

UN ARTE DE HACER RUINAS:
ENTREVISTA CON EL ESCRITOR CUBANO ANTONIO JOSÉ PONTE

POR

NÉSTOR E. RODRÍGUEZ
Emory University

A raíz del desmembramiento del Estado soviético y el consecuente inicio del denominado “Período Especial” en Cuba a comienzos de los años noventa, los diversos ajustes económicos, políticos y sociales llevados a cabo por el gobierno tuvieron como contrapartida ideológica la exacerbación del sentimiento nacionalista. Esta euforia por la cubanía se daba en detrimento del carácter “internacionalista” de la Revolución defendido por el oficialismo décadas antes. Una buena parte de la literatura cubana actual, sobre todo en su vertiente narrativa, se ocupa de atestiguar los efectos de estas variaciones en el *ethos* cubano a través de novedosas propuestas estéticas. Dentro de este dilatado panorama, la obra de Antonio José Ponte (Matanzas, 1964) figura entre las más importantes y conocidas. Ampliamente antologado y traducido a varias lenguas, Ponte destaca como ensayista, poeta y narrador. Su producción incluye *Asiento en las ruinas* (1992), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1996), *Corazón de Skitalietz* (1997), *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000), *La lengua de Virgilio* (2001) y *Contrabando de sombras* (de próxima publicación). La ruidosa calle Neptuno de La Habana sirvió de marco a esta entrevista, el 20 de junio del 2001.

NÉSTOR RODRÍGUEZ: *Sé que te inicias como escritor publicando poesía y ensayo, si bien es en la narrativa donde parece haber encontrado tu territorio creativo. ¿Cómo explicas ese tránsito?*

ANTONIO JOSÉ PONTE: En realidad empecé escribiendo narrativa también. Comencé en los talleres literarios, pero no a la manera norteamericana, los *workshops*, sino en los talleres literarios a la mexicana, es decir, reuniones en las que leías tu obra y te la criticaban. Yo, aunque escribo desde niño, empecé con la narrativa a producir de modo institucional y a relacionarme con otros escritores. Pero ocurrió que mi narrativa se ganó el rechazo de quienes hacían la crítica en esos talleres. Ahora no puedo juzgar si mi trabajo de entonces era bueno o malo, lo cierto es que no era peor que mucho que lo que me rodeaba allí. Sucedió que di con dos escritores de narrativa que eran mayores que yo en edad y de algún modo habían encontrado una voz propia dentro de la narrativa cubana. Me refiero a Rolando Sánchez Mejías y a Félix Lizárraga. Ambos están en el exilio, uno en Barcelona y el otro en Miami. Estos dos escritores que se hicieron mis amigos cuando yo contaba con dieciséis años tenían lecturas que yo no había hecho en ese momento, sobre todo en la prosa más moderna: la narrativa latinoamericana del *Boom*, Borges, entre otras. Sánchez

Mejías y Lizárraga habían aprendido la lección de esta prosa más moderna, es más, habían adquirido una voz propia a través de ella. Creo que la vergüenza de no estar a la altura de lo que escribían ellos, lo mismo que el rechazo de los críticos, me hizo renunciar a publicar narrativa. No dejé de escribirla pero sí de leerla en público. Con la poesía tuve una especie de mundo que me interesó decir, palabras, formas y obsesiones que cristalizaron mucho más rápido en dicho género que en la prosa de ficción o en la ensayística. De ahí que los dos primeros libros que publicara fueran *plaquettes* de poesía que luego reuní en un solo libro: *Asiento en las ruinas*. No me considero poeta, narrador o ensayista a secas; no hago esas diferenciaciones. Más bien he trabajado moviéndome de un género a otro. Primero por temor a repetirme, y segundo por cuestiones de hibridez o de contrabando de fronteras entre géneros, que es lo que más me interesa. Sigo escribiendo poesía, aunque después de *Asiento en las ruinas* no he publicado libros. Igualmente, siempre escribo ensayos porque te obliga no sólo el interés por los libros sino los compromisos de hacer un prólogo o alguna reseña, por ejemplo. En cuanto a la narrativa, nunca he dejado de escribirla.

NR: *En el acontecer literario habanero he podido apreciar el vínculo estrecho que se da entre Reina María Rodríguez y tú. Coméntame esa conexión con una escritora algo distante de ti en términos generacionales.*

AJP: Lo que pasa es que estás viendo una Habana bastante despoblada. Éramos más. Muchos se han ido al exilio y otros se han apartado sin salir de la isla. Lo visible son sólo dos personas de algo que era mucho más amplio. Pienso que Reina María Rodríguez es la única escritora cubana de su generación, la de los nacidos en los '50, que siente interés por lo que escribe la gente joven. De ahí la conexión de mi generación con ella. Reina tiene un interés por la literatura que no tiene la mayoría de los escritores de su promoción. La generación de Reina es una de las más incultas de la literatura cubana. Es un grupo que aceptó que los escritores fueran o no importantes según el rol político que jugaran dentro de la izquierda latinoamericana. Si leían a Borges o a Octavio Paz los leían casi a pesar de ello. Es una generación que leyó muy tardíamente a José Lezama Lima y a Virgilio Piñera. Sí habían leído muy bien y haciéndole demasiados favores críticos a Eliseo Diego, un poeta mucho menor comparado con Piñera o Lezama Lima. Para ellos la poesía cubana, el poeta y la idea de la poesía era la idea de la poesía y del poeta que es Eliseo Diego. Para mí una pobre idea si la contraponen a lo que es Piñera y, más aún, Lezama Lima. Es una generación que se conformó con eso y que siente poco interés por la literatura contemporánea internacional. Reina es distinta dentro de esa generación, pero no es la única. Piensa que en ese grupo está Abilio Estévez —que había sido alumno de Virgilio Piñera—, además de Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás. Pero Reina es la única distinta dentro de esa generación. Es una mujer que se va quedando cada vez más sola dentro de un grupo demasiado machista en el sentido literario, a pesar de contar con muchas escritoras. Al quedarse sola, Reina se interesa cada vez más por lo que viene después de ella, que es mi generación, la de los nacidos en los años '60. Nosotros somos una generación de lectores muy críticos con la literatura oficial cubana, lectores que sospechamos que el verdadero arte es clandestino porque está censurado, prohibido, en el mundo, y Cuba vive muchas veces de espaldas al mundo. Nuestra generación tiene la sospecha de que hay que salir y leer lo que está fuera de la isla. No podemos conformarnos con lo que Casa de las Américas o Arte y Literatura publiquen sobre el mundo. En eso coincidimos Reina y yo como

lectores. Aun con todas nuestras diferencias de poética, privilegiamos la literatura y la lectura por encima de la política, algo que en otros escritores no es tan evidente. Eso es lo que más nos ha unido, sin olvidar, por supuesto, la admiración por escritores que para nosotros constituyen ejemplos éticos, como lo son Piñera y Lezama Lima. Del mismo modo nos ha unido la confianza en que siempre debe estar apareciendo un buen libro en Cuba o en algún otro lugar. Esa confianza, tan apagada en la mayoría de los escritores cubanos, nosotros la tenemos viva. Piensa en las diferencias del medio literario cubano en relación al de cualquier otro país, en lo que representa un libro dentro de Cuba. Eso es mucho menos visible ya, pero hace algunos años, cuando ninguno de nosotros viajaba o viajábamos muy poco y no teníamos contacto con visitantes extranjeros, tener un libro de un escritor que nos gustara era tener un talismán. Compartir ese talismán nos ha hermanado. Se establece una especie de cadena de conspiradores; el libro se convierte en objeto de conspiración en un medio en el que está censurado, prohibido o simplemente no se habla de él. Este objeto de conspiración vincula a toda la gente que lee. Dentro de una lista tentativa de nombres estarían Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler, Félix Lizárraga, José Manuel Prieto y mucha gente que, o está en Cuba pero nos vemos menos, o está en el exilio. Los que seguimos en contacto a pesar de nuestras diferencias personales somos Reina y yo.

NR: *En Las comidas profundas hablas de la isla en términos prospectivos, Cuba como un país en proceso o, como señalas en el texto, un “lugar imaginario”. En lo hermenéutico, parecería que la definición de la cubanía dependiera de una doble articulación: una que va hacia el “adentro”, el origen, la Historia; y otra que se afianza en el “afuera”. ¿Cómo describes ese impulso eminentemente político de Las comidas profundas?*

AJP: Para mí hay dos trampas en pensar Cuba en la actualidad. Una de ellas es geográfica. Esa trampa asume que el país termina en las fronteras de la isla y que el cubano que se va deja de ser cubano. Por supuesto, existen gradaciones en el tratamiento de este punto. Está quien sostiene que el que se va pierde toda cubanía. Otros piensan que el que parte pierde *algo* de esa identidad. De cualquier manera hay una desconfianza en la condición nacional, como si al cruzar una frontera, al irte a vivir lejos durante toda tu vida o por cierta cantidad de años esa condición nacional se fuera destiñendo como una bandera a la intemperie. Esa es una forma de cuantificar la posible cubanidad de alguien. Existe otra muy sostenida en el exilio, por cierto, que consiste en pensar que Cuba termina en 1959 y que lo que vivimos a partir de entonces es un limbo entre el final del capitalismo cubano y el capitalismo que vuelve después de un largo paréntesis. Yo me opongo a las dos porque no es posible negar la vida a quienes se van de la isla ni a quienes se han quedado dentro de ella. Pienso que en este momento histórico el país tiene que transitarse doblemente. Circunscrito a la frontera debes ir hacia adentro, hacia lo hondo del país, pero también hacia afuera. Yo no tengo ninguna desconfianza en mi condición de cubano. Ahora bien, esa condición es siempre irónica. Yo no soy cubano a ultranza, soy muchas más cosas antes que ser cubano. Ser cubano es una de las cualidades que podría tener, no la primera. Hay otras que son más acuciantes. Pero el hecho de que no sea la primera me da una confianza en ella que me permite no tener que estar revisándola continuamente. Tengo la impresión de que la situación política cubana del 1959 hacia acá ha hecho que la revisión de la

nacionalidad se exacerbe demasiado, no sólo por parte de los artistas, sino por el cubano de a pie dentro o fuera de la isla. Siempre tomo a Cuba como un objeto de deseo porque el que sea un objeto de deseo la hace siempre fantasmática, algo que siempre está por ser fundado. Tiene raíces, pero no está fundado del todo. No obstante, el hecho de que no esté fundado tampoco me causa temor a que no pueda serlo eventualmente. Me refiero al miedo a que lo que se ha conseguido hasta ahora se pierda, a que la identidad pueda perderse. No creo que eso vaya a ocurrir. Ya hemos pasado por todos los regímenes políticos posibles: feudalismo, capitalismo, socialismo, y seguramente volveremos al capitalismo en unos cuantos años. Hemos pasado por distintos poderes —colonia española, pseudocolonia norteamericana, colonia rusa— y en ese largo camino no hemos perdido la identidad. Más que la pérdida de la identidad me interesa su fundación. Siempre me han molestado los hegelianismos, creer que habitamos cierto Estado prusiano al que toda la historia anterior nos ha llevado. Esto tiene algo de panglosianismo también. No estamos en el final de la historia; Cuba continúa, y continúa porque no está hecha del todo. Eso para mí es muy importante. Ahora bien, no se puede decir que está todo por fundarse. Recuerdo una pregunta un tanto traumática que hace Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*. En estas conferencias que se publicaron a finales de los años '50, Cintio pregunta por “los muros de nuestra fundación”. No sé si yo me hubiera hecho esa pregunta viviendo las circunstancias políticas en las que se encontraba Cuba en aquel momento, pero ya a estas alturas los muros de nuestra fundación existen. A lo mejor no son los verdaderos muros, pero yo atisbo unos muros. *Orígenes*, Casal, todo el siglo XIX cubano, esos son para mí muros de fundación. No sé si llego a la base del muro. Después de todo esa base no existe, la base siempre es geológica y ahí la historia se pierde, empieza a ser una historia, más que humana, antediluviana. La búsqueda de ese origen siempre me está tentando aunque con una posibilidad que nunca voy a poder comprobar. En consecuencia, la futuridad de esa sustancia que es Cuba, como lo veía Cintio Vitier, me tienta porque siempre va a estarse fundando. Es algo con una profundidad histórica y al mismo tiempo con una capacidad de futuro que nos parecen mesopotámicas. Esa mirada doble a la que la política me obliga en este momento al pensar al cubano dentro y fuera de la geografía de la isla, también lo tengo que hacer en el tiempo: hacia el presente, el pasado y el futuro. Este es el único modo de que la nacionalidad no devenga en coartada política, es decir, que la nacionalidad se convierta en un pretexto retórico en lo que escribes. Yo definiendo una idea de país abierto en tiempo y geografía. Es al mismo tiempo la más hermosa de las hipótesis como ficción y la más precavida como discurso histórico. Si no, puedes caer en trampas de pensamiento que te obliguen a creer que Cuba terminó en el 1959 o que estamos en el mejor de los momentos posibles. Ni una cosa ni la otra.

NR: *Hay otra lectura bastante evidente en Las comidas profundas. Me refiero a los planteamientos sobre la literatura y la tradición. Por la mención de Virginia Woolf, Cioran, Apollinaire, Auden, Goethe, los libros védicos, entre otras fuentes, tal parece que abogaras por una poética de las correspondencias llamada a definir una literatura cubana que por su engarce con otras literaturas sería justamente más cubana.*

AJP: Ése es el proyecto que da cabida al lector que soy. He luchado contra un defecto de la crítica en relación a la literatura más reciente. Casi siempre trabajan el espacio literario cubano como si fuera un espacio cerrado donde sólo te influyeran otros escritores

cubanos anteriores o contemporáneos. Ese esquema elemental de laboratorio crítico es un modelo fallido porque no contempla un hecho claro: la mayoría de los escritores no leen a otros escritores cubanos. Por lo menos no en la misma medida en que leen a escritores norteamericanos, franceses, alemanes o latinoamericanos. Entonces estás creando una lectura cerrada para un medio que no es para nada así, un medio que constantemente está injertando otras literaturas, otro pensamiento y otro arte. De algún modo el pensar una nacionalidad abierta es un esfuerzo demasiado grande para la prosa que se ocupa de este asunto. Es un esquema muy difícil de llevar. Ya que estás trabajando en condiciones tan adversas tienes que darte el gusto de la revancha contra lo cerrado, es decir, tratar de hacer un juego en el que la mayor cantidad de literatura extranjera entre en tu proyecto creativo. Pero eso no lo hago premeditadamente; no digo, por ejemplo, ahora necesito una escritora inglesa y me viene bien Virginia Woolf. Sencillamente es que Virginia Woolf me da algo, una frase, un matiz que no me da ningún otro escritor. De manera que la utilizo sin preocuparme si nació en La Habana o en Londres. Esto contribuye al esquema discursivo de una nacionalidad abierta donde no existen pasaportes. También es una pelea contra el provincianismo de la literatura cubana, sobre todo del pensamiento crítico y el ensayo cubano. Las revistas nacionales no publican reseñas que no sean de libros cubanos. Uno vive con el deseo de escribir algo sobre un texto que lo emocione —una biografía de Virginia Woolf, por ejemplo—, pero no cabe dentro de las revistas cubanas. Eso hace que la crítica, al ocuparse exclusivamente de objetos culturales cubanos, se vuelva nacionalista en el sentido más empobrecedor. Es una gratificación la que me doy al no estar encerrado en esos límites.

NR: *Hablemos de Cuentos de todas partes del Imperio y de lo que parece ser una constante temática en los textos que lo conforman: el exilio.*

AJP: Durante mucho tiempo dos de mis grandes obsesiones como lector han sido la literatura inglesa colonial y la literatura imperial austro-húngara. Uno de los problemas que trata esta literatura de modo muy natural es el de la condición del extranjero y de las minorías habitando un mismo espacio. Fíjate que el imperio austro-húngaro era un almacén de minorías. Eso me interesa tanto por su capacidad narrativa como por la idea hasta cierto punto democrática que veo en el tratamiento de este tema en determinados autores, la idea de que puedan convivir diferentes grupos humanos dentro de un país. *Cuentos de todas partes del Imperio* es por un lado mi respuesta a la Cuba monolítica en la que vivo y por otro mi contestación a la diáspora cubana, a la cantidad de exilios que los cubanos viven en todas partes del mundo. Tuve la idea irónica o paródica de pensar que tantos cubanos repartidos por el mundo estaban formando un imperio. Pero un imperio que por el mismo hecho de no estar fundado no podía ser destruido. Es un poco la visión de Cuba que planteo en *Las comidas profundas*. Eso hizo que planeara un libro donde se viera la suerte de los cubanos que se van de la isla lo mismo que la de las “tribus” existentes dentro de Cuba.

NR: *Uno de los textos que más llamó mi atención en los Cuentos de todas partes del Imperio fue “Un arte de hacer ruinas”. En dicho relato La Habana aparece duplicada en una ciudad subterránea. ¿Quiénes habitan esa ciudad simbólica que se alza bajo La Habana “real”?*

AJP: Ese cuento está en el centro del libro y es el único en que todo sucede dentro de Cuba. Los demás textos son referencias a viajes o peripecias de cubanos por el mundo. El único que se concentra en el corazón del Imperio, si ese imperio irónico existiera, es “Un arte de hacer ruinas.” Es un texto que nace de muchos entrecruzamientos. Uno de ellos fue el hallazgo de dos conceptos que encontré en revistas de urbanismo. Uno de los términos es *tugurización*, la capacidad que tiene una ciudad sobrepoblada para hacer divisiones dentro del espacio urbanizado y convertir en tugurios esos lugares, es decir, devaluarlos arquitectónicamente por la necesidad de apiñar vidas dentro de un espacio limitado. Ese término técnico utilizado por los urbanistas para explicar sobre todo Centro Habana me sugería varias ideas. Primero, la del espacio cerrado; segundo, el que dentro de ese mismo espacio reducido se pudiera concentrar la mayor cantidad de vida posible. Y tercero, la devaluación de ese espacio por la densidad humana que le cae encima de pronto. Esto me gustó como hipótesis para la ficción. El otro término que encontré fue el de *estática milagrosa*, una noción que describe el asombro de los urbanistas, arquitectos y planificadores ante el hecho de que muchos edificios que por cálculos estructurales debían estar en ruinas seguían en pie. Fíjate que son términos que narran dos imposibilidades. Una es la imposibilidad de meter la mayor cantidad de vida posible dentro del espacio más mínimo; otra tiene que ver con cómo una estructura permanece íntegra cuando todas las condiciones técnicas y teóricas la dan por derrumbada. En esos dos términos hay un drama aprovechable. Del concepto de tugurización construí los “tugures,” esa tribu de provincianos que viene a vivir a La Habana. Es un cuento sobre los cambios demográficos dentro de una ciudad que no crece arquitectónicamente. Esta tribu trata de meter la mayor cantidad de gente posible en un espacio restringido. Eso hace que todo se dé hacia adentro, que todo termine siendo subterráneo, el gran adentro, el adentro de la tierra. “Un arte de hacer ruinas” es el centro arquitectónico del libro. Es un poco una interrogación sobre el destino arquitectónico de La Habana. De tugurización sale el nombre de la ciudad: “Tuguria.” Es un nombre que me gusta mucho, quizás algún día trabaje más con él. Y es que en el cuento no se sabe qué pasa dentro de Tuguria. Tengo la tentación de volver a ella, es para mí una hipótesis fantástica. De hecho, *Cuentos de todas partes del Imperio* es el libro en el que más he pensado después de haberlo escrito, es el único que he deseado ampliar. Será que uno no funda una ciudad por gusto; Tuguria está fundada y ahora hay que darle vida. Entonces tengo que regresar a ella.

NR: *Sé que viviste en Portugal en 1999 y que hace poco regresaste de un semestre en Filadelfia como profesor visitante de la Universidad de Pensilvania. ¿Qué ha significado para ti el dejar la isla y volver a ella?*

AJP: Dejar la isla es ver el mundo porque la isla no es el mundo. Ninguna isla lo es. La condición geográfica influye en el modo de pensar la realidad. Viniendo de Cuba, que es un país cerrado, un país de cambios históricos casi nulos durante las últimas décadas, dejar la isla es entrar en otra velocidad, es entrar en el tiempo de lo que uno piensa que es el mundo, dejar de soñarlo a través de revistas, películas y libros y ver un poco cómo se mueve; una cosa que aquí no puedes comprender. Puedes tener atisbos, pero eso sólo se sabe en carne propia. Dejar la isla es entrar en otro sentido del tiempo y descubrir la profunda irracionalidad de la situación cubana actual, o bien su profundo maquiavelismo. Eso no lo descubres hasta que sales de la isla. Cuba es una ficción. Todos los países lo son,

la vida lo es, pero este país es en mi opinión más ficticio que los demás. Para mí entrar y salir de Cuba es entrar y salir de una ficción muy característica, una ficción que exige una gran capacidad de trasplante y de aventura. Sin embargo, la compensación que da es que dentro de la tremenda irracionalidad de la situación cubana haya tiempo para escribir como no existe en países más racionales. Es un sitio al que siempre vuelvo porque en él puedo trabajar sumamente bien; es un lugar en donde siento un mundo de ficción que me interesa mucho. También me doy cuenta que esto es un vicio profesional, es decir, hay personas que están padeciendo realmente en la vida cotidiana como las hay que se están alegrando. Existe una gran tragedia cubana lo mismo que una gran comedia. La cotidianidad aquí puede ser horrible, si bien puede dar unas compensaciones maravillosas en algunos casos. Mi vicio profesional es pensar Cuba como una ficción, una ficción dolorosa pero a veces llena de felicidad. La capacidad para entrar y salir de la isla me la da el pensarla como una ficción. No sé hasta qué punto es autocomplaciente o reaccionario lo que estoy diciendo, pero incluso en los peores momentos no he dejado de pensar que tiene algo de ficción. Para mí los viajes son como esos cambios que hago cuando paso de un género a otro en la literatura, cambios de una ficción por otra.

NR: *¿Por qué publicas tu obra fuera de Cuba?*

AJP: La poesía la publiqué aquí. También un libro de ensayos titulado *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Es a partir de *Las comidas profundas* que empiezo a publicar mi obra fuera de Cuba. Incluso empiezo a publicar en otros idiomas antes que en español. Una de las causas de esto ha sido el interés de algunas editoriales extranjeras por la literatura cubana. Otra es el hecho de que durante muchos años nada de lo que yo escribía podría haber sido publicado por una editorial cubana. Las editoriales nacionales tienen una dificultad con la experimentación genérica. Pienso en un libro como *Travelling*, de Reina María Rodríguez, que es un libro raro, con fotografías y comentarios de la autora sobre su vida al estilo de los publicados en Francia con títulos como *Roland Barthes par Roland Barthes*. Para publicar *Travelling* a Reina le pusieron un rótulo en la portada que dice “relato novelado”, es decir, para publicar ese libro crearon un centauro genérico. Había una verdadera dificultad para editar ese tipo de proyecto literario. Eso por una parte. Por otra está la cuestión de la censura. Creo que muchos de mis libros podrían haberse publicado en Cuba sin problemas con la censura, pero de todas maneras habrían tenido que chocar con ella. Hace unos años luché contra la censura de la novela de un colega. Todo me dejó un sabor amargo, especialmente la falta de solidaridad entre escritores, su miedo a las instituciones, a que un escándalo literario se convirtiera en escándalo político. En ese proceso descubrí que los censores eran escritores que yo hasta ese momento respetaba como artistas. Haber descubierto esto me ha hecho apartarme un poco de las editoriales cubanas. Sólo el pensar que un libro mío tenga que pasar por una censura efectuada con ojos de comisario político más que de crítico literario hace que se me quiten las ganas de publicar dentro de Cuba. Siempre termino enviando el libro fuera del país. Con eso sucede algo muy problemático, y es que el público lector cubano no tiene mis últimos libros. Soy leído por gente a la que le regalo mis libros publicados en el extranjero. Cierto que he perdido lectores dentro del país, pero no podría estar tranquilo sabiendo que un comité de comisarios políticos está leyendo lo que escribo de manera inquisitiva.

NR: *Háblame de tu último proyecto de novela, Contrabando de sombras.*

AJP: *Contrabando de sombras* es una novela breve que se publicará dentro de poco bajo el sello Mondadori. Sucede en un sitio al que no le he puesto nombre pero que es Cuba, es la realidad cubana. Es una novela sobre la persistencia del pasado, cómo algo lacerante que ocurrió en el pasado puede seguir vivo o pendiente de algún modo. Pendiente como la espada de Damocles pende y pendiente en el sentido de que todavía hay algo que resolver. Es parte del encuentro con una noticia histórica que aparece en *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, de Fernando Ortiz. Se trata de un caso inquisitorial. En ese texto Ortiz pone una nota al pie de página para señalar que hasta donde él tiene entendido en Cuba sólo se había efectuado un auto de fe. Ocurrió a finales del siglo xvi contra diecinueve hombres “amujerados” de la flota. La novela es la historia de unos personajes que empiezan a soñar de manera recurrente con los condenados por la Inquisición. En el caso del protagonista, es la búsqueda de algo equiparable a ese auto de fe que acaeció en su adolescencia. Es una historia concentrada en unos pocos personajes y en un espacio reducido. De hecho, el cementerio es el lugar más importante dentro de la novela. En ese sentido es un texto un tanto necrofílico. Ya el título alude a las sombras como muertos, la idea de que los vivos no están demasiado vivos ni los muertos están demasiado muertos. En otras palabras, si el pasado sigue vivo, los muertos tienen la capacidad de interactuar con los vivos. *Contrabando de sombras* es un híbrido de realismo con literatura fantástica, una mezcla rara que ojalá dé resultado.