

“Alejarme del mundanal ruido”: autoría y régimen de visibilidad en Ena Lucía Portela¹

“Staying away from the madding crowd”: authorship and visibility regime in Ena Lucía Portela

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA^a

^a Universidad de Alcalá, España.
Correo electrónico: fernandabustamante@gmail.com²

Atendiendo al hecho de que la escritora cubana Ena Lucía Portela (1972) lleva más de 10 años sin publicar una obra inédita y sin participar en actividades públicas, estando recluida en su casa, presento una aproximación a la construcción de su imagen/postura de autora a partir de la idea, y siguiendo a Natalie Heinrich, de que en el caso de Ena Lucía Portela hay una “enigmatización” de la autora, construida desde un régimen de (in)visibilidad mediática, en el que los enigmas de su salud y de su próxima novela funcionan como uno de los principales motores de la producción discursiva en torno a su imagen autorial, en la construcción de su retrato de autora. Para ello me sirvo de diferentes textos que se inscriben en esas formas de escrituras de vida, en esas narrativas vivenciales y autorreferenciales, particularmente: los ensayos y notas aclaratorias de su libro *Con hambre y sin dinero* (2017) y algunas entrevistas y semblanzas.

Palabras clave: Ena Lucía Portela, figura autorial, imagen de autor, régimen de visibilidad, literatura cubana.

Considering the fact that the Cuban writer Ena Lucía Portela (1972) has not published an unpublished work for more than 10 years and has not participated in public activities, being confined at home, I present an approach to the construction of her image / position as an author based on the idea, and following Natalie Heinrich, that in the case of Ena Lucía Portela there is an “enigmatization” of the author, that is built from an (in)visibility regime of media, in which the enigmas of her health and of her next novel function as one of the main engines of discursive production around her authorial

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto «Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI» (Fondecyt-Chile Regular 1180522) de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile (Lorena Amaro IR) del que soy co-investigadora. Agradezco a Aina Pérez Fontdevila, por acercarme a los estudios autoriales, por sus enseñanzas, sugerencias y amistad.

² ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8509-2693>

image, in the construction of her portrait as an author. For this I use different texts that are inscribed in these forms of life writings, in those experiential and self-referential narratives, particularly: the essays and its explanatory notes of her book *Con hambre y sin dinero* (2017) and some interviews and biographical sketch.

Key words: Ena Lucía Portela, authorial figure, author image, visibility regime, Cuban literature.

¿No sabías que soy postmoderna, postlacaniana, *queer*, travesti literaria, feminista en el clóset, caníbal (¡jo, esa me gusta!), postrevolucionaria, autorreflexiva, iconoclasta y otras cuarenta mil lindezas que parecen nombres de enfermedades contagiosas? Pues lo dicen ellos, los académicos, que son muy perspicaces, no sólo aquí en la U[niversidad de la] H[abana], sino en los departamentos de Letras Hispánicas de las más variopintas universidades de este planeta (Portela en Álvarez 2010: s/p).

Comienzo este texto con esta respuesta que dio Ena Lucía Portela (Cuba, 1972) en una entrevista en agosto del 2010, ante la pregunta sobre cómo estaba siendo abordada su obra por la academia. No voy a negar que me resulta un desafío –quizás más bien un peligro– proponer esta lectura siendo Ena Lucía Portela una escritora que ha construido un discurso autorial en torno a la crítica, la academia y el mercado editorial no del todo celebratorio, y mucho menos elogiador.

No me interesa ser “políticamente correcta” para nadie –nos dice. Me importan un bledo los funcionarios de la literatura de acá y los ayatolas de allá. Y en cuanto al mercado, me encantaría escribir un *best seller*, pero no sé muy bien cómo se hace eso, así que no trato de hacerlo. Si se vende lo que escribo, estupendo. Si no, perra suerte la mía (Portela en Camacho 2006: s/p).

Frente a discursos como éstos, no dejo de preguntarme ¿qué pensaría Ena Lucía Portela –una de las principales representantes de la literatura cubana del siglo XX, “la narradora cubana más notable de la última década” (Díaz Mantilla 2017a: 7), “una de las voces más prominentes de su generación” (Díaz Mantilla 2017b: s/p), esta escritora que se ha asumido como “una experta en ahuyentar a los intrusos” (Portela en Díaz Mantilla 2017a: s/p)– de un texto en torno a su figura autorial? ¿De qué forma se posicionaría Portela –esta escritora que se dice a sí misma liberada de tener que impostar lo que ella considera “una respetabilísima tiesura académica” ([2007] 2017: 158); esta autora que no duda en burlarse de esos, a quienes llama “críticos, investigadores, librereros y demás homínimos ‘paraliterarios’ desbordantes de imaginación” ([2004] 2017: 128), de “esas personas que pululan por los alrededores de la literatura [y que] con frecuencia [...] se adentra[n] de lleno en el territorio de la ficción” ([2004] 2017: 123)– de estas líneas centradas en la construcción de su imagen de autora?

Si, siguiendo a Meizoz, la postura autorial contempla la presentación que hace de sí un autor/a en los contextos sociales y textuales en los que encarna su función de autor (Meizoz 2016), de la mano de sus conductas públicas, y entornos donde las proyecta, no cabe duda que tanto en la obra literaria de ficción de Ena Lucía Portela, como en esos espacios otros de articulación y escenificación de su autoría, la escritora caribeña ha ido construyendo una imagen de autora “rebeldé”, mordaz, satírica y escéptica. De una autora que llama las cosas por su nombre, sin necesidad de acudir a ningún eufemismo a la hora de exponer su opinión, y sin temor a posibles represalias. Es decir, de alguien que está consciente de que “por desdicha, no carezco de experiencia en el sublime arte de ser francotiradora, cimarrona, disidente u oveja negra” (Portela [2008c] 2017: 195), “salvo decir lo que pienso abiertamente, no cometo ningún delito” (Portela en De Armas 2010: s/p).

En esta misma línea, y ante el posicionamiento que asume en el campo cultural, destaca su postura de autora que rechaza ser encasillada como escritora de “narrativa femenina” o con “perspectiva de género”, al mismo tiempo que despotrica y se resiste a la idea de que los escritores de Cuba deben estar condicionados a los referentes de la isla, a “ese folclore cubiche”, que para ella, tal como lo señala en su texto “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, no son más que prejuicios con los que “nos aíslan y nos aislamos” (Portela [2006] 2017: 148)³.

Sin pretender presentar un bosquejo biográfico exhaustivo de esta escritora cubana, integrante de la generación de los novísimos, hay ciertos datos biobibliográficos que debemos tener en cuenta. Como primer punto, que, actualmente, su obra literaria consta de publicaciones nacionales e internacionales, merecedora en varias ocasiones de galardones literarios, pero que lleva más de 10 años sin publicar una novedad. Es autora de cuatro novelas –*El pájaro: pincel y tinta china* (Unión y Editorial Casiopea España, 1999), que en 1997 fue merecedora del Premio Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); *La sombra del caminante* (Unión, 2001); *Cien botellas en una pared* (Debate, 2002; Unión y Éditions du Seuil, 2003), que se llevó el premio Jaén de novela y el Prix Littéraire Deux Océan-Grinzane Cavour ese mismo año; y *Djuna y Daniel* (Unión, 2007; Mondadori, 2008), que obtuvo el premio de la Crítica Cubana–; además de dos libros de relatos –*Una extraña entre las piedras* (Letras Cubanas, 1999) y *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos* (Editorial Letras Cubanas, Cuba, en 2000), con el que ganó el premio Juan Rulfo en 1999–; y de un libro de no ficción, *Con hambre y sin dinero* (Unión, 2017), que, a la fecha, es su más reciente publicación.

³ Véanse, por ejemplo, sus textos “*Bad painting* o la ‘inocencia’ del sujeto” ([1999] 2017: 28), donde critica el que se le imponga una “perspectiva de género” a su escritura, consciente de lo estratégico que hay detrás de esa etiqueta; o la entrevista publicada en *Nuevo texto crítico* en el que plantea en el que plantea que no tiene sentido aplicar las etiquetas de “literatura lesbiana” o “literatura bisexual” (Portela 2008: 17). Asimismo, su texto “Algunos rumores sobre *Djuna y Daniel*”, en el que comenta cómo a su novela *Djuna y Daniel* se le criticó por ser “poco cubana”, por tener “cero *folklore* cubiche” (Portela [2007] 2017: 157), dando paso a la “cerrazón cubana”, y exceso de nacionalismo, de la crítica literaria de la isla.

Asimismo, podríamos agregar, como parte de los reconocimientos y actividades de consagración literaria, que 1999 firmó contrato con la Agencia Literaria Carmen Balcells y que, junto a Wendy Guerra, Karla Suárez y Rolando Menéndez, integró la lista de escritores cubanos del emblemático Bogotá 39 del 2007. De esa “controvertida, audaz, provocativa, ruidosa e interesante nómina” ([2007-8] 2017: 165), esa “mojiganga bogotana” ([2007-8]: 166-167) –como ella la describe en su crónica “Rompiendo el silencio. Brevísimas notas sobre Bogotá 39” ([2007-8]: 165), en la que problematiza, con humor y sarcasmo, tanto las prácticas de legitimación y autorización del campo cultural y sus sesgos patriarcales, la compleja participación del mercado editorial español en las letras latinoamericanas, así como la falta de atención, el “silencio sepulcral” (nota 1), que este acontecimiento tuvo en la isla caribeña, en contraposición a su recepción en otros países.

Si bien no hay duda de que su nombre hace eco a la hora de pensar en la narrativa latinoamericana de finales del XX e inicios del XXI, y que su obra mantiene su resonancia⁴, desde el 2008, un año después de la publicación de la que hasta ahora es su última novela, *Djuna y Daniel* (2007), su figura autorial en cuanto a cuerpo y voz, a imagen pública, se ha caracterizado por su invisibilidad, por su prácticamente completa ausencia en el escenario social y literario.

No ha habido más participación en actividades públicas, ni mucho menos en redes sociales, situación que no deja de llamar la atención en esta época en la que los escritores de la generación de Portela y siguiente se han caracterizado por hacer uso de estas plataformas para la difusión y promoción de sus obras, y también como espacios de ciberactivismo. Desde entonces, la autora ha estado recluida en su casa en el barrio de El Vedado en La Habana, y solo ha roto su silencio levemente, en marzo del 2017, al aceptar darle al escritor cubano, y su amigo, Daniel Díaz Mantilla, para *Hypermedia. Magazine*, la que sería, por el momento, su última entrevista, titulada “El escepticismo es un magnífico antídoto contra las decepciones”. Esta entrevista funcionó, además, como un breve despertar de su autoría en la escena pública, en vista de que pocos meses después el sello Unión publicó su último libro, *Con hambre y sin dinero*, editado justamente por el entrevistador, en el que se reúnen textos heterogéneos de no ficción –reseñas, artículos de opinión, notas de viajes, etc.–, que fueron publicados entre 1999 y el 2014 en diferentes medios.

Ante esto, y pensando en que nos encontramos en un periodo histórico en el que hay una proliferación de espacios de escenificación autorial y de géneros discursivos de corte biográfico, de esas formas de narrativas vivenciales y (auto)referenciales, que proporcionan elementos explicativos de un autor; al tiempo que una fascinación por las intimidades y por la exposición del yo, para efectos de esta lectura son fundamentales los ensayos de su libro *Con hambre y sin dinero*, pero, principalmente, esa publicación como tal, con sus

⁴ De hecho, destaco tres dossier centrados en la producción crítica que se han hecho en torno a su obra: en *La Habana elegante* (primavera-verano 2006, n.º 33-34), coordinado por Jorge Camacho (en ese número se incluyó un fragmento de la, entonces inédita, novela *Djuna y Daniel*); en *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura* (mayo 2013, año 7, n.º 27), bajo la edición de Amir Valle; y en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (2014, vol. 10), coordinado por Chiara Bolognese.

paratextos, como la nota de agradecimiento al inicio, y, sobre todo, las notas al pie agregadas por la autora durante el proceso de revisión del manuscrito, casi todas fechadas en el 2015, y firmadas con las siglas ELP –marca gramatical que sin duda aporta en la construcción intersubjetiva de los textos–. De hecho, en una ocasión Portela, con su característica ironía, describió a este volumen como un “libro de no-ficción, donde los curiosos podrán enterarse de qué sucedió conmigo, de por qué hice *mutis* por el foro, de cómo estoy de salud y de otros chismes concernientes a mi *escurridiza* personita” (Portela en Díaz Mansilla 2017b: s/p; cursivas personales). Como veremos, y tal como lo anuncia Portela, estas anotaciones incluidas a posteriori no necesariamente buscan actualizar los textos, sino más bien funcionan, estratégicamente, como otro escaparate para el despliegue de su voz autorial, como uno de esos espacios donde Portela “parece disfrutar de su omnipotencia en cuanto a su ficción” (Timmer 2019: 247)⁵.

Asimismo, entre otros documentos, me serviré de su última entrevista del 2017 –ya mencionada–, y de la semblanza realizada por Mario Luis Reyes, publicada en la revista cubana *Estornudo*, en noviembre del 2018, la cual, curiosamente está elaborada a partir de otras entrevistas hechas a Portela, lo que nos deja entrever las posibles limitaciones de Reyes, en su condición de “biógrafo”, para acceder a la autora y obtener nueva información de primera fuente. Todas estas plataformas las abordaré considerándolas, siguiendo a José-Luis Díaz, como parte fundamental de su puzle, de su caleidoscopio autorial en el acto de devenir autora (2015: 35), y, sobre todo, como los principales *adyuvantes autoriales* recientes de Ena Lucía Portela, en la medida en que no solamente están al servicio de la escenificación de su figura autorial (Díaz 2016: 157), sino que más bien de la reactivación de su figura, ayudando así a volver a ponerla en escena y evitar los peligros de su desaparición del panorama literario que puede generar su encierro, distanciamiento y ausencia de obra nueva.

Como es de esperar, y en vista de este silencio –¿voluntario?– de la autora, que ha ido de la mano, además, de prácticamente 10 años sin ninguna publicación inédita, la figura autorial paratextual de Portela este último tiempo se ha ido construyendo sobre todo a partir de estudios sobre sus obras y breves semblanzas de críticos y cercanos, que comparten el estar envueltas en un doble enigma: el enigma de la vida de la escritora reclutada en su hogar –donde su enfermedad de Parkinson diagnosticada cuando solo tenía 21 años ha cumplido un papel fundamental–, junto al enigma de la escritura y publicación de su próxima novela: *La última pasajera*. Por tanto, la lectura que aquí presento parte de la idea, y siguiendo a Natalie Heinich, de que en el caso de Ena Lucía Portela hay una “enigmatización” de la autora (Heinich 1991), construida a partir de un régimen de (in)visibilidad mediática,

⁵ Sugiero la lectura del artículo de Nanne Timmer, “Ensayo y postficción: realidad y goce de la escritura en *Con hambre y sin dinero* (2018), de Ena Lucía Portela” (2019). En él la autora pone en relación estos textos de no ficción con la poética de sus textos narrativos ficcionales, en cuanto a la continuidad de los mecanismos del autorretrato, la autorreferencialidad, el desdoblamiento de las voces enunciativas, el yo ficcional y la metafiction, que funcionan como recursos constantes en la escritura de Portela. De esta forma, Timmer plantea que “si este libro de ensayos añade algo a la comprensión global de la obra de Portela, es la de la afirmación de la propiedad de la palabra y la huella del nombre propio” (2019: 255).

en el que los enigmas, de su salud y de su futura obra, han venido a funcionar como los principales motores de la producción discursiva en torno a su imagen autorial, en la construcción de su retrato de autora.

1. ASUMIR LA AUSENCIA, “BORRARSE DEL MAPA”: CONSTRUCCIÓN DE UNA AUTORÍA BAJO UNA NULA EXISTENCIA PÚBLICA

Nathalie Heinich en *De la visibilité...*, atendiendo a los mecanismos a través de los cuales se construye y se atribuye la singularidad de lo/as autore/as, aborda los cambios que han habido en los valores que se asocian a las prácticas artísticas, y plantea que en el siglo XX la irrupción de la tecnología ha implicado nuevas técnicas mediáticas que han contribuido a amplificar la presencia de los sujetos, en este caso de los artistas, y por tanto, la visibilización está adquiriendo otras magnitudes, y con ello, por ejemplo, otro tipo de relación en lo concerniente a la construcción de celebridades. En este sentido, señala que en la actual era de la escena social y literaria se ha instaurado un nuevo régimen de visibilización mediática, aliado de la espectacularización, el cual implica, a su vez, un nuevo régimen de poder y jerarquización que, sin duda, participa en la existencia pública de los autores. Ante esto, me interesa destacar, como primer punto del régimen de visibilidad (o invisibilidad) mediática (Heinich 2014) de Ena Lucía Portela, ciertos momentos en los que ella ha asumido su postura de autora defensora de su privacidad, de su auto-reclutamiento, su insilio y de su silencio, para así observar cómo su gusto por la soledad y el aislamiento, rasgos identitarios y de carácter, operan en el caso de Portela como mecanismos de singularización ante otros escritores contemporáneos a ella⁶.

En el 2008, en su crónica “Bonjour, Daniel, ¡besos pa’ ti!”, dirigida al fotógrafo Daniel Mordzinski, confiesa que para ella su fotografía favorita fue la hecha por él en agosto del 2007 en un patio de la biblioteca El Tintal en la capital de Colombia, sacada en el marco del Bogotá 39/2007, y que fue la que posteriormente se publicó en el catálogo⁷:

sin filtros, sin paraguas, sin iluminación estratégica, sin maquillaje, sin *atrezzo* [...] Quizás no luzca tan satinada ni resplandeciente [...] pero sin duda es muy auténtica. Realismo puro. Aquí no “miro al pajarito”, no sonrío. No estoy *posando* ni *congraciándome* con nadie. Me limito a ser *moi méme*, tal cual. Severa, frágil, oscura, con cierto airecillo de monja. *Sola, por supuesto*. Probablemente sea la imagen más

⁶ Cabe señalar que estas atribuciones son perpetuadas por la crítica. Por ejemplo, De Maeseneer y Bolognese, en su artículo “Tan oscuro como muy oscuro: ¿dónde se ubica Ena Lucía Portela?”, plantean que la autora se “auto-encierra en una suerte de insilio” (2017: 95), teniendo así una “posición escurridiza” (95). Asimismo, Gerardo Muñoz en su columna “Ejercicio de microbiografía” ([2011] 2013), abre la reflexión, a partir de la figura de Portela, sobre cómo escribir las vidas, cómo biografiar, a aquellos escritores que han buscado la desaparición.

⁷ Véase la fotografía en <https://otrolunes.com/27/unos-escriben/de-su-vida-y-obra/attachment/ena-lucia-portela-otrolunes-5/>

sincera de mi variopinta iconografía, incluyendo instantáneas sorprendidas, desnudos y pasaporte (Portela [2008c] 2017: 192; cursivas personales).

Destaco particularmente el gesto –no inocente ni neutral– de su propio análisis de la fotografía de Daniel Mordzinski, sacada precisamente con la intencionalidad de retratar autores legitimados y no de forma aislada o accidental, en la medida en que, en este texto, es la propia autora quien en su análisis de la fotografía –vista ahora como un escenario iconográfico de representación autorial– nos presenta la figura de autora que pretende transmitir.

Si bien ya de por sí, el ser retratado, en este caso fotográficamente, implica la mirada de un otro que avala o no esa autoría –dando cuenta, tal como plantean Díaz y Maingueneau, de la paradójica imposibilidad de construir autorías en completa soledad aún cuando ésta se enuncie como el elemento constitutivo–, resulta interesante atender al doble dominio de Portela de *su* imagen de autora que se transmite en ese retrato y su relato en torno a él. Por un lado, si saberse fotografiado implica un acto de *posar*, en el cual “se fabrica una imagen de forma activa” (Barthes 2005: 37), y conscientes de que la autora no se caracteriza por tener un carácter dócil ni sumiso, es posible suponer que Portela participó en la selección de la localización (en una biblioteca, en soledad), y determinó la postura de su cuerpo (vestida de color oscuro, sin maquillaje, con mirada contemplativa), sabiendo que esa *pose* corporal, caracterizada por tener una clara “intención de lectura” (Barthes 2005: 123), está en correlación con la imagen/postura de autora que ella en su discurso proyecta. No obstante, la autora no retoma en la crónica esa fotografía solo porque “Probablemente sea la imagen más sincera de mi variopinta iconografía” –eso sería algo ingenuo de nuestra parte–, sino que, por sobre todo, para dejar constancia de que es ella quien la valida, quien la autoriza como retrato, al tiempo que, al dar todas esas explicaciones –que ponen en comunión su cuerpo con su palabra– nos está determinando el cómo ella quiere que la foto sea leída, haciendo que sea un correlato visual de su imagen autorial.

Pese al paso del tiempo, esta situación se repite en sus entrevistas, en las que proporciona datos clave para su retrato de autora. Así, por ejemplo, dos años más tarde, en una entrevista a Saylín Álvarez, le comentó que desde hacía un tiempo que trabajaba como redactora en Ediciones Unión desde su casa, “su cueva”, la cual describió como su “rincón idóneo” (Portela en Álvarez 2010: s/p). Y ante la pregunta sobre qué relación veía entre su persona y Djuna Barnes, entre varias afinidades –que van desde el interés por “los fracasados, monstruos, marginales, perdedores, bichos raros, el concepto liberal de bisexualidad [...] el horror al comunismo [...] la urgencia crónica de dinero [...] la negativa a acatar el liderazgo de nadie” (2010: s/p)– señaló: “la vocación de *soledad* bordeando la *misanthropía*” (s/p; cursivas personales).

Similar es la respuesta que le dio a Díaz Mantilla, siete años después, cuando a la pregunta sobre “a qué se debe ese retraimiento”, respondió acudiendo, nuevamente, a la idea de la cueva, pero ahora vinculándose con otro escritor, ya ícono del reclutamiento: “Sí que llevo tiempo *encuevada*, haciéndome la del *misterio*, onda Jerry Salinger, je je. [...] Ya

tú sabes que yo soy una experta en ahuyentar a los candidatos intrusos” (Portela en Díaz Mantilla 2017b: s/p; cursivas personales). Y lo mismo se observa en los agradecimientos de *Con hambre y sin dinero*, donde describió su reclusión como “mi salvaje, despiadado, casi feroz *ausentismo*” (Portela 2017: 16; cursivas personales)⁸.

A partir de estos despliegues autoriales, vemos cómo Ena Lucía Portela, en su dimensión de “autor-actor” (Maingueneau 2014: 54)⁹, estos últimos años –sin ser una escritora marginada por la oficialidad, ni por el campo cultural– ha velado por construir su imagen de autora en el margen, a partir de la idea de ser escurridiza, encuevada, sola, misántropa, misteriosa, ausente, y desde ahí “formular una idea de libertad con respecto a la palabra y el silencio” (Timmer 2019: 252), y con ello, tener poder sobre su propia figura autorial. Es decir, el silencio y el encierro le han permitido a Portela tener tanto un completo control de su imagen de autora (Maingueneau 2015: 25), pero, además, al envolverla en esa “rareza” en relación al comportamiento de sus pares, o más bien, en esa peculiaridad, éstos han hecho que se inserte en un “régimen de singularidad”, en la medida en que, y de acuerdo a Heinich, la “singularidad [es] entendida como distancia y diferencia con respecto a la comunidad” (en Pérez Fontdevila y Torras 2016: 32). De este modo, Portela está construyendo una autorialidad paratópica (Maingueneau, 2004), al margen de la sociedad, sobre todo de la contemporánea, en la que, tras la explosión de los medios de comunicación digitales y las redes sociales, han surgido nuevas prácticas de exhibición de la intimidad, de esa “*extimidad*” de la que habla Sibila (2008), en las cuales la autora no participa¹⁰. No obstante, y como veremos, esta autorialidad se inscribe en un estar *fuera de lugar*, una marginalidad, que no es del todo, en la medida en que su autoría sí se despliega y pasa a tener lugar en el escenario literario, a partir de esos otros enunciadores, esos auxiliares autoriales.

⁸ Agrego en esta línea que en abril del 2010, cuando aún accedía a hacer entrevistas, le comentó a Armando De Armas que: “Años atrás, cuando aún no me había metido de lleno en el ‘insilio’, me quejé un par de veces de la falta de atención en Cuba” (Portela en De Armas 2010: s/p). Además, cabe puntualizar también que la autora, antes de su encierro, ya se presentaba a sí misma como una persona tímida. Así lo vemos, por ejemplo, en la crónica sobre el Bogotá 39 donde se autodefine diciendo que: “Yo, que soy medio tímida para el parloteo con micrófono, dije poquitico, pero oí bastante” ([2007-8]: 170); o en “Alas rotas”, en la que señaló que “Discursar en público me asusta un poco. [...] como si, por el mero hecho de ser ‘distinta’, fuera a decir algo extraordinario, cuando [...] diré las mismas tonterías que los demás escritores” ([2008b] 2017: 178).

⁹ Maingueneau distingue tres dimensiones de la noción de autor: el “autor responsable”, que sería quien responde por un texto, “el autor actor” que es quien se encarga de construir su propia imagen autorial, y el “autor-autoritas” que sería el autor en tanto correlato de su obra, con un reconocimiento.

¹⁰ Cabe destacar en este punto que Ena Lucía Portela también ha sido rehacia a integrar colectividades, o asumirse como parte de grupos. No obstante, en el 2010, se adhirió a la campaña OZT (Orlando Zapata Tamayo), nombre del disidente pacífico cubano fallecido tras una huelga de hambre, firmando la carta colectiva en la que se exigía la libertad de los prisioneros de conciencia en Cuba y el respeto a los derechos humanos. Con motivo de dicho suceso, en una entrevista declaró: “es la primera vez que pongo mi firma en un manifiesto colectivo, ya que en general prefiero escribir (o decir) [...] lo que pienso, con mis propias palabras, de las cuales me hago responsable. Lo que sucede con el texto del Yo acuso es que estoy de acuerdo, tanto emocional como intelectualmente, con cada oración [...] Y por eso firmé” (Portela 2010b: s/p).

Dominique Maingueneau plantea que:

Lo quiera o no, el escritor construye una imagen de sí a través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales mediante los cuales muestra lo que es para él ser escritor. Pero su imagen de autor efectiva se elabora, por una parte, en la interacción entre esos comportamientos y las obras; y, por otra parte, en la interacción entre esas obras y las reacciones de los públicos (2015: 23).

En esta línea, es interesante observar la interacción que se establece entre el propio discurso testimonial y autorial de Portela junto al discurso autorial que ha ido construyendo la crítica a partir de esas representaciones biográficas en torno a su figura. Es decir, atender tanto a su autorrepresentación como a su heterorrepresentación, ya que ahí se materializa ese doble enigma porteliano, en la medida en que en esos intentos por explicar o justificar su comportamiento o postura de autora, marcados por el rechazo a lo social, lo público, lo escénico y lo inmediato, emergen como enigmas de su “insilio” y de sus nulas apariciones y publicaciones inéditas en estos últimos años, su enfermedad de Parkinson y la entrega total a la escritura de su próxima novela. No olvidemos que ésta, que ya se proyecta como una obra que promete elogios y éxitos, lleva cerca de 10 años anunciándose, con, incluso, un par de fragmentos-avances que han salido en diferentes medios, pero que sigue sin ser publicada¹¹.

En la última entrevista dada por la autora en el 2017 Daniel Díaz Mantilla la presentó mencionando su enclaustramiento, pero enfatizando en que éste se debe a la escritura de la novela:

Durante los últimos siete años [...] Ena Lucía ha mantenido un silencio casi absoluto. Ni entrevistas, ni conferencias, ni lecturas públicas, ni participación en eventos literarios... Apenas un puñado de reseñas y artículos en publicaciones periódicas, y un par de adelantos de la que será su quinta novela, han llegado a las manos ávidas de sus lectores. Enclaustrada por voluntad propia en su casa habanera, lejos de la mirada intrusa de colegas y admiradores, pule despacio ese nuevo libro que ha titulado *La última pasajera* (Díaz Mantilla 2017b: s/p).

Por otro lado, y abriendo la lectura más hacia la duda, Mario Luis Reyes, en su semblanza del 2018, “La libertad de Ena Lucía Portela”, señaló:

Lleva ocho años sin salir de su vivienda, una fracción apenas de un antiguo caserón del Vedado en el que conviven varias familias. Unos escasos metros cuadrados,

¹¹ Entre algunos de los avances de la novela publicados a la fecha se encuentran: “Los delincuentes como nosotros” en *La Habana elegante* (16 de agosto de 2010), “Envuelta en llamas” en *Arcos de reflejos. Literatura y promociones* (13 de marzo del 2011), y “Nuestra mujer en La Habana” en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, n. 156 (octubre-noviembre 2013).

compartidos con su madre hasta la muerte de esta en agosto de 2015, es todo el espacio que ha habitado durante ese tiempo.

Solo recibe a algunos amigos. Entrevistas, desde 2010, solo una. Tampoco ha ofrecido conferencias o lecturas públicas, ni se ha dejado ver en ningún otro evento literario. Su vínculo con el mundo exterior es el teléfono. Se niega a usar correo electrónico o Internet, convencida de que la conexión que se le ofrece como escritora carece de privacidad [...]

Durante casi una década ha tenido un único propósito: escribir, editar y pulir *La última pasajera*: la que debe ser su próxima novela, y su obra cumbre. [...]

El enclaustramiento de Ena Lucía Portela, se podría justificar a primera vista, ella misma lo ha hecho, con la necesidad de terminar su novela. También su enfermedad puede ser una excusa, o su carácter. Pero no deja de resultar misterioso. [...]

Entonces, ¿por qué Ena Lucía Portela decidió salir del debate que tanto defendía? ¿Qué cosas la hicieron desaparecer? (Reyes 2018: s/p).

Tanto en la autorrepresentación de Ena Lucía Portela como escritora, como en la escenificación imaginaria que hay de ella por parte de la crítica, observamos cómo su imagen de autora en régimen de singularidad depende de mostrarse distanciada (en cuanto a su actuar y su privacidad) –lo que pasa también por su rechazo a la visibilidad–, y de mostrarse distinguida (en cuanto a su comportamiento y su propia escritura). Sin embargo, y como hemos ido viendo, para que la autoría de Portela se haya tornado enigmática, misteriosa, o prácticamente fantasmagórica, se requiere que al mismo tiempo la presenten como tal¹². Esto hace que todos estos textos referenciales y biográficos –como las entrevistas o semblanzas, así como la propia edición del libro *Con hambre y sin dinero*, y su presentación en un homenaje que le rindió la UNEAC en el 2018, al cual ella, como era de esperar, no asistió–, funcionen, de acuerdo con Díaz, como *adyuvantes autoriales* o “auxiliares de autorialidad” (Díaz 2007: 143). Estos agentes y estrategias contribuyen a que Portela conserve su estatus de autoritas, al ayudarla a que continúe existiendo mediáticamente y a que su imagen no se desvanezca. Es decir, al “dejar filtrar información” (Díaz 2007: 144), pasan a ser interventores que la inscriben en el espacio autorial (Pérez Fontdevila 2016: 268) y con ello facilitan la existencia mediática de la autora sin que ella deba participar en su gestión, permitiendo, a su vez, que siga autorrepresentándose desde su singularidad, como ausente o como reticente a esta misma visibilidad. Al tiempo que se continúa fortaleciendo el misterio de su novela, lo que ayuda a mantener el suspenso en sus lectores.

¹² Ante las paratopías autoriales Maingueneau plantea ciertas paradojas que se presentan, en la medida en que el retraimiento buscado por los autores solo adquiere sentido si los otros lo legitiman como tal, rompiéndose así ese *afuera* pretendido: “El discurso literario incluye [...] escritores que pretenden obrar fuera de toda pertenencia; pero [...] una de las características de este tipo de discurso [es] suscitar tal pretensión: estos escritores encuentran su equivalente en los eremitanos que se retiran del mundo [...]. Los ‘solitarios’ piden [...] alejarse de la aldea, pero no salir del espacio social que les confiere su estatuto y sobre el que ellos proponen sus actos simbólicos” (2004: 54; traducción personal).

En esta misma línea, ellos vendrían a funcionar como esos sustitutos de la autora que Heinich llama “operadores de presencia” (1991: 187). Como esos medios que, al evocar a esos ausentes –la autora misma y su novela– les “ofrecen presencia” (187) y realidad. No obstante, si bien “impide[n] la desaparición de la *presencia original* diseminándola en infinitos sustitutos” (Pérez Fontdevila 2016: 274), no logran darle totalidad a la figura autorial.

Cabe agregar a todo este entramado autorial enigmático de Ena Lucía Portela cómo estos últimos años la autora ha acudido a diferentes “dispositivos escénicos” que le han hecho posible no solamente aparecer en el escenario autorial (Díaz 2007: 48) –no en carne y hueso, pero sí en verbo–, sino que, sobre todo, por una parte, desmentir los rumores del posible demolidor pronóstico de que está incapacitada de poder seguir escribiendo a causas de su salud; y, por otra, mantener la intriga y expectativas en torno a su próxima novela, la cual, como hemos visto, lleva anunciando desde el 2010, comentando en reiteradas ocasiones de que está pronto a acabarla, pero que aún no se publica¹³. Me refiero, junto a las entrevistas, a un par de artículos no ficcionales y, sobre todo, a las notas al pie que agregé en los textos que integran la compilación *Con hambre y sin dinero*.

No profundizaré en su crónica “Alas rotas”, originalmente titulada “Mal de Parkinson”, que publicó en la revista colombiana *SoHo* en agosto del 2008¹⁴, y en la que a modo de testimonio relata, 15 años después de que le diagnosticaron Parkinson en 1993, cómo se ha enfrentado a la enfermedad. Sin embargo, es importante destacar que en este texto ella asume y comparte su experiencia dolorosa, pero, sobre todo, lo delinea como un texto desde el cual proyectar su posicionamiento de autora que, con su clásico humor, rechaza toda victimización hacia ella, burlándose de todos esos comentarios fatalistas o incrédulos. De esta forma, señala:

¹³ Por nombrar algunos ejemplos: en el 2010, en la entrevista que le hizo Saylín Álvarez Oquendo para el dossier de *La Habana elegante*, Portela ya anunciaba su novela y explicó que la obra surgió en el 2006, así como ciertas líneas argumentales de ésta. La entrevistadora señaló: “En estos días se dedica por entero a *La última pasajera*, su quinta novela” (Álvarez Oquendo 2010: s/p). Similar ocurrió ese mismo año en la entrevista que le dio a Armando de Armas para *Martí Noticias*, el 11 de abril del 2010, en la que le comentó: “Trabajo en una nueva novela, [...] ‘La última pasajera’. Es una novela negra, negrísima, que se me ocurrió a partir de un cuento con el mismo título que publiqué en [...] 2007, en la antología de cuentos negros *Havana Noir*. Este proyecto ha demorado un poco [...]. Pero espero, con la ayuda de todos los orishas, terminarlo antes de que acabe este año” (Portela en De Armas 2010: s/p). Y, de hecho, en una de las respuestas que le dio, incluyó un pequeño fragmento de la novela. Cinco años más tarde, en la nota 3 de su crónica “Alas rotas”, agregada el 2015 en la edición de *Con hambre y sin dinero*, dio a entender que el manuscrito ya estaba listo: “Por estos días, además, ando enfrascada en la revisión del último borrador de otra novela, que es muy extensa. Pero no aburrida, se los garantizo. ¡Je je!” (Portela [2008b] 2017: 177; n. 3). Esta idea la reiteró en la entrevista a Díaz Mantilla, dos años después: “Y en cuanto a *La última pasajera*, mi quinta novela, pues sigo revisando con ahínco el último borrador. Y no, bróder, no hay más proyectos. De momento” (Portela en Díaz Mantilla 2017b: s/p). A la fecha, noviembre del 2021, seguimos sin ver la novela publicada.

¹⁴ El texto luego fue incluido en el libro *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, en la versión de la antología crítica hecha por Stockcero en el 2009.

En cuanto al inevitable “Pobrecita Ena Lucía”, que puede tener múltiples significados, lo interpreto según de quién venga. Aunque rara vez me indigno por eso. Figúrense ustedes, tampoco voy a pasarme la vida mascullando blasfemias. No voy a perder el tiempo dando aclaraciones, ni contradiciendo opiniones. Allá ellos [...] El mal de parkinson provoca reacciones emocionales en los enfermos, desde luego, pero no altera la estructura básica de la personalidad. Un carácter apasionado, energético, rebelde e inconformista no es para nada compatible con el síndrome parkisoniano. Son los naipes que me tocaron y con ellos hago mi juego ([2008b] 2017: 178 y 179).

Esta actitud-postura autorial de Portela caracterizada por arremeter contra esa imagen de autora enferma, débil, sufriente, y contra toda producción de un discurso lastimero en torno a ella, resistiéndose a perpetuar ese mito de escritora moribunda, que tenía un futuro literario prominente pero que tuvo un destino infortunado o desdichado, la vuelve a proyectar, incluso con mayor fuerza, en la nota al pie que le agregó al texto siete años después, con motivo de la publicación de la compilación:

Cuando escribí estas líneas, hacia mediados de 2008, ya había decidido alejarme del mundanal ruido, no por razones de salud, sino en pos de la concentración necesaria para sacar adelante un proyecto literario muy ambicioso. De entonces a la fecha, pese a los chismes sensacionalistas que circulan por ahí sobre un presunto derrumbe mío, el mal apenas ha progresado. Lamento decepcionar a los especuladores morbosos, pero van a tener que cogerlo con calma, pues aún sigo batallando. Y seguiré, mientras pueda [...]. ELP, 2015 ([2008b] 2017: 176; n. 2).

Me interesa de estas citas del ensayo, en las que se logra entrever cómo desafía a la no neutralidad en el ejercicio escritural de corte reflexivo, mostrando “una voluntad de reclamar el derecho de expresarse libremente y ser dueñ[a] de la opinión propia” (Timmer 2019: 247), cómo la autora, dentro de sus mecanismos de singularización, desmonta el enigma de su enfermedad como posible razón de su “insilio” y de su silencio en cuanto a su producción literaria de los últimos años, explicando que la voluntad de aislarse del mundanal ruido no es por causas de salud –más allá de que ésta sí interviene– sino más bien para evitar distracciones, con lo que se da pie a otra pieza clave de su figura autorial: la afirmación de su vocación por la escritura.

Vemos aquí, por tanto, lo que Heinich llama “régimen vocacional”, el cual funciona en el marco del régimen de singularidad, en la medida en que Portela justifica su aislamiento –y con ello su excepcionalidad– por su vocación literaria y su entrega a la escritura. Es decir, en esta postura de autora se plasma esa “autodeterminación vocacional, centrada en la persona del creador” (Heinich 2005: 83; traducción personal). La autora cubana al afirmarse constantemente como una escritora libre de distracciones, de exigencias editoriales, de coerciones del cuerpo literario o político, de esas “demandas de otros”, da

cuenta de cómo su aislamiento obedece a un dictado personal, a una “necesidad interior” (Heinich 2005: 83) que responde, ya no únicamente a ese rechazo a la espectacularización, a la celebridad o a la exhibición, sino que, sobre todo, a su compromiso con su oficio y profesión, independiente del éxito económico y de reconocimiento que logre conseguir, volviendo a afirmar su control, propiedad y libertad en cuanto a su escritura y su imagen autorial.

2. ENA LUCÍA PORTELA: AUTORIALIDAD Y AUTORIDAD DE UNA ESCRITORA EREMITA, *OUTSIDER*

Ena Lucía Portela en varios de sus textos no ficcionales y autorreferenciales se llama a sí misma como “esta servidora”, sin embargo, la escritora cubana ha ido construyendo una postura de autora alejada precisamente del servilismo, más vinculada a una posición autorial autónoma y soberana. Su postura coquetea más bien con la imagen de escritora maldita:¹⁵ una autora determinada por su enfermedad; por su posicionamiento político crítico, mas no necesariamente abiertamente disidente de la oficialidad; por la precariedad económica y material, propia de la coyuntura histórica política del “periodo especial” bajo el cual compuso y publicó la mayoría de su obra literaria; por no comulgar con las lecturas de la crítica y la academia; o por no tener pelos en la lengua. Sin embargo, y como hemos observado, estas piezas del mecano autorial de Portela –de las cuales ella manifiesta completo control, completa autoridad y que la podrían llevar a una imagen de escritora *outsider*–, no son precisamente las que han determinado su peculiaridad, o su “rareza”.

Si el régimen de singularidad “privilegia a aquel que se encuentra fuera de lo común, al original, al único” (Heinich 2014: 166), en el caso de autora de Ena Lucía Portela, su régimen de singularidad estaría dado en el hecho de que, a diferencia de otros escritores de su generación, ella se ha mantenido al margen tanto de la escena pública como de los dispositivos y soportes intermediales de exhibición autorial, los que no dejan de ser otra forma de darle existencia a la literatura. Su condición de marginalidad ha sido asumida y buscada (Heinich 2005: 213) por ella misma. De esta forma, el enigma ha pasado a ser la “pieza insignia” (Kamuf [1988] 2016: 1985) de su autoría¹⁶, al mismo tiempo que su marginalidad voluntaria, materializada en su reclutamiento, ha pasado a ser una de las piezas fundamentales del reconocimiento de ella como autora “fuera de lo común”, aquello que viene a funcionar como garantía de originalidad y autenticidad, versus la exhibición alienante. Precisamente su silencio y enclaustramiento misteriosos, de donde emergen su singularidad artística y su postura de autora eremita, son los que le han estado dando

¹⁵ Me remito aquí a la doble acepción de “maldita”: tanto por el estar condenada como por ir en contra de las normas establecidas.

¹⁶ En este sentido, el caso de Portela podría abordarse también desde las dimensiones imaginarias de las representaciones autoriales, en la medida en que “aquello que pertenece al orden de lo imaginario y de lo simbólico constituye también un objeto de estudio” (Heinich 2014: 163).

resonancia a su figura de autora. Al tiempo que, de la mano de esas otras voces constitutivas de su autoría que se han inclinado por darle continuidad a este discurso, son los que le están permitiendo no desaparecer de la historiografía literaria, ir dejando huellas.

Si, de acuerdo con Ena Lucía Portela, “la crítica es todo un género literario, en modo alguno ajeno a la ficción. [En el que l]os críticos fabulan, andan por ahí como Adán, nombrándolo todo, y luego pretenden que la realidad sea como ellos la han inventado” (Portela en Camacho 2006: s/p), y a quienes, tras leerlos, en lugar de rebatirles, con una sonrisa radiante les dirá “oh, sí, mi amiguito, qué sabio eres, tienes toda la razón” (Portela [2004] 2017: 128), podríamos, en gran medida, entrar en el juego autorial de Portela, lo que implicaría asumir la lectura que aquí he propuesto como una más de esas “curiosas fisgonas”, de esas “parlanchinas”, “fabuladoras intrusas” de las que ella con tanto humor negro habla, y asumir que probablemente después de leerla ella simplemente afirmaría, con sarcasmo, “oh, sí, tienes toda la razón”.

Sin embargo, frente a esta figura autorial que se inscribe entre lo magnético e indescifrable, me parece más atractivo atender a la idea de que en el caso de Portela hay una construcción autorial deliberada, en cuanto a que ella misma –al no aparecer en público, y al no publicar la novela– fecunda y propaga el mito, y con ello nos somete a la voluntad de su autoría. El asunto estaría, por tanto, en si preservar el mito de la autora, o si más bien interrogarlo. Es decir, en dejar de intentar resolver esos enigmas en torno a ella, dejar de intentar responder al porqué está recluida, o al qué será de su novela; y en su lugar acercarnos a su caso autorial a partir de la idea de la autora como un significante vacío que intencionalmente finge dejar la construcción de su imagen autorial y de su autorialidad en manos del imaginario cultural. De esta forma, *la* novela de Ena Lucía Portela se estaría construyendo –la estaríamos construyendo– en esta narrativa en torno a su figura de autora, fundada en las nociones de un cuerpo sin cuerpo, de una escritura sin escritura.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Oquendo, Saylín. 2010. “Entrevista: No me hagas preguntas capciosas: conspirando con Ena Lucía Portela” en *La Habana elegante*. 16 de agosto del 2010. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html. [posteriormente se publicó en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, n.º 27, mayo del 2013, año 7.]
- Barthes, Roland. 2005. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bolognese, Chiara (coord.). 2014. “Dossier. Una ventana a la obra de Ena Lucía Portela y a la narrativa cubana del s. XXI”, en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 10. <https://revistes.uab.cat/mitologies/issue/view/v10>.
- Camacho, Jorge. 2006. “¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?”, en *La Habana elegante*, n.º 33-34, primavera-verano 2006. <http://www.habanaelegante.com/SpringSum->

- mer2006/Angel.html. [posteriormente se publicó en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, n.º 27, mayo del 2013, año 7.]
- De Armas, Armando. 2010. “Ena o UNEAC: pendiente la réplica de Ernesto Pérez”, en *Orlando Luis Pardo Lazo. Lunes de postrevolución*. 11 de abril del 2010. <http://orlandoluispardolazo.blogspot.com/2010/04/ena-o-uneac-pendiente-la-replica-de.html>.
- _____. 2011. “El lobo, Caperucita, Ena Lucía Portela y yo”, en *Radio Televisión Martí*, 23 de marzo del 2011. <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/el-lobo-caperucita-ena-lucia-portela-y-yo/9034.html>. [posteriormente se publicó en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, n.º 27, mayo del 2013, año 7.]
- De Maeseneer, Rita y Bolognese, Chiara. 2017. “Tan oscuro como muy oscuro: ¿dónde se ubica Ena Lucía Portela?”, en *RILCE*, 33.1: 87-107. <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/89>.
- Díaz Mantilla, Daniel. 2017a. “Aun así derribamos algunos templos”, en Portela, Ena Lucía, *Con hambre y sin dinero*. La Habana, Ediciones Unión, 7-13.
- _____. 2017b. “Entrevista a Ena Lucía Portela: El escepticismo es un magnífico antídoto contra las decepciones”, en *Hypermedia Magazine*, 22 de marzo del 2017. <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/daniel-diaz-mantilla-el-escepticismo-es-un-magnifico-antidoto-contras-las-decepciones/>.
- Díaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique (Romantisme et modernités)*. París: Champion.
- _____. 2015. “Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica”, en *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24: 31-50.
- _____. 2016. “Las escenografías autoriales románticas y su puesta en discurso”, en Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri (eds.), *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arcos, 155-185.
- Heinich, Nathalie. 1991. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París: Minit.
- _____. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- _____. 2012. *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*. París: Gallimard.
- _____. 2014. “La bohemia en tres dimensiones: artista real, artista imaginario, artista simbólico”, en Zapata, Juan (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 158-171.
- Kamuf, Peggy. [1988] 2016. “Una sola línea dividida”, en Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri (eds.), *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arcos, 79-105.
- Maingueneau, Dominique. 2015. “Escritor e imagen de autor”, en *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24: 17-30.

- _____. 2014. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Zapata, Juan (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 49-66.
- _____. 2004. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Meizoz, Jérôme. 2016. “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri (eds.), *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arcos, 187-204.
- Muñoz, Gerardo. 2013. “Ejercicio de microbiografía”, en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, n.º 27, mayo 2013, año 7. <http://otrolunes.com/27/unos-escriben/ejercicio-de-microbiografia/>. [publicada inicialmente el 31 de octubre del 2011 en el blog *Puente Efractario*].
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri. 2016. “Hacia una biografía del concepto de autor”, en Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri (eds.), *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros, 11-51.
- Pérez Fontdevila, Aina. 2016. *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral. Meri Torras (dir.). Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Portela, Ena Lucía. [1999] 2017. “*Bad painting* o la ‘inocencia’ del sujeto”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 28-34.
- _____. [2004] 2017. “¡Ah, qué bello!”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 123-128.
- _____. [2006] 2017. “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 142-150.
- _____. [2007-8] 2017. “Rompiendo el silencio. Brevíssima nota sobre Bogotá 39”, *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 164-171.
- _____. [2007] 2017. “Algunos rumores sobre *Djuna* y *Daniel*”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 155-159.
- _____. 2008. “Ena Lucía Portela”, *Nuevo texto crítico*, 21.41-42: 7-20. DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.0.0007>.
- _____. [2008b] 2017. “Alas rotas” en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 172-179 [también se publicó con el título “Mal de Parkinson” en *SoHo*, n.º 100, agosto del 2008].
- _____. [2008c] 2017. “*Bonjour*, Daniel, ¡besos pa’ ti!”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 191-196.
- _____. 2009. *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, Stockcero.
- _____. 2010. “Los delincuentes como nosotros”, en *La Habana elegante*, 16 de agosto del 2010. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Scherezada.html
- _____. 2010b. “Armando de Armas entrevista a la escritora Ena Lucía Portela”, en *Gaspar, el lugareño*. 10 de abril del 2010. <http://www.ellugareno.com/2010/04/armando-de-armas-entrevista-la.html>

- _____. 2011. “Envuelta en llamas” en *Arcos de reflejos. Literatura y promociones*, 13 de marzo del 2011. <http://arcodereflejos.blogspot.com/2011/03/envuelta-en-llamas-fragmento-de-ena.html>
- _____. 2013. “Nuestra mujer en La Habana” en *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 156 (octubre-noviembre 2013). <http://revistacritica.com/cuentos/nuestra-mujer-en-la-habana>
- _____. 2017. “Agradecimientos”, en *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 15-17.
- Reyes, Mario Luis. 2018. “La libertad de Ena Lucía Portela”, en *El estornudo. Alergias crónicas*. 6 de noviembre del 2018. <https://revistaelestornudo.com/la-libertad-ena-lucia-portela/>.
- S/A. 2013. “Adjunto. Ena Lucía Portela vista por Daniel Mordzinski”, en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, mayo del 2013, año 7, n.º 27. <https://otrolunes.com/27/unos-escriben/de-su-vida-y-obra/attachment/ena-lucia-portela-otrolunes-5/>
- Sibila, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Timmer, Nanne. 2019. “Ensayo y postficción: realidad y goce de la escritura en *Con hambre y sin dinero* (2018), de Ena Lucía Portela”, en *Caracol*, 18, jul-dic. Del 2019, 237-257. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v18i18p236-257>
- Valle, Amir (dir.). 2013. “Dossier Ena Lucía Portela”, en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, mayo del 2013, año 7, n.º 27. <https://otrolunes.com/27/unos-escriben/ena-lucia-portela-dossier/>

