los berridos del chivo añadidos al din don de la campanita, las broncas de los borrachos, salpimentadas a gusto con todo un arsenal de palabritas vernáculas, expresiones folklóricas y demás estridencias, las broncas de los sobrios (igualíticas a las anteriores) (2002: 47).

Lejos del lugar de recogimiento necesario para el acto de creación, del refugio apartado del mundanal ruido, circunstancias propicias para el encuentro con la voz interior, Zeta se dispone a escribir en un departamento que no es ajeno al ajetreo y la “mezcolanza” en que está inserto, no sólo como lugar físico sino ella como persona vinculada con esa cotidianeidad.<sup>13</sup> Se aparta de lo establecido, de las normas del buen decir y del buen pensar: “No se trata de ‘pensar’ en el sentido recto, riguroso, lógico de la palabra. Eso creo que nunca he sabido hacerlo. Qué pena, con lo importante que es. Más bien divago, dejo suelta la memoria y es ella sola, animalejo silvestre, quien fluye, serpentea, se enrosca y termina por saltar al cuello de Moisés” (2002: 26). De este modo, para Zeta la escritura se convierte en una forma de acción y de conocimiento que, además, se sostiene a partir del juego que establece entre los difusos límites entre la realidad y la ficción. Entonces, mientras los escritores tradicionalmente han buscado un espacio cerrado, íntimo, para la reflexión y la escritura (sucede hasta en las novelas de Pedro

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, narra Zeta: “Enclaustrada en el estudio de este soberbio penthouse, ella sigue escribiendo su nueva novela, *Cien botellas en una pared*, la de los dos homicidios (...) Desprecia todo lo que huele a tertulia, salón o bohemia. El tiempo, *su* tiempo, es sagrado. Yo entendería esto si mi vida – dice ella— tuviera algún sentido más allá del simple estar ahí, en el revoloteo” (2002: 99-100). La cursiva pertenece al original. Esta estrategia también fue advertida por Alberto Garrandés (1999) en algunos cuentos de Portela. Según señala acertadamente este autor, la estrategia se puede relacionar con la analogía entre el pensar y el actuar. En “Sombrio despertar de la avestruz” también aparece el mismo juego: el personaje que narra es escritora y se hace referencia a un cuento anterior, “Dos almas nadando en una pecera”.

Juan Gutiérrez), Zeta caracteriza su lugar como un espacio en el caos de la cotidianeidad habanera.

### **Reflexiones para escapar al vértigo del tiempo**

“La mezcolanza, el ajiaco, el carnaval” recogidos en el epígrafe, en donde el término central nos reenvía necesariamente a la metáfora utilizada por Fernando Ortiz (1940) para caracterizar a la sociedad cubana: “Hagamos mejor un símil cubano, un cubanismo metafórico, y nos entenderemos mejor, más pronto y con más detalles: Cuba es un ajiaco”. Y aún hoy esa figura retórica sirve para explicar la situación socio-cultural habanera: en “La Esquina del Martillo Alegre” conviven familias venidas del interior, personas de muy diferente origen social algunas familias, algunas con un pasado “glorioso” ligado a la aristocracia o a la burguesía y que permanecen en la isla después del triunfo de la Revolución. En esta novela podemos analizar cómo la metáfora del ajiaco adquiere significación si se la piensa en consonancia con la caracterización de la ciudad barroca a la que alude Alberto Garrandés:

La relación entre la condición barroca y el destino de la urbe tiene que ver con lo que he insinuado sobre el sistema de acumulaciones de capas o más bien de veladuras. El destino de La Habana es el barroco. Y, dicho así, parecería que el barroco es un lugar del tiempo, un sitio adonde se va a llegar. Sin embargo, observado desde la óptica sociocultural, el barroco es un estado de la temporalidad (1999: 27).

En *Cien botellas en una pared*, la reclusión en el ámbito de lo cotidiano configura un espacio laberíntico hecho de estructuras, tabiques, canales conductores pero, también, muros infranqueables. La ciudad con sus habitantes es la realización o la plasmación del laberinto que se hace visible, por ejemplo, en las fiestas en el departamento de la Gofia. Si la cotidianeidad se vuelve laberíntica, con pasadizos que no conducen a ningún lugar y otros desde los que se vislumbra el abismo, ¿es posible pensar una salida o un espacio de resistencia?

Para buscar una respuesta a esta pregunta, recupero el subtítulo de este apartado que parafrasea el título del último capítulo de *Cien botellas en una pared*. A diferencia de los once anteriores que tienen un tono más humorístico o disparatado, aquí la clave es más filosófica y se puede conectar con el epígrafe de la novela —“Algo pequeño ha decidido vivir”— si sostenemos, a partir de lo desarrollado hasta aquí, que son los

vínculos humanos lo que otorgan una vía para escapar al vértigo del tiempo. Ante la angustia existencial, ante la duda de dejarse vencer por la angustia y los instintos primarios (y optar por el suicidio), la protagonista se apoya en el futuro que demanda ese hijo que lleva en el vientre pero que también puede ser la escritura de la historia. En una ciudad mutante, en perpetuo movimiento, donde todo fluye, va y viene, la escritura se convierte en una forma de resistencia. Entonces, la clave filosófica —ya cifrada en el epígrafe de la poeta rusa Anna Ajmátova— nos permite releer la novela a partir de los debates en torno al sentido del existir. Zeta es quien en un presente de definiciones, con humor e ironía recupera su pasado para de este modo reflexionar sobre la carnalidad de la existencia, con sus (sin) sentidos y luchas por existir y, finalmente, encontrar cierto reposo en el tránsito por los bordes de la ficción.

## **Bibliografía**

- AAVV, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1970.
- Adriana Kanzepolsky, “Recordatorio de ruinas”. Ponencia presentada en el XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. En la *web*
- Alberto Garrandés, "Formas del realismo en la ciudad barroca", *Casa de las Américas* (215), 1996, 26-36.
- Diony Durán, “¿Contar La Habana? Discurso, contradiscurso, transgresiones”, Knauer, Gabriela, et. al. (eds), *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1940 (1983).
- Gabriela Knauer (ed), *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Graciela Salto, “El silencio del Rey de la Habana y el neorrealismo cubano”, Ponencia leída en el Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”, 2005.
- Isabel Holgado Fernández, *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

- Jannet Reinstädler, "Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular", Reinstädler, Jannet y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003
- José Maristany, "Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de *Contrabando de sombras* de Antonio José Ponte", *Encuentro* 28/29 (primavera-verano 2003), 62-69.
- Lariza Vega Quintana, "La marginalidad en la literatura: una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90" En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/03V015.pdf> (Consultada el 12/12/2006)
- Marta Núñez Sarmiento, "Estrategias cubanas para el empleo femenino en los noventa: un estudio con mujeres profesionales", *Paper*, 63/64, 141-170, 2003.
- Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer*, Tomo I. México, Universidad Iberoamericana, 1980 (2007).
- Miguel González-Abellás, "El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente". *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2006 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html>
- Nara Araújo, "El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas", *Revista Temas* 16-17(octubre de 1998-junio de 1999), 212-217.
- Pedro Juan Gutiérrez, *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000
- Salvador Redonet Cook (comp.), *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Teresa Basile, *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Editorial Beatriz Viterbo, 2008
- Therese Jennissen y Collen Lundy, "Women in Cuba and the Move to a Private Market Economy", *Women`s Studies International Forum*, 24, 2001, 181-198.