

ENTRE INTERTEXTO Y PARATEXTO: LOS JUEGOS CULTOS

DE ENA LUCÍA PORTELA

Between Intertext and Paratext: Ena Lucía Portela's Highbrow Games

ROBERTA PREVITERA
UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE
robiprevi@hotmail.it

Resumen: En la narrativa de Ena Lucía Portela se observa una importante carga referencial, expresión de una “densidad cultural” que amerita un estudio de la intertextualidad presente en su ficción. En una primera parte del artículo, se examinarán las modalidades con que la intertextualidad se manifiesta y se redefine a lo largo de las distintas novelas, subrayando el papel de primer plano jugado por el cine dentro del imaginario referencial de la autora. En una segunda, se analizará el uso del paratexto proponiendo algunas hipótesis en torno a la función que las notas a pie de página cumplen dentro del discurso porteliano.

Palabras clave: Ena Lucía Portela, referencias, intertextualidad, paratexto, humor

Abstract: This article aims to analyze intertextuality and paratextuality in Ena Lucía Portela's works. Firstly we analyze the changing role of intertextual references, paying special attention to the “cultural density” of her texts and to the presence of cinematographic mentions. In the second section we focus on paratext proposing some hypothesis around Portela's humoristic uses of footnotes.

Key words: Ena Lucía Portela, references, intertextuality, paratext, humor

En diversos estudios críticos —Araújo (2003); Timmer (2004); Sánchez Becerril (2013)— se ha señalado el carácter “postmoderno” de la obra de Ena Lucía Portela que, según Nara Araújo, destaca por “lo autorreferencial, lo intertextual, la fragmentación y la tematización de los dilemas de la escritura” (Araújo, 2003: 83). En su narrativa se observa una fuerte carga referencial, expresión de una “densidad cultural”¹ que amerita un estudio de la intertextualidad presente en su ficción.

Utilizaremos el término “intertextualidad” en una acepción amplia. Genette lo define como la “relación de copresencia entre dos o más textos [...] (que se manifiesta) a través de la presencia efectiva de un texto dentro de otro” (Genette, 1982: 8).² La dificultad de aplicar esta definición a la obra de Ena Lucía Portela reside en el hecho de que sus textos dialogan con un conjunto de productos culturales extremadamente amplio que no se limita únicamente a los textos literarios. La principal objeción que se podría levantar es que el término intertextualidad no da suficientemente cuenta de las diferencias semióticas existentes entre las obras que Portela pone en relación. De hecho, la palabra “texto” en su primera acepción se refiere a una producción oral o escrita, en todo caso verbal.³ Los textos de Portela, en cambio, están llenos de referencias a obras de todo tipo: literarias, cinematográficas, musicales, pictóricas, escultóricas y la lista podría alargarse mucho más. Sin embargo, como lo subraya Dominique Maingueneau, el término “texto” con el paso del tiempo ha ido ampliando su significado hasta designar “todo tipo de producción semiótica derivada de una práctica discursiva” (Maingueneau, 1984: 159).⁴ Esta acepción es la misma utilizada por Barthes cuando habla de texto como de una práctica significativa en donde cohabitan códigos, fórmulas, modelos rítmicos y fragmentos de lenguajes sociales diferentes (Barthes, 1974: 6).⁵ De acuerdo con esta hipótesis, ¿no podríamos entonces guardar el término intertextualidad también cuando intervienen códigos y contextos de préstamo diferentes? Es nuestra propuesta, pero antes de seguir este camino, conviene analizar brevemente algunas posibles alternativas terminológicas. A partir de los años ochenta empiezan a desarrollarse, esencialmente en Alemania y en Canadá, una serie de teorías que se preocupan de definir la intermedialidad. Esta, en su acepción más amplia,

¹ Ramos-Izquierdo, retomando el concepto de densidad física, define la densidad cultural como “la relación entre la masa cultural y el volumen total del texto, en donde la masa cultural está constituida por el conjunto de inserciones y reescrituras” (Ramos-Izquierdo, 2006: 169-170).

² A partir de este momento todas las traducciones del francés y del italiano al español son mías: “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est à dire [...] par la présence effective d’un texte dans un autre”.

³ La vigesimosegunda edición del diccionario de la Real Academia Española disponible en línea propone la siguiente definición de “texto”: “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”. Consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=texto> (19 de julio de 2014).

⁴ “Tout type de production sémiotique relevant d’une pratique discursive”.

⁵ “Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc.” (Barthes, 1974: 6).

se puede entender como lo propone, entre otros, Irina Rajewsky: “a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. ‘Intermedia’ therefore designate those configuration which have to do with a crossing of borders between media” (Rajewsky, 2005: 46).

Así definida, la intermedialidad resulta ser un concepto demasiado genérico para ser aplicado con interés al análisis de una obra puntual. Por ello, Rajewsky distingue tres subcategorías de la intermedialidad:

1. medial transposition [...] the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium.
2. media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, [...] so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality [...] [is the] result of combining at least two conventionally distinct media or medial forms articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. [...]
3. intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or the imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. [...] Rather than combining different medial forms of articulation, the given-media product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means. (Rajewsky, 2005: 51-53)

Si intentamos aplicar estos conceptos a la obra de Portela, nos damos cuenta de que las primeras dos subcategorías resultan poco pertinentes; no así la tercera. Sin embargo, las referencias a otros sistemas artísticos que aparecen en las obras de la autora no tienen como objetivo una incorporación de dichos sistemas en el texto literario sino que están orientadas hacia la exaltación de la dimensión referencial del texto. Dicho de otra manera, Portela no intenta imitar, como en el caso de las poéticas del “as if” mencionadas por Rajewsky (2005: 54-55), procedimientos expresivos propios de otros lenguajes artísticos. El objeto artístico evocado tiene importancia por las asociaciones que puede despertar en el imaginario del lector, por su posición dentro de un sistema cultural que se supone compartido, y no tanto por su dimensión formal. La referencia artística complementa el discurso autorial porque lo vincula a un patrimonio cultural colectivo pero no repara en las particularidades semióticas del medio. Por ello, nos parece que el hecho de que en los textos de Portela se nombren obras de arte, películas y personajes cinematográficos no basta para que podamos hablar en especial de intermedialidad. Proponemos, entonces, que en lugar de acuñar nuevos términos, sigamos utilizando el término intertextualidad y que nos

apoyemos en la clasificación propuesta por Ramos-Izquierdo que distingue entre menciones, citas y alusiones (Ramos-Izquierdo, 2006: 159).

En la obra de Portela se registra un gran número de menciones explícitas que proceden de los más distintos campos culturales y se utilizan sobre todo a la hora de describir la actitud de los personajes. Muchas menciones pertenecen al mundo de las artes plásticas: de Bibiana, la modelo de la primera novela *El pájaro: pincel y tinta china*, el narrador nos dice: “se dejaba besar el cuello y los hombros sin engrifarse ni sacar las uñas [...] lánguida, postrada, Venus de Urbino” (Portela, 1999: 54); de Moisés, el amante de Zeta, la narradora de *Cien botellas en una pared*, nos enteramos de que “se sentaba en un rincón a odiar, a solas con el litro, en la misma postura del pensador de Rodin” (Portela, 2003: 17). Con frecuencia, la actitud de los personajes es comparada con la de célebres personajes literarios. De Lorenzo, el protagonista de *La sombra del caminante*, sabemos que tenía “la mirada de un jovencito que pudiera ser el honorable Felix Krull en la tienda de golosinas” (Portela, 2006: 50). Otras veces aparecen referencias a famosos personajes cinematográficos, como en *Cien botellas en una pared*, cuando el padre Ignacio le dice a Zeta: “Una cosa es ser católico y otra, bien distinta, Viridiana” (Portela, 2003: 257). En *La sombra del caminante* muy a menudo la mención es encubierta y se incorpora al texto omitiendo cualquier tipo de indicación tipográfica que la señale como tal. Los ejemplos son numerosos: a veces se trata de títulos de novelas cubanas como en este caso: “Tamaño disloque de las habituales proporciones, relaciones y funciones en el reino de este mundo le permite a Gabriela incorporar planos y secuencias como otras tantas metáforas de su lugar sobre la tierra” (Portela, 2006: 59); otras veces aparecen títulos de novelas extranjeras: “Era la oscuridad casi total, cósmica, espesa, el corazón de las tinieblas” (Portela, 2006: 125). En algunos casos los títulos aparecen disfrazados dentro de enumeraciones más amplias. Es lo que acontece, por ejemplo, con una célebre película de Almodóvar. “Nada tan fabuloso para él como engancharse lentejuelas, cascabeles pendientes, adornos de plumas, tacones lejanos y hacer papelazos de todos colores” (Portela, 2006: 129).

Al lado de la mención, otros tipos de inserciones aparecen en el texto. Con frecuencia Portela recurre a la citación de frases enteras. Este procedimiento es usado muy a menudo en *Cien botellas en una pared*, donde los discursos de Moisés están atascados de máximas en latín. “*Mors certa, hora incerta*” (Portela, 2003: 131) (Cursivas del original); “*Oculos habent et non vident*” (Portela, 2003: 177) (Cursivas del original), los ejemplos son numerosos.

Tampoco faltan las alusiones. Timmer ha señalado a propósito de esto que el subrelato del hospital psiquiátrico que aparece en *El pájaro: pincel y tinta china*, muestra un juego intertextual con la película *One flew over the cuckoo's nest* de 1975 (Timmer, 2004: 112). De acuerdo con ella, pensamos que algunos episodios de la novela como la rebelión en contra de la dictadura del Doctor Schilling que se produce en el hospital en el que

está ingresada Camila, podrían tener un antecedente en la fuga de los pacientes para ir a pescar, organizada por el personaje de Jack Nicholson en la película. Otras alusiones cinematográficas aparecen en *La sombra del caminante* en la que, durante toda la primera parte, la trama de la novela se entrelaza con el relato de una película francesa de la que, sin embargo, no se precisa el título. La misma Portela en una entrevista,⁶ reconoce la influencia del cine en sus textos, declarando que la idea de construir un personaje dual, como el Lorenzo/Gabriela de la *Sombra del caminante*, le ha sido inspirada por la película de Luis Buñuel *Ese obscuro objeto del deseo* (1977).

Frente a esta abundancia de referencias intertextuales hay que plantearse una serie de preguntas: ¿Cuál es la función de la intertextualidad en la obra de Portela? ¿Qué papel tienen estas referencias?

Podríamos contestar que las referencias cinematográficas tienen, ante todo, una función descriptiva. El procedimiento más recurrente es la comparación entre un personaje o una situación del texto y un personaje de otro texto. ¿Cuál es el efecto que dichas comparaciones provocan en el lector? ¿Qué peso tienen en la economía general de los textos? La primera función de la comparación es orientar al lector en el proceso de decodificación del texto, que, según Antonio Costa, es siempre el resultado de un proceso de visualización:

Cuando leemos tenemos la tendencia a imaginar el texto bajo la forma de un guión, a visualizar, a colocar los eventos narrados en ciertos escenarios, según el repertorio de estereotipos del que disponemos. Es así que llenamos los subentendidos, los vacíos, los silencios narrativos del texto. Las competencias intertextuales del lector de hoy son en realidad intermediales pues durante la lectura se activan modelos figurativos aprendidos e interiorizados a través del cine, de la pintura, de la televisión con efectos de resonancia que operan sobre el lector pero que antes aun pueden haber operado sobre el escritor. (Costa, 1993: 38)⁷

Claramente para que esta visualización guiada llegue a buen fin, el lector debe conocer el repertorio de imágenes evocado en el texto. Si esta condición se realiza, la comparación garantiza un principio de “economía semántica” ya que, como afirma el escritor argentino Marcelo Figueras

⁶ Dicha entrevista es mencionada por Ivonne Sánchez Becerril en “La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela”, pp. 11-12 <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Sanchez-Becerril.pdf>> (2 de junio de 2013).

⁷ “Quando leggiamo tendiamo a sceneggiare, a visualizzare, a collocare in determinati scenari gli eventi narrati, secondo il repertorio di stereotipi che abbiamo a disposizione e con il quale colmiamo sottintesi, silenzi e lacune del testo narrativo. Le competenze intertestuali del lettore d’oggi sono in realtà intermediali: durante la lettura vengono cioè attivati modelli figurativi appresi e interiorizzati attraverso il cinema, la pittura, la televisione con effetti di risonanza che agiscono sul lettore, ma che prima ancora possono aver agito sullo scrittore”.

nuestra educación sentimental es hija directa del cine y de la televisión y todas nuestras actitudes, desde el juego en la infancia hasta la seducción o la manera en que reaccionamos a una determinada circunstancia, están marcadas por ellos. Por ello, uno sabe que la mención de determinadas cosas produce [en el lector] conexiones emotivas porque siempre cuando te mencionan un personaje de la película sabes de qué te están hablando y qué clase de sentimiento gira en torno a aquella situación. (Figueras, 2014)

La referencia interartística sitúa directamente al lector en el universo que el autor ha dibujado para él, pero también establece un vínculo de complicidad entre el lector y el autor debido al hecho de compartir el mismo universo referencial.

Antoine Compagnon subraya a propósito de la citación que esta última es un enunciado “repetido” pero es también de una enunciación “que repite”. Según el crítico francés “como todo enunciado, la citación tiene un sentido primero, el que expresa en el contexto original de ocurrencia. A este se le añade un segundo: el que el enunciado adquiere en el nuevo contexto de enunciación. A menudo estos dos sentidos son diferentes ya que el segundo contiene las marcas de la incitación”⁸ (Compagnon, 1979: 67-68), es decir las marcas del acto de citar. Las afirmaciones de Compagnon podrían ser aplicadas también al caso de las menciones y de las alusiones. Generalizando, podríamos decir, entonces, que el sentido final de una referencia es siempre el resultado del choque que se produce entre el sentido original y el de llegada.

Por último, aunque hemos rechazado la hipótesis de aplicar la noción de intermedialidad a la obra de la autora, hay que tener en cuenta la diferencia mediática que se establece entre el texto evocado (una película, un cuadro, una canción) y el contexto donde la referencia (mención, citación o alusión) se inserta (la obra literaria).

En los textos esta diferencia mediática logra multiplicar los niveles de significación provocando lo que Renate Lachmann ha definido como una “explosión semántica” (2004: 17).⁹

Ahora bien, más allá de la enorme densidad cultural y semántica que caracteriza la producción porteliana, lo que llama la atención es este “gusto por el collage” que procura que todos los elementos insertados reciban la misma dignidad dentro del texto. Esta poética del *collage* tiene un ilustre antecedente en la literatura cubana: Guillermo Cabrera Infante. En la obra de este autor, en particular en *Tres tristes tigres* (1967) y *La*

⁸ “En tant qu’annoncé elle a un sens, l’idée qu’elle exprime dans son occurrence première, en tant qu’annoncé répété, elle a également un sens, l’idée qu’elle exprime dans son occurrence seconde est rien ne permet d’affirmer que ces sens sont les mêmes, au contraire, tout laisse supposer qu’ils sont différents et que le second porte au moins les marques de l’incitation”.

⁹ Renate Lachmann no habla de los casos en que aparece una diferencia de medium entre las obras puestas en relación. Ella se limita a observar que las diferencias de orden estético y semántico que se producen cuando los dos textos entran en contacto enriquecen el texto con nuevas significaciones (Lachmann, 2004: 17).

habana para un Infante difunto (1979), abundan las referencias intertextuales, literarias y extraliterarias, usadas como soporte a los juegos de palabras. La dimensión lúdica es central en el concepto de literatura de Cabrera Infante como él mismo lo reconoce en una entrevista con Rita Guibert: “Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento” (Cabrera Infante – Guibert, 1974: 20). Las referencias interartísticas son la materia prima que el autor junta, manipula y deforma gracias al *collage* y al juego lingüístico.

En el caso de Cabrera Infante, como él mismo lo reconoce en su entrevista con Kenneth Hall, el deseo de citar “viene del intento de intensificación de la relación, es decir, una intensificación de la metáfora o una intensificación, en este caso, de la analogía. El resultado puede ser barroco, pero la intención primera es fundamentalmente cómica” (Hall, 1989: 137).

En la obra de Portela acontece algo parecido, pues asistimos a la combinación de los elementos más inesperados. Veamos algún ejemplo:

Sus múltiples desventuras con la burocracia, a la que oponía una fe tan inquebrantable como histérica, semejante a la que debió animar a un cristiano de los primeros tiempos enfrentado al malvado Diocleciano y a las fieras del Coliseo [...], la habían conducido por fin, hecha talco, pero viva, al milagro, que en este caso venía a ser la garita de Rambo [...] pero Rambo era Ceñudo y más incorruptible que Roberspierre, no aceptaba carantoñas ni una botella de Havana Club a cambio de dejarla colarse. (Portela, 1999: 88)

Como señala Nara Araújo, en *El pájaro: pincel y tinta china* lo que sorprende es la manera en la que Portela yuxtapone materiales distintos estableciendo “vecindades” inesperadas. “Esta vecindad de citas, cuya función es producir un efecto a partir de los títulos o los personajes evocados, puede servir para connotar la situación narrativa donde se insertan” (Araújo, 2003: 95). De acuerdo con Ramos-Izquierdo, “el hecho de que un autor efectúe inserciones (y en particular, citas) en un texto implica su deseo de integrarse dentro de una o varias tradiciones ideológico-culturales” (Ramos-Izquierdo, 2006: 157). Sin embargo, compartimos las opiniones de Araújo, quien señala que en el caso de Portela la intertextualidad tiene ante todo una finalidad lúdica, orientándose hacia el mero juego combinatorio (Araújo, 2003: 95). Esta hipótesis parecería confirmada por Emilio U —el personaje/narrador de *El pájaro: pincel y tinta china* que aparece también en otros textos de la autora— quien reconoce: “Yo cito alegremente, sin preocupaciones de ninguna índole” (Portela, 1999: 175). Más adelante el narrador explicará que “no lo movía a ello ningún impulso de rebeldía contra lo instituido, su intención no era el pastiche, ni la parodia ni la cita irónica. Le gustaba contar historias dormidas tal vez para despertarlas, hacer el rapsoda, el

juglar” (Portela, 1999: 223-224). La presencia marcada de la intertextualidad aparece desde la primera novela; sin embargo, las modalidades con las que se manifiesta han ido evolucionando a lo largo de la trayectoria artística de la autora. Si las primeras dos novelas, *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, se caracterizan por una “exhibición” de la intertextualidad que muy a menudo parece tener más importancia que el desarrollo de la trama, en *Cien botellas en una pared*, y aun más en *Djuna y Daniel*, este afán se va atenuando y los textos ganan en legibilidad. No obstante, el cambio no es solo cuantitativo, tiene que ver también con el tipo de recurso utilizado. Si en las primeras tres novelas la intertextualidad aparece principalmente a través de las inserciones, en la última, el procedimiento utilizado es la transformación. En *Djuna y Daniel*, Portela se inspira de la vida de Djuna Barnes y escribe una novela en que la biografía real de la escritora norteamericana se entrelaza con la trama de una de sus novelas más conocidas: *El bosque de la noche*. Aquí la transformación abarca todo el texto y la escritura se vuelve rescritura.

El otro aspecto donde, a nuestro juicio, se deja ver la elaboración de una tradición anterior es en el particular uso del paratexto¹⁰ que caracteriza la obra porteliana. En la narrativa de la autora el uso de las notas a pie de página se deja ver desde los primeros cuentos. Ya en la edición de 1999, en el cuento “Un loco dentro del baño”, aparecía la siguiente nota a pie de página:

No incluyo aquí un croquis de la planta del edificio, como hacen otros narradores cuando consideran que la distribución del espacio resulta clave para la comprensión de la anécdota, pues, en primer lugar, soy un pésimo dibujante y, en un segundo, esta historia no tiene ni tendrá jamás un sentido, por muchos gráficos que se le añadan. (N. del A.). (Portela, 1999: 24)

La nota aparece como “nota del autor”, sin embargo este no puede identificarse con la autora del cuento, ya que se trata de una voz masculina (“pésimo dibujante”). Se trata pues del narrador, es decir, de una entidad ficcional.

En la edición de 2003 de *Cien botellas en una pared*, la autora de las notas es Zeta, la narradora intradiegetica, quien se dirige al lector para proporcionarle informaciones sobre sus personajes. En una primera nota ella explica que

Antes de perder la chaveta, Moisés había sido un brillante jurista. Cuando lo abandonó todo, a los cuarenta y seis años, ya había

¹⁰ Mireille Calle-Gruber escribe lo siguiente a propósito del paratexto: “En bordure du flux textuel, plage de pages, une autre habitation livresque s’exerce. Adviennent des hybridations, greffes, rejetons, transfusions. En fait, tout peut arriver aux surfaces paratextuelles qui sont terre de croisées. Les paratextes constituent des réserves d’énergies où puise le tissu d’écriture” (Calle-Gruber, 2000: 9).

alcanzado una magistratura en el tribunal Supremo de la República. Hombre cultísimo y muy elocuente, le encantaba calzar sus discursos con latinajos. Como sé que la mayoría de las personas no tienen por qué entenderlos, están ocupadas y carecen de tiempo para buscar las traducciones en un diccionario, me he tomado el trabajo de buscarlas yo. (Portela, 2003: 13)

En otra nota Zeta nos informa sobre los gustos literarios de Linda Roth, su mejor amiga:

A Linda le privan las citas bien sutiles, los acertijos y las adivinanzas. Como ella es un genio, le importa un rábano si los demás las descifran o no. Cuando dijo esto de la mejor escritora, yo no supe a quien se refería. Otras personas pudieran hallarse en la misma situación y a ellas les aclaro que se trata de Emily Brontë, la autora de *Cumbres Borrascosas*. (Portela, 2003: 148)

Genette destaca este tipo de notas en la novela de Stendhal *Le rouge et le noir* y escribe que ellas “le permiten al autor tomar distancia, irónicamente o no, de la conducta y de las opiniones de sus personajes”.¹¹

En el ámbito de la literatura hispanoamericana un antecedente importante es Manuel Puig, quien, en *El beso de la mujer araña* (1976), incluye un complejo aparato paratextual que funciona como contrapunto a las conversaciones entre Molina y Valentín, los protagonistas. Sin embargo, como lo veremos más adelante, las finalidades de la operación de Portela no son las mismas.

En la recopilación *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos* de 2009 y en la edición de *Cien botellas en la pared* de 2010, las notas se vuelven omnipresentes. Aunque en el *Prólogo*, Iraida López, la coordinadora de la edición, tranquilice al lector explicando que las notas fueron añadidas en respuesta a un pedido editorial y que solo tienen el objetivo de “aclarar algunas citas [...] enigmáticas” (López, 2009: XXV) y ciertos cubanismos que de otra manera resultarían incomprensibles para un público no cubano, lo que se encuentra al abrir la novela está muy lejos de parecerse a una edición anotada. La nota que sigue da prueba de esta “excentricidad”:

Guillaume Apollinaire (1880-1918), escritor francés surrealista, autor de varios poemarios, del drama *Les Mamelles de Tiresias* [sic] (Las tetas de Tiresias), puesta en escena en 1917, y de la novela erótica *Les Onze mille verges ou les amours d'un hospodar* (Las once mil vergas), publicada en 1907, entre otras obras. (No estoy segura pero sospecho que el personajote de marras NO es de Apollinaire, sino de George Bataille [...] o del propio Sade [...]. Sorry a veces los maníacos se me confunden uno con otros. ELP). (Portela, 2009: 37)

¹¹ “visent essentiellement à dédouaner l’auteur, ironiquement ou non, de la conduite et des opinions de ses personnages” (Genette, 2002: 336).

La primera pregunta a la que habrá que contestar es ¿quién se esconde detrás de las iniciales ELP? La respuesta parece muy banal siendo ELP las iniciales de la autora, sin embargo, en nuestra opinión, es menos obvia de lo que se podría pensar en un primer momento.¹² Si analizamos los comentarios que se deslizan en las notas, estos no difieren mucho de los que la narradora Zeta realiza dentro del texto; además, resulta muy poco creíble que una autora con el bagaje cultural de Ena Lucía Portela no se tome el trabajo de verificar una cita antes de incluirla en el texto. Estas consideraciones nos llevan a concluir que estas notas, al igual de las que aparecen en los textos anteriores forman parte del tejido ficcional.¹³ El paratexto en la obra de Portela, lejos de ser un “*entourage du texte*” (Genette, 1982: 10) es parte integrante del mismo. Por eso, considero que la edición de *Cien Botellas en una pared* de 2010 no es una simple edición anotada sino otro libro, una auto-rescritura irónica e irreverente de la edición de 2003.

La segunda pregunta es ¿qué tipo de consecuencias conlleva este uso desaforado de las notas a pie de página?

Iraida López cuenta que “La autora [...] ante el dilema de dónde trazar el límite en las notas –qué mención justificaba una nota, cuál no– propuso la solución que finalmente adoptamos” (López, 2009: XXV). ¿Cuál es esta solución? López no lo explica pero al leer la novela nos damos cuenta de que el criterio ha sido explicitar en las notas todas las “inserciones” que aparecían en la primera edición.

Aquí aparece la principal diferencia entre Puig y Portela. En la obra del autor argentino el paratexto sirve ante todo para dar un fundamento científico al discurso falócrata que el autor se propone desmontar en el texto. Por ende, aunque no falte el elemento humorístico, la actitud ideológica es predominante. En la obra de Portela, en cambio, este mismo recurso tiene otras finalidades, que podríamos definir metatextuales.

Si es cierto que como nos recuerda Riffaterre “El texto esconde para revelar pero hay que pasar por el ritual de quitar el velo” (Riffaterre, 1979: 113),¹⁴ pues aquí no hay nada que desvelar, ya que menciones, citas y alusiones están debidamente aclaradas y comentadas en las notas de pie de página. Si en las primeras novelas se delineaba la figura de un lector “cómplice”¹⁵ capaz de reconocer “inserciones” de todo tipo y dispuesto a divertirse apreciando las asociaciones inesperadas con las que estas se

¹² Recordemos este artificio en la obra de Adolfo Bioy Casares: en particular la instancia narrativa A.B. C. que aparece en el cuento “El perjurio de la nieve”.

¹³ El desplazamiento de la ficción al paratexto es un artificio que tiene antecedentes ilustres en las letras hispanoamericanas: fue utilizado, entre otros, por Borges (“Pierre Menard, autor del Quijote”; “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Tres versiones de Judas”).

¹⁴ “Le texte ne cache que pour révéler mais il faut en passer par le rituel d’enlever le voile”.

¹⁵ Retomamos aquí los conceptos propuestos por Julio Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela*: “lector cómplice” como “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista”; y “lector hembra” (definición poco feliz) como “(el que) se queda en la fachada” (Cortázar: 314-315).

encadenaban una a otra, con los textos “críticos” el lector no tiene que hacer ningún esfuerzo, pues todo está meticulosamente explicado.

La pregunta es ¿A qué precio? ¿Qué pasa con el lector modelo?¹⁶ ¿Cómo sobrevivirá ahora que se le ha privado de aquel placer narcisista que acompaña el reconocimiento de toda referencia encubierta? El pobre se sentirá incómodo, defraudado, frustrado, considerado definitiva e irremediablemente “hembra”.

El recurso a la intertextualidad le permite a Portela establecer relaciones con un vasto universo literario y extraliterario y se vuelve una manera para superar las fronteras de la cultura cubana y dialogar con las producciones culturales europeas, asiáticas y estadounidenses. Como hemos dicho, dentro del universo referencial porteliano un lugar de primer plano es ocupado por el cine: las referencias van desde Giulietta Masina a Klaus Kinsky, desde Luís Buñuel a Ingmar Bergman pasando por Visconti, Tarkovski y Kurosawa, pero no faltan tampoco las menciones de series televisivas norteamericanas y las alusiones a personajes de los dibujos animados. “Alta cultura” y “cultura popular” se mezclan dentro de la obra de Portela dando vida a un collage que busca la yuxtaposición inesperada.

El resultado es un juego, un juego erudito sin duda, que usa la intertextualidad para atravesar tanto barreras geográficas como artísticas y socioculturales.

En las ediciones anotadas, Ena Lucía Portela da un paso más y utiliza las notas a pie de página, espacio de comentario y reflexión metatextual, de manera irónica. Es así como el paratexto se convierte en un espacio ficcional en el que la autora se burla de sus propios procedimientos de escritura, cuestionando al mismo tiempo los tópicos de la lectura que estos suponían.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO, Nara (2003), “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”, en *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, pp. 82-111.
- BARTHES, Roland (1974), “Théorie du texte”, en *Encyclopaedia Universalis*, tomo XV. Consultado en <http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf> (19 de julio de 2014).
- BIOY CASARES, Adolfo (1976), *Historias fantásticas*. Buenos Aires, Alianza Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*. Madrid, Alianza.

¹⁶ Nos referimos al concepto de “lector modelo” propuesto por Umberto Eco en *Lector in fabula*: “un lector cuyo perfil intelectual es determinado por el tipo de operaciones interpretativas que se supone (y se exige) que él sepa realizar: reconocer las similitudes, tomar en consideraciones ciertos juegos” (2010: 61).

- CABRERA INFANTE (2008), *Tres tristes tigres*. Nueva York, Rayo Harper Collins Publishers.
- _____ (2000), *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona, Seix Barral.
- CABRERA INFANTE, Guillermo; GUIBERT, Rita (1974), "Guillermo Cabrera Infante. Conversación sobre *Tres tristes tigres*", en *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid, Fundamento.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2000), "Préfaces. Au titre de la promesse", en Calle-Gruber, Mireille; Zawisza, Elisabeth (eds.), *Paratextes. Études aux bords du texte*. París, L'Harmattan, pp. 7-13.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*. París, Seuil.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Consultado en: <http://red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar_aniv/pdf/8_Cielo_Rayuela_libro.pdf> (19 de julio de 2014).
- COSTA, Antonio (1993), *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Turín, UTET.
- ECO, Umberto (2010), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán, Bompiani.
- FIGUERAS, Marcelo (2014), "Entrevista con Roberta Previtera", en *Les ateliers du Sal*, nº 5, (en prensa).
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Éditions du Seuil.
- _____ (2002), *Seuils*. París, Éditions du Seuil.
- HALL, Kenneth (1989), *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Newark Delaware, Juan de la Cuesta.
- LACHMANN, Renate (2004), "Niveles del concepto de intertextualidad", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualität 1*. La Habana, Casa de las Américas-UNEAC, pp. 15-24.
- LÓPEZ, Iraida (2009), "Prólogo", en Portela, Ena Lucía, *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral FL, Stockcero.
- _____ (2010), "Prólogo", en Portela, Ena Lucía, *Cien botellas en una pared*. Doral FL, Stockcero.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Bruselas, Pierre Mardaga.
- PORTELA, Ena Lucía (1999a), *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona, Casiopea.
- _____ (1999b), *Una extraña entre las piedras*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2006), *La sombra del caminante*. Madrid, Kailas.
- _____ (2003), *Cien botellas en una pared*. La Habana, Ediciones Unión.
- _____ (2008), *Djuna y Daniel*. Barcelona, Mondadori.
- _____ (2009), *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral FL, Stockcero.
- _____ (2010), *Cien botellas en una pared*. Doral FL, Stockcero.
- PUIG, Manuel (2008), *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral.
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo (2006), *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim" Op. 1*. México, Rilma 2.

- RAJEWSKY, Irina O. (2005), "Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective of intermediality", en *Intermedialités*, nº 6, pp. 43-64.
- RIFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*. París, Éditions du Seuil.
- SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne (2013), "La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial", en *Cuadernos Americanos*, vol. 1, nº 143, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 163-189.
- TIMMER, Nanne (2004), *Y los sueños, sueños son. Sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis en Leiden University.
- _____ (2013) "Ficcionalidad y vida literaria: Miss Barnes y la poética Portela", en Dossier *Otro Lunes*, Consultado en <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/ficcionalidad-y-vida-literaria-miss-barnes-y-la-poetica-portela/>> (19 de julio de 2014).