

ANTONIO JOSÉ PONTE  
Contrabando de sombras

*bokeh* \*

© Antonio José Ponte, 2018

© Fotografía de cubierta: W Pérez Cino, 2018

© Bokeh, 2018

Leiden, NEDERLAND  
[www.bokehpess.com](http://www.bokehpess.com)

ISBN 978-94-91515-93-4

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

## SOBRE EROS Y TUMBAS

### Guillermina De Ferrari

Buscando preservar una visión personal de la literatura, el escritor cubano Antonio José Ponte (Matanzas 1964) estudia la carrera de ingeniería hidráulica en la Universidad de La Habana. La profesión elegida, practicada y abandonada, se cuela en su escritura en la obsesión por mapas, ciudades, edificios y ruinas. Ahora bien, al profundizar en la obra de Ponte la carrera se revela como metáfora de la fluida arquitectura de su escritura, que canaliza no el agua sino el deseo –erótico, intelectual y estético– por múltiples mundos narrativos ante la presión de mecanismos literarios minuciosamente calculados. A Ponte, que hizo carrera como escritor en La Habana de los noventa y primeros 2000, se lo considera uno de los autores cubanos más originales, según Daniel Balderston. La poeta Reina María Rodríguez aplaude su imaginación, el erotismo sutil de su escritura, la elegancia que surge de cuidar la precisión de los verbos, evitando los adjetivos. Poseedor de una prosa excepcional –«*un* estilo, personal y discernible», dice Rafael Rojas–, Ponte es creador de un lenguaje capaz de revelar las misteriosas conexiones que sostienen los mundos ficticios que todos habitamos<sup>1</sup>.

La formación literaria de Ponte no se debe tanto a un plan de estudio sistemático sino a la combinación de determinación y azar en una Cuba tan impredecible en los títulos que publica como en los que prohíbe. De las eclécticas bibliotecas de sus

---

<sup>1</sup> Véase Balderston 2009, Rodríguez 2009 y Rojas 2006.

abuelos y la poesía de Rubén Darío, recitada por su abuela con gracia casi profesional, pasa a la caza de libros recomendados por jóvenes escritores amigos y algún vecino estudiante, frustrado ante las lagunas que la censura forzaba en la licenciatura en letras. Las lecturas desordenadas fueron creando hojas de ruta, y cualquier ejemplar de la revista *Vuelta* de México podía ser una brújula señalando nuevos rumbos. Autores como Borges, Lezama Lima u Octavio Paz eran una meta en sí mismos, pero también traían consigo una biblioteca en sus alusiones y referencias. Ponte lee su primer Borges (la *Antología personal* en edición de Siglo XXI) y su primer Octavio Paz (*Ladera este* y *Salamandra*, en la edición de Joaquín Mortiz) de ejemplares obtenidos clandestinamente –aprovechando un descuido de la bibliotecaria a la hora del almuerzo– de Casa de las Américas, donde estaban sólo disponibles para «especialistas». Leer libros burlados a la censura le daba el placer adánico de comer el fruto del árbol de la sabiduría. La literatura inglesa le llega desordenadamente en las traducciones de Dickens, Kipling y Conan Doyle publicadas en la isla, mientras que el gótico, tan importante en *Contrabando de sombras*, le llega vía *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole y de los cuentos de Edgar Allan Poe, cuya obra tuvo varios títulos en ediciones cubanas. Localmente, su infatuación con la compleja lectura de Alejo Carpentier le dejó entrever la posibilidad de desafíos mayores o, como él dice, de escalar una montaña aún más alta. El Everest de la literatura cubana para Ponte fue Lezama Lima, que no sólo le entreabría puertas a bibliotecas clandestinas y al placer de acceder a lo prohibido, sino también la posibilidad de superponer una república literaria a la república política, lo que equivalía a encontrar un nacionalismo no apropiado por la Revolución.

Durante años Ponte persistió en vivir en La Habana, aun cuando su relación con el régimen fue tensa desde un principio.

En 2002 afirmaba que la idea de someter cualquier escrito al juicio de un comisario político en vez de a una junta editorial lo había disuadido de tratar de publicar en Cuba. En la isla se publica su libro de poesía *Asiento en las ruinas* (Letras cubanas, 1997) y una plaquette también de poesía. En Ediciones Vigía, una suerte de cartonera antes de que los argentinos inventaran las cartoneras, se publica en una cuidada edición artesanal, de apenas 200 ejemplares, la primera versión de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995). Entre los demás textos, publicados en el extranjero, figuran ensayos que indagan críticamente en la realidad cubana, como *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* y *Las comidas profundas* (1997), y narrativa: *Cuentos de todas parte del imperio* (2000) y la novela que nos ocupa, *Contrabando de sombras* (2002). Sus artículos críticos, sus entrevistas a publicaciones extranjeras y sus actitudes en reuniones de escritores contribuyeron sin duda a que Ponte fuera «desactivado» de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 2003, sin detrimento de la causa oficial: su participación en el consejo de redacción de la revista *Encuentro de la cultura cubana*. El fundador de la revista, Jesús Díaz, había sido en algún momento uno de los protegidos de la Revolución. Pero Díaz se exilió en Madrid en 1993, desde donde encabezó un exilio tardío que es un hito en la historia intelectual de la Cuba posrevolucionaria, pues constituye un frente de artistas formados en la Revolución, desencantados y exiliados, pero que evitan alinearse con las antiguas visiones binarias que se sostuvieron por décadas en Miami. La orden de censura oficial de Ponte significó negar su estatus de escritor: no podía publicar ni participar en eventos públicos como presentaciones de libros, ni siquiera ser citado en publicaciones locales. Perdió también la protección que brindan las instituciones culturales a sus afiliados, cuya manifestación más concreta era la de facilitar el valiosísimo permiso de viaje —no hay que olvidar que antes del

cambio de las leyes migratorias en 2013, nadie podía salir de la isla sin un permiso de salida que el gobierno otorgaba según la simpatía que los solicitantes profesaran al régimen.

Hasta ese momento, Ponte siempre había regresado a Cuba después de estancias relativamente prolongadas en Portugal y en la Universidad de Pensilvania. En su ensayo «La viga maestra» (traducido como «What Am I Doing Here?») e incluido en *Cuba On the Verge*, editado por Cola Franzen), compara ser testigo del deterioro del proyecto revolucionario con la lectura de una novela que da pena abandonar justo cuando se acerca el final. Sin embargo, el final continúa retrasándose; a pesar de la sostenida presión del régimen, Ponte consigue en 2006 una beca de la Fundación Carolina para estudiar la obra cubana de María Zambrano en Madrid, y logra obtener así un permiso de salida. En Madrid trabaja en el consejo editorial de la revista *Encuentro*, que luego codirige junto a Manuel Díaz Martínez, y después en *Diario de Cuba*. Es así que se convierte en ciudadano de ese segundo exilio cubano tardío, que tiene sus centros en Madrid, Barcelona y México.

En la época en que Ponte madura como escritor, Cuba se sume en una crisis apocalíptica que, bajo el nombre de Período Especial en Tiempos de Paz, supone una economía de guerra en ausencia de una guerra real. Las dificultades de esos años, producto del fin de los subsidios soviéticos y del comercio con los países de Europa del Este, dan lugar a una cultura del desastre. Ante la libertad de publicar en el extranjero, con menos miedo a la censura, los autores cubanos comienzan a publicar novelas sobre el hambre, la prostitución y las cambiantes reglas de juego de lo que Ariana Hernández Reguant (2009) ha llamado «socialismo tardío», ese momento en que el estado permite experimentaciones capitalistas a fin de mantener el estado socialista en pie.

Muchos narradores surgen en los noventa ante el estímulo de una experiencia vital extrema y única, seducidos también

por la posibilidad de publicar en editoriales extranjeras, sobre todo las españolas, ávidas de explorar el deterioro de una Revolución que había marcado la imaginación de toda una época. La publicación en el extranjero, vedada en el pasado, es una de las muchas prohibiciones que el gobierno ya no está en condiciones de frenar en los noventa. A grandes rasgos, la mayor parte de las novelas que surgen en el Período Especial se ocupan en tono realista de temas como el hambre, la prostitución, la traición o el exilio, e introducen personajes urbanos de la nueva Habana —la jinetera, el extranjero, el paisaje humano en torno a los improvisados «bisnecitos» y las transacciones clandestinas que hace la gente para sobrevivir<sup>2</sup>. Apelando a géneros como el realismo sucio y la novela negra, se construyen textos con carácter testimonial y relativamente explícitos. Aun cuando Ponte se ha ocupado del hambre en *Las comidas profundas* (1997) —y más recientemente, en su *Libro de una sola mano de Nitza Villapol*—, la carencia ha sido una excusa para un ejercicio estético sobre el deseo. Curiosamente, escribir sobre la carencia lo ha acercado más al Lezama Lima de los excesos barrocos que al Pedro Juan Gutiérrez de una Centro Habana desnuda. Aunque Ponte también escribe durante el Período especial, no lo habita de la misma manera que la mayoría de los demás autores de la época. Como bien dice Rafael Rojas, «Gracias a su prosa refinada y, a la vez, transparente, Ponte es de los pocos escritores cubanos que, desde las reglas de la alta literatura, puede narrar, sin riesgo de artificios o disrupciones, la precariedad de la vida habanera» (Rojas 2006: en línea)<sup>3</sup>.

Más que la creación de un archivo documental, el proyecto literario de Ponte consiste en «envasar el aire de una época»

---

<sup>2</sup> Sobre la literatura del Período Especial, véanse Whitfield 2006 y 2008, De Ferrari 2004 y 2014, Casamayor-Cisneros 2013 y Loss 2005.

<sup>3</sup> Sobre la combinación de elegancia y militancia en la escritura de Ponte, véase también Lemus 2007.

(Bernabé 2009: 260). La frase «envasar el aire de una época» sugiere el acercamiento a un momento y un lugar históricos específicos, un retrato, digamos, hecho a partir de elementos casi imperceptibles. El aire es algo a la vez vital, sensual y hasta poético; aunque sugiere el vacío, es también materia observable y hasta disecable. Tanto como realidad inmediata y como espíritu poético, el aire conjura la relación transparente pero indirecta que establece Ponte con lo vivencial. En algunas entrevistas Ponte ha aclarado que se acerca a lo político a través de la ironía, no tanto por temor a represalias políticas como por temor a la pobreza estética —«no iba a disentir de la mala política para caer en la escasa imaginación literaria» (Bernabé 2009: 254)—, y que su escritura, si bien no evita la autobiografía, llega a ella a partir del cultivo de lo impersonal (Bernabé 2009: 252).

Su obra, entonces, no reniega de un lugar y una época específicos. Sin embargo, resulta apropiado describir a Ponte como un escritor-lector que combina lo poético, lo real y lo fantástico de modo que trasciende, en una cuidada labor estética, lo histórico que enmarca su obra. De hecho, ha sido comparado con Jorge Luis Borges por su interés en lo fantástico y lo metafísico, un interés donde lo fantástico lleva a lo metafísico (Serna 2009: 83). Otro punto de coincidencia con Borges sería la noción latente de que la obra de Ponte es tanto más cubana por no intentar serlo. Ponte ha observado que la academia, sobre todo la norteamericana, da demasiada importancia a las influencias nacionales aun cuando la mayoría de los escritores no leen a sus compatriotas, sino a autores de Estados Unidos y Europa (véase Rodríguez 2009). Él mismo ha declarado su preferencia por la literatura inglesa colonial y la del imperio austrohúngaro, espacios literarios que tematizan la condición de ser extranjero en el espacio que uno habita. El espacio de Ponte no es la nación, sino lo que Pascale Casanova (2001) llama la república mundial de las letras, y su cubanidad literaria se cifra en lo que



Mariano Siskind (2016) ha llamado «deseo de mundo». No obstante, el referente físico de sus ensayos y de su narrativa es por lo general La Habana.

«La escritura de varios géneros es, para Ponte, una llegada al centro de la misma ciudad desde distintas calles», observa Rafael Rojas (2006: en línea), alabando la ductilidad que lo ha caracterizado. La metáfora es elocuente. Ponte, autor de *Contrabando de sombras*, publicada originalmente en 2002, así como de cuentos, poesía y ensayos, y eventual cultivador de «escritura creativa de no-ficción» (historias verdaderas narradas con sofisticación literaria), es un escritor versátil, que transita cómodamente una variedad de géneros para tejer la trama de una Habana real y literaria, local y cosmopolita a la vez. El propio Ponte ha comparado la escritura que combina diversos estilos y géneros con la tarea de hilar con hilos diversos, anudando y desanudando ciertas preocupaciones (Bernabé 2009: 259). En lo que sigue me ocuparé de los hilos que sostienen la relación entre escritura, decadencia y sexualidad que anima *Contrabando de sombras*. Parafraseando a Rojas y a Ponte, buscaré acceder al centro de la novela «desde distintas calles», trazando caminos a partir de las huellas que han ido marcando las diferentes lecturas críticas.

*Contrabando de sombras* es una novela breve, originalmente publicada en 2002 por Mondadori. El protagonista, Vladimir, es un poeta frustrado que pasa tiempo en el cementerio por razones de trabajo. Un fotógrafo europeo lo ha contratado para que escriba poemas que acompañen sus imágenes de las ruinas de La Habana para un libro sobre ciudades destruidas por la guerra. La historia de *cruising* en el cementerio remite a una nota al pie en *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz, donde se menciona un auto de fe que tuvo

lugar a finales del siglo xvi, cuando la Inquisición quemó en la hoguera a diecinueve hombres por «amujerados». Aquel acto represivo de la colonia temprana tiene ecos en la política homofóbica de la Revolución, que incluyó la persecución y encarcelamiento de homosexuales, en la idea de que la homosexualidad era contraria al heroísmo que reclamaban los tiempos; de allí la agresiva política de virilidad que justifica la emboscada en la que se ve involucrado en su adolescencia el protagonista, y que conduce al suicidio de su amante en el internado<sup>4</sup>.

En afán de definirla de algún modo, podría verse *Contrabando de sombras* como una novela gótica posmoderna homoerótica, ambientada en La Habana postsoviética y construida sobre una versátil noción de permeabilidad. La trama sigue a un poeta que, contratado por un fotógrafo extranjero, va al cementerio en busca de poesía y se enamora de un fantasma. La novela es gótica en parte por el escenario, una ciudad de muertos dentro de la ciudad en ruinas, y por el misterio que rodea encuentros inesperados. Los actos sexuales clandestinos que tienen lugar en nichos oscuros parecen obedecer a oscuras profecías. La novela cabe en la descripción del gótico posmoderno propuesta por Santiago Juan-Navarro (a propósito del cine del español Alejandro Amenábar): «En su expresión más tradicional, lo gótico consiste en una fórmula que incluye castillos encantados, pasadizos subterráneos, paisajes lúgubres, monstruos, fantasmas y un miedo o misterio sobrecogedor». A esto le agrega Juan-Navarro la confrontación de mundos simbólicos opuestos, como el día y la noche, y el uso de temas desconcertantes como el doble, lo inexplicable, la fantasía y el retorno de lo reprimido (2017: 22<sup>5</sup>). Las razones para reclamar este género para *Contra-*

---

<sup>4</sup> Sobre la masculinidad y el proyecto revolucionario, véase Bejel 2001 y Sierra Madero 2006.

<sup>5</sup> Juan-Navarro basa parte de su análisis en Bunnell 1996.

*bando* empiezan por la lúgubre decadencia de La Habana, que enmarca paisaje, tono e historia, y que se ve intensificada en el mundo de los muertos y su extraña conexión con los vivos, a lo que se sumarían otras como la presencia de lo inexplicable y lo siniestro, y la fantasía erótica de corte transcendental que domina el texto. Organizaré estos breves comentarios de la crítica actual sobre la novela alrededor de tres motivos: las ruinas, la permeabilidad y el erotismo.

#### LAS RUINAS

Jacqueline Loss (2003) sugiere que la novela exhibe sus andamios, aludiendo en el mismo gesto a la cuidada manufactura de la novela y al poético entramado de la ciudad a partir de sus ruinas. La ruina es un concepto-metáfora que materializa la nostalgia y lo lúgubre del desencanto de la Cuba postsoviética. La ruina se define por su inacabada imperfección. El aire y la materia se combinan para hacer de la ruina presencia y ausencia a la vez. Si en Alejo Carpentier las ruinas muestran la incapacidad de la civilización europea de contener la naturaleza caribeña, las ruinas de Ponte ofrecen en cambio una metáfora de la decadencia material y política de un proyecto agotado. La belleza agonizante de las ruinas ejerce una poderosa atracción en Ponte, al punto de haber sido llamado «poeta-ruinólogo». Ponte mismo se ha declarado cercano a Thomas Mann y otros escritores de lo decadente. Francisco Morán afirma que la ruina, en la escritura de Ponte, actúa como «bisagra que conecta, a la vez separa, los itinerarios de la melancolía con los de una efectiva, demoledora, incisiva crítica política» (2009: 52). Me ocuparé de ambos itinerarios sugeridos por Morán, comenzando por la función política de la ruina.

El cuento «Un arte de hacer ruinas» (publicado en 2001, escrito en 2000) atribuye el estado de la ciudad a una cons-

piración, ya sea política o fantástica, y sus inesperados héroes son académicos urbanistas. Ponte se vuelve más explícito en el documental de Florian Borchmeyer *Arte nuevo de hacer ruinas* (2006): las ruinas, dice, son la obra creativa de Fidel Castro. Arguye Ponte que la presencia ubicua de la ruina le habría permitido al Comandante consolidar a través de un ejercicio de desgaste endémico una fórmula casi mágica del poder: «Si tú no puedes cambiar tu casa, no puedes cambiar el reino», concluye Ponte en el documental.

Para Francisco Morán, Ponte «Construye, escribe: es lo mismo» (2009: 48). Una de las formas que toma esa superposición entre escritura y construcción aparece en la tesis de Desirée Díaz «Ciudadanías liminales: vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba postsoviética» (2015). En un lugar donde no se construye desde los años sesenta, hace notar Díaz, la labor de los arquitectos de profesión se ha visto relegada a una pura labor imaginativa, dando lugar a una «arquitectura de papel». Desirée Díaz dialoga con Emma Álvarez Tabío, que elabora la idea de una Habana de papel, y extiende la arquitectura a la literatura hasta convertir la ciudad en ruinas en una obra de ficción. Díaz ve en la insistencia de Ponte de vivir la ciudad, recuperarla, explicarla y denunciarla a través de su obra, una suerte de performance por la cual el escritor se vuelve un arquitecto figurado, un «arquitecto insurgente», que interviene como agente social en los espacios de una utopía incumplida.

En la lectura de la novela que hace Esther Whitfield en *Cuban Currency* (2007) las ruinas de La Habana aparecen como la huella de una guerra que no ocurrió. Esta lectura de *Contrabando* se apoya en gran parte en el personaje del fotógrafo extranjero. Consume al extranjero, autor de un libro de fotos hechas en Beirut, la obsesión de mirar La Habana como un territorio devastado materialmente por una guerra que sólo transcurre simbólicamente. Sus imágenes plasman

«imágenes de calles vacías, de edificios apuntalados, o convertidos en escombros. Ruinas, en suma. Había venido de su país a retratarlas» (23). A éstas se le agregaban imágenes del cementerio, «la ciudad de los muertos», y al mirar la secuencia de imágenes, se confundían ante los ojos de Vladimir casas y tumbas. Whitfield atribuye a Ponte la intención de establecer una conexión causal entre las ruinas arquitectónicas y la retórica beligerante construida para convencer a los cubanos de que el país está en guerra perpetua. Afirma Whitfield: «Una guerra real es lo que La Habana necesita para justificar su apariencia y su experiencia; y, en la ausencia de tal guerra, Beirut completa la historia» (2008: 151). Beirut se vuelve así un referente alternativo/suplementario de La Habana, que no tuvo guerra real.

En *La fiesta vigilada*, Ponte reflexiona sobre el valor de las ruinas en un pasaje memorable:

Jean Cocteau entendió las ruinas como accidentes en cámara lenta. De hacer caso a tal formulación, plantarse ante ellas resulta sumamente reprochable mientras sirven de albergue. Aquel que halla deleite en ruinas habitadas cabe entre los espectadores de penas capitales, los visitantes de morgues y de anfiteatros anatómicos, los curiosos de incendios, los privilegiadores de la crónica roja. Pertenece sin dudas a la pandilla enamorada de la destrucción, a la Sociedad de Conocedores del Asesinato [...]. Todo ruinólogo practica una contemplación cruzada de reproches. (Ponte 2007: 168-69)

La combinación de accidente y lentitud da perspectiva humana a la historia y cuestiona el valor ético de lo que Susan Sontag llama «mirar el dolor de los demás». Apunta Ponte: «La contemplación estética de la vida habanera suele pasar por alto que sus ruinas están habitadas. Populosamente, incluso. Y es dable preguntar cuánta inmoralidad existe en escribir

de un accidente –por lento que éste sea–, en lugar de ofrecer asistencia a las víctimas» (2003: 15-16). Whitfield sugiere que el ensayo «What Am I Doing Here?» («La viga maestra, el Tiempo», en el original), de donde proviene la cita, puede ser leído como una disculpa por obtener placer estético del patético estado de la vivienda en Cuba (Whitfield 2008: 143). El placer de la ruina es «perverso», sentencia Morán (2009: 65). Es que la ruina no es sólo testamento de una vulnerabilidad inminente; como espacio que se define a partir de lo ausente, la ruina sugiere también la porosidad entre planos semánticos, retóricos y eróticos.

#### PERMEABILIDAD

En esa fragilidad, poco caben el amor y la escritura: en una pelea por dinero durante la boda de la jinetera y el fotógrafo extranjero, los papeles con los poemas escritos por Vladimir se mojan y se arruinan. El desmoronamiento posible aparece también en las mentiras necesarias para sobrevivir y en la clandestinidad. La porosidad de las estructuras debilitadas ofrece un espacio perverso de creatividad y de agencia, justificando a nivel más básico el contrabando, el tráfico clandestino de cuerpos y mercancía entre espacios diferentes y a veces incompatibles.

La combinación de la literatura y el dinero lleva a Vladimir, el protagonista, a pasar tiempo en el cementerio. Contratado por el fotógrafo extranjero para escribir poemas que acompañen sus fotos de La Habana como ciudad en guerra, Vladimir se sumerge, cual buzo, en un submundo que ejerce una misteriosa atracción erótica en él, y en el que vislumbra una profecía de su amigo Renán, cuya atracción sexual por el cementerio y su misteriosa muerte impulsan parte de la narrativa, aunque la profecía original viene desde la Cuba colonial para perseguirlo en el presente.

La profanación de tumbas es una de las formas más concretas de permeabilidad entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El contrabando de sombras remite al comercio con la muerte o gracias a ella, como la profanación de tumbas por comercio y por amor. Las sombras aluden a la sexualidad clandestina, a la muerte que rodea esa sexualidad en la novela, por lo inexplicable de algunos eventos y la sugerencia de una época oscura que alienta bajo la superficie. La permeabilidad existe también en los cuerpos que traspasan paredes para acosar a Vladimir, y en las páginas que aparecen del libro de Fernando Ortiz robado por el amigo muerto. El libro robado y reaparecido permite que se cuele en el presente otros momentos históricos, sugiriendo un punzante paralelismo entre la Inquisición –y el auto de fe en Cayo Puto– y la Cuba castrista. Con todo ello ingresa en la novela lo gótico.

En su ensayo «Topografías urbanas», sugiere José Javier Maristany sobre la relación paisaje-cicatriz-memoria:

Si reemplazamos los términos urbanísticos por un esquema básico del psicoanálisis, podríamos pensar que esos apuntalamientos en la ciudad son una metáfora que remite a los mecanismos de defensa que intentan impedir el avance de lo siniestro que anida en el inconsciente tanto individual como colectivo. (2008: 139)

La novela se desarrolla, además, en un ambiente de precariedad afectiva. Los personajes desandan el cementerio y otros espacios semimuertos de la ciudad en una búsqueda utópica de amor, belleza o libertad. Esta búsqueda es visceral y trascendental, pues los personajes no saben por qué vuelven a los mismos lugares y a las mismas personas, siempre bajo una nube lúgubre que permite cruzar de ida y vuelta el umbral de la muerte y las tinieblas.

Los parecidos entre muertos y vivos, los sueños, los libros desaparecidos y reaparecidos, las puertas cerradas que no detienen a los fantasmas y las tumbas que no cierran del todo marcan una porosidad insistente; una voluntad de escapar y trascender. El comercio, el amor y la escritura son formas diferentes de una búsqueda insaciable que se resuelve en su versión más significativa, erótica y lúgubre: la necrofilia.

#### EROTISMO<sup>6</sup>

El erotismo en *Contrabando de sombras* es inseparable de la necrofilia. Al comienzo de la novela, Vladimir oye la confesión de su amigo Renán sobre la irresistible atracción sexual que sobre él ejercía el cementerio. Cuando llega al cementerio en compañía del fotógrafo, Vladimir encuentra entre profanadores de tumbas a un joven que guarda un gran parecido con el amor de su vida, un nadador apellidado Miranda que se suicidó en su adolescencia cuando se supo públicamente que era homosexual. La necrofilia aparece sugerida en primer lugar por la ambientación: gran parte de las escenas sexuales ocurren en el cementerio, que actúa como sinécdoque de la ciudad en ruinas. En segundo lugar, se debe a la presencia espectral del amante muerto: la búsqueda de Vladimir culmina cuando tiene sexo con César, el chico del cementerio que tan vívidamente le recuerda a Miranda, detrás de una pantalla de cine pálida y gastada. La novela insiste en la dimensión utópica de la necrofilia: «Renán se equivocó [...] El cementerio no es el lugar más imposible [...] Imposible de verdad es el lugar donde se juntan dos cuando uno de ellos está muerto» (118). Esta sentencia remite a un pensamiento metafísico elaborado más

---

<sup>6</sup> Esta sección se basa en el análisis de la novela que aparece en De Ferrari 2017: 124-34.



en detalle durante la escena sexual tras la pantalla: «El lugar más imposible no era aquel que unía a un vivo y al espíritu de un muerto, sino uno donde hubieran coincidido ambos en igualdad de condiciones, el pasado» (162).

Existe una amplia gama de prácticas perversas que caen dentro de la definición de necrofilia. En *Anatomía de la destructividad humana*, Erich Fromm enumera entre las tendencias necrofílicas «la atracción hacia los cadáveres y las tumbas, así como los objetos relacionados con los cadáveres, como flores o pinturas» y «el ansia de tocar o aspirar el olor de los cadáveres o algo putrefacto» (1975: 324). Fromm ve estas instancias como parte de la definición más amplia ofrecida por el criminalista alemán H. Von Hentig en 1964: «*la atracción apasionada por todo lo muerto, corrompido, pútrido y enfermizo; es la pasión de transformar lo viviente en algo no vivo, de destruir por destruir [...] Es la pasión por destrozar las estructuras vivas*» (Fromm 1975: 330; cursivas en el original).

La atracción obsesiva por los cadáveres y las tumbas aparece en múltiples formas, no sólo por la obsesión que tiene el fotógrafo por plasmar imágenes de ruinas de guerra o por la adicción al *cruising* en el cementerio que comparten varios personajes, sino también por la representación novelística de una textura social en profunda decadencia. El trabajo de los gusanos (que se alimentan de cadáveres) es anticipado metonímicamente por el de los profanadores de tumbas y los perros vagabundos, que se repite fuera del cementerio en los «buzos», que hurgan en la basura antes de que pasen los recolectores oficiales. El deseo por lo que se pudre tiene una densidad alegórica porque el jineterismo sexual y artístico, las denuncias falsas y las persecuciones inútiles son diferentes aspectos de un engranaje que se ocupa de destrozar tanto estructuras vivas como estructuras de vida (prácticas cotidianas y morales), y que se percibe en las vidas desperdiciadas, en indignidades cotidianas, en la

destrucción de la vida del otro por placer o por supervivencia propia. Esta economía de vampirismo y sustitución alcanza incluso el reciclado piadoso en la reventa de velas en la capilla del cementerio, impidiendo que las plegarias por los seres amados cumplan su ciclo simbólico. Semejante paisaje da una idea a los lectores sobre la corrupción generalizada en la sociedad revolucionaria: nadie es realmente inocente. Es más, la necrofilia tiene una dimensión estética: según el fotógrafo europeo, la verdadera belleza sólo se puede palpar en sus cicatrices, en sus fisuras (39). El deterioro de La Habana le presta a la ciudad un aura especial. Vladimir reconoce esa doble dimensión –estética y moral– de la ciudad en ruinas cuando se siente obligado a justificar la calidad artística de las fotografías: «Todos estamos más o menos muertos, y son hermosas las más o menos muertes que llevamos» (25).

En sus ejemplos más literales, Fromm entiende que una de las premisas sobre las cuales descansa la necrofilia es la penetración de la carne viva del hombre en la carne muerta y hospitalaria de un cadáver por lo general femenino. Sin embargo, la lógica de permeabilidad en la novela va mucho más allá, ya que la penetración estructura la narración a diferentes niveles. Específicamente, el acto de forzar un cuerpo en la carne muerta de otro responde en la novela a la búsqueda obsesiva de lo impensable y lo imposible, de recuperar mundos que existen anteriores al presente, fuera de la realidad sensible, incluyendo el mundo utópico del amor perfecto. Uno podría decir que Vladimir resume el concepto literario que sostiene la novela cuando explica a su amiga Susan el misterio que Miranda encierra para él:

«[...] Tiene una cicatriz en el torso. Paso la punta de los dedos por esa cicatriz como si se tratara de un mensaje en relieve que debería entender, como escritura para ciegos, un

subrayado. Agarro su cabeza y quisiera apretársela hasta quebrarla y que saliera un sonido, una sílaba que me contestara sí o no.

Bajó la voz hasta hacerla casi inaudible.

*«Se la meto, y lo que consigo es dar brazadas en una piscina en la que nadé hace mucho tiempo. Topo con una pared que no se abrirá más, si acaso alguna vez se abrió. En el último de los lugares imaginables [...] yo he venido a tropezarme de nuevo con sus zapatos [...]»* (117; las cursivas son mías)

Esta confesión es productiva tanto desde un punto de vista narrativo como metanarrativo. Para empezar, muchos hilos del argumento convergen aquí. Vladimir cuenta esta historia a Susan, una buena amiga que vive al frente del cementerio donde está enterrado su hijo. Su hijo era un buzo, un buzo real, que se ahogó tratando de ver «el fondo de las cosas», búsqueda que de alguna manera también guía a los buzos de la basura, a los profanadores de tumbas y a los fleteros del cementerio; incluso a la misma Susan, que en su anhelo maternal busca recuperar en sus caminatas por el cementerio al hijo perdido. Lo que une a Vladimir y a Susan es, también, la pérdida de su amigo Renán, quien murió en un misterioso accidente después de confesarles su atracción por los cementerios, y cuyos zapatos han sido robados de su tumba. «Nada más de ver esos muros tenía una erección», confiesa Renán, a lo que Vladimir responde «¡No había oído a nadie a quien un muro se la parara!» (11). Vladimir habla de la oscura pasión que siente por César, un hombre joven que lleva los zapatos de Renán, y que ha tratado de salir de la isla muchas veces. Después de fracasar en varios intentos, César ha abandonado su deseo de escapar de La Habana y vive ahora entre las tumbas: ha cambiado la ciudad de los vivos por la de los muertos. Como ya se mencionó, parte del atractivo que César tiene para Vladimir es que le recuerda

a su primer amor, un joven llamado Miranda. Miranda se suicidó en la piscina de la escuela después de que lo descubrieran teniendo sexo con el matón de la escuela. El entrenador de natación sabía que le habían tendido una trampa y salvó a Vladimir impidiéndole que fuera a verse con su amante esa tarde: «Eres tú o él» (150). Para retenerlo, el entrenador invita a Vladimir a nadar con él en lo que deviene un lento acto sensual de movimientos y respiraciones coordinadas entre maestro y alumno en el agua calentada por el sol de la tarde (eventualmente, el entrenador va a acostarse con Vladimir después de afeitarle el pubis para que parezca el niño que fue cuando lo conoció). Más importante, sin embargo, es que la clave de la identidad de César parece contenida en una cicatriz en el torso. Vladimir está obsesionado con la noción de que esa cicatriz guarda el enigma de la verdad sobre Miranda, si se trata de una reencarnación o de una ilusión. La cicatriz es también un signo de lo que Brad Epps (1995) ha llamado la indeleble marca que identifica al homosexual como débil, subordinado, deshonorado. A Vladimir, que es poeta, lo consume el deseo de leer la cicatriz de César como un libro en la oscuridad. Si César es un doble de Miranda, su cicatriz también tiene un doble. O dos. Uno es el remiendo en la gastada pantalla de un cine de barrio, que sólo se vuelve visible durante la pálida proyección del Océano Pacífico. La otra cicatriz aparece en la pierna de una abogada corrupta que engañó y destruyó la familia de César en un pasado remoto, y que lo salva de la cárcel en el presente del texto, corriendo riesgos a cambio de hacerse dueña de las palabras de Vladimir. Corrompiéndose por la poesía, por así decirlo.

El peso metanarrativo de esa cita descansa en la frase «Se la meto, y lo que consigo es dar brazadas en una piscina en la que nadé hace mucho tiempo». La penetración no lleva sólo al placer sexual, sino que lo transporta a un momento pasado, el

ahogamiento de Miranda, en el que convergen la pérdida de la inocencia y del primer amor, la traición y la culpa. No obstante, la permeabilidad contenida en la penetración se repite en la novela. Por ejemplo, alguien fantasmal ingresa en el apartamento de Vladimir para escribir «maricón» en la pared y para robar páginas de un libro. El libro en cuestión es *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz, sobre la quema de la ciudad de Remedios en el siglo XVII, y contiene una alusión específica a una escena en la que la Inquisición condena a la hoguera a diecinueve hombres «amujerados» en una isla llamada Cayo Puto. La escena completa, en la que los hombres tienen pegadas plumas en todo el cuerpo para señalar que son «pájaros» —el término coloquial para homosexual en Cuba— y son quemados sobre una balsa en el mar, aparece en los sueños de Vladimir y en los de varios profanadores de tumbas y fleteros del cementerio, como Renán. La aparición sugiere que ellos tal vez sean las reencarnaciones de las víctimas de aquel acto horrible y fundacional de homofobia en la isla. En resumen: el pasado no es exactamente pasado, los muertos no están realmente muertos, y el amor es un misterio relacionado con la muerte y contenido en la cicatriz de César. La cicatriz, en sí misma, es la marca de una herida pasada, de piel que ha sido herida, abierta, penetrada; un grafema que contiene historia y herida, huella en la piel de César y, temporalmente, en el alma de Vladimir. Cuando penetra a César, Vladimir encuentra una pared («Topo con una pared que no se abrirá más, si acaso alguna vez se abrió»); una pared metafórica que, al igual que la piel, impide que el acto carnal se convierta en unión absoluta con el otro, en el conocimiento absoluto del amor en general y de Miranda en particular: una verdad que no se puede alcanzar y es, por tanto, mera utopía. La necrofilia, el encuentro sexual con o rodeado de muertos aparece en el texto como un rito de paso que permite tocar brevemente esa verdad.

La culminación de la búsqueda de amor del protagonista es un episodio que une a los vivos y a los muertos «en igualdad de condiciones» a través de una serie de operaciones afines a la fotografía. Véase, por ejemplo, en la siguiente escena: César, obligado a abandonar el cementerio, busca algo o alguien obsesivamente en la ciudad; esa búsqueda lo ha llevado al cementerio. El cementerio es aquí un espacio sagrado de conocimiento trascendental. Convencido de que lo ha encontrado, César lleva a Vladimir por un túnel angosto dentro de un baño público roto y que conduce a una franja de espacio entre la pantalla pobremente iluminada de un cine y la pared. Cuando César se quita la camisa, la proyección del océano Pacífico, una imagen tan estática que parece un fotograma, cubre su torso de una luz azulada. Vladimir tiene la impresión que César, quien ha tratado de escaparse de la isla a nado muchas veces infructuosamente, ahora nada en olas de pálida luz y de sombras. En este momento, Vladimir siente que acaricia un fantasma, toca la pared –una pared tan real como metafórica– y la atraviesa en un acto de penetración sexual que es, a la vez, la entrada en un mundo de conocimiento y amor sublimes.

El angosto espacio detrás de la pantalla es como un panteón, una tumba de luz, una suerte de *camera obscura/lucida* metafísica. Sólo se puede acceder a ese espacio a través de un túnel oscuro, estrecho y húmedo en un baño público, mediante una ceremonia que tal vez evoca el acto de nacer. No se trata de un acto de creación, ni comienzo ni reproducción –la madre de César condena la homosexualidad como «un amor que no hace nacer nada» (135). Por el contrario, se trata de la entrada a una especie de tumba en la cual el conocimiento y el amor, la utopía del encuentro entre los vivos y los muertos «en igualdad de condiciones», tiene lugar en forma material y metafísica a la vez.

El túnel que marca el pasaje entre la ciudad y el mundo de los muertos evoca tres espacios semánticos en los cuales la

penetración equivale a una práctica de conocimiento: la cicatriz, el obturador de la cámara fotográfica y el recto. Primero, la cicatriz está cargada explícitamente de significación, puesto que encapsula tanto la noción de belleza para el personaje fotógrafo como el amor para Vladimir. Además, la cicatriz funciona también como marca de una identidad construida sobre una sustitución continua. Así, el texto sugiere que el remiendo en la pantalla y la herida de Miranda en el corazón de Vladimir están asociadas con la cicatriz en el torso de César. Es la conexión entre la metáfora y el referente, sin embargo, lo que logra la mágica conexión entre la piel viva y el fantasma.

En segundo lugar, el túnel evoca el obturador de una cámara fotográfica. En fotografía, el obturador es el dispositivo que permite el paso de la luz por un tiempo determinado para exponer el material sensible a la luz y capturar así una imagen estática de manera permanente. La luz que atraviesa el obturador crea una imagen material que posibilita la co-presencia de sujeto y el objeto, una co-presencia tan inusual en el arte que es una de las características básicas y distintivas de la fotografía. Según Roland Barthes en *La cámara lúcida*, una capacidad intrínseca del medio es la de cancelarse a si mismo como medio. La fotografía se vuelve así no tanto un signo, sino más bien «la cosa misma» (1989: 83). En *Contrabando de sombras*, la luz es «un medio carnal», como diría Barthes (1989: 127), ya que permite «una co-presencia [...] que es también de orden metafísico» (1989: 132). La luz se vuelve una piel que Vladimir puede sentir y tocar, llevando lo que Laura Marks llama «visualidad háptica» (la visión que ofrece una experiencia táctil) a un nivel impensable (2002: xi). César, que parece hecho de luz, es un fantasma. El sexo con una proyección de luz es una profunda interacción entre la ficción y lo real. Se puede apreciar la cicatriz que aparece en la pantalla y en la piel de César como una forma de *punctum*, ese detalle en el significante que, según Barthes,

punza emocionalmente al espectador (en este caso a Vladimir y por ende al lector), dando un valor afectivo suplementario a la imagen.

En tercer lugar, la penetración del túnel en el baño, que culmina con la eyaculación de Vladimir, sugiere el sexo anal. El túnel entendido como un recto trae la conversación sexual al campo político. Leo Bersani sugiere que la pasividad en el sexo gay ha recuperado con el SIDA la connotación de una avidez sexual destructiva, tal como se pensaba de la prostitución y la sífilis en el siglo XIX. Recuerda Bersani a Epps cuando declara que «Hay una incompatibilidad legal y moral entre la pasividad sexual y la autoridad cívica. El único tipo de conducta sexual honorable consiste en ser activo, en dominar, en penetrar y ejercer así la autoridad [...] *Ser penetrado es abdicar poder*» (1988: 212; énfasis en el original). Podría decirse que Bersani avanza la posición propuesta por Epps sobre la conexión entre sexo, política y honor cuando aclara: «Ese juicio [*Ser penetrado es abdicar poder*] está basado en el valor sacrosanto del yo, un valor que sirve para justificar el extraordinario deseo de los seres humanos de matar para proteger la seriedad de sus declaraciones». Y concluye: «El yo es una conveniencia práctica; cuando se lo lleva al estatus de ideal ético, es una licencia para la violencia» (Bersani 1988: 222). A la luz de estas palabras, se puede interpretar la novela de Ponte como la defensa de una ética anti-honor, en la cual el honor es entendido como la clave de una membresía en la exclusiva hermandad masculina que, sublimada, justifica incluso la muerte. Es decir, se rebela contra la ética detrás de la historia de Cayo Puto, que se cuela en la vida de los personajes en forma de sueños, en tumbas y a través de las paredes.

Es posible concluir que la verdad en *Contrabando de sombras* no es otra que el deseo asesino implícito en los valores revolucionarios del honor masculino, del cual Miranda ha sido



víctima. No obstante, en un texto que opera a varios niveles retóricos, la figura más consistente y reveladora es la anastomosis, la penetración de una palabra dentro de otra, o en este caso, de un mundo dentro de otro: la ciudad en el cementerio, el amante muerto en el cuerpo del vivo, la pantalla en la piel, el sueño y la conciencia. De hecho, la novela comienza con una escena de permeabilidad –«El techo entre la vigilia y los sueños tenía filtraciones» (8)– y continúa sosteniendo dicha estructura, donde la penetración de un mundo en otro desmascara los ideales éticos de la Revolución como simulacro de verdad. Se puede ver en este movimiento de invasión e inversión una condena a la sanción revolucionaria de la violencia social homofóbica.

Dice Foucault en una entrevista sobre la amistad entre hombres:

Los códigos institucionales no logran validar esas relaciones de múltiples intensidades, colores variables, movimientos imperceptibles y formas cambiantes. Tales relaciones provocan cortocircuitos e introducen amor donde se supone que sólo haya ley, regla o hábito. (Foucault 1981: 38)

Podría decirse que, a través de varias formas de penetración, la homosexualidad en el texto crea un cortocircuito en códigos institucionales al introducir amor donde, parafraseando a Foucault, sólo cabrían ley, reglas, hábitos. Como interrupción, irrupción, perforación y pinchazo, pero también como claridad, sensibilidad, definición y profundidad, la penetración en *Contrabando* desbarata la combinación retórica que une el ideal ético y la ideología masculina en el proyecto revolucionario.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel (2009): «Cuba y Amargura». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 35-42.
- BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BEJEL, Emilio (2001): *Gay Cuban Nation*. Chicago / London: Chicago University Press.
- BERNABÉ, Mónica (2009): «Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 249-266.
- BERSANI, Leo (1988): «Is the Rectum a Grave?». En Crimp, Douglas (ed.): *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Boston: MIT University Press, 197-222.
- BUCKWALTER-ARIAS, James (2005): «Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics». En *PMLA* 120 (2): 362-374.
- BUNNELL, Charlene (1996): «The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film». En Grant, Barry Keith (ed.): *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Lanham: Scarecrow Press, 79-100.
- CASAMAYOR-CISNEROS, Odette (2013): *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- DE FERRARI, Guillermina (2003): «Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía sucia de La Habana*». En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7: 23-43.
- (2017): *Comunidad y cultura en la Cuba postsoviética*. Madrid: Verbum.
- DÍAZ-DÍAZ, Desirée (2015): *Ciudadanías liminales: vida cotidiana*

- y espacio urbano en la Cuba postsoviética*. Disertación doctoral, University of Wisconsin.
- EPPS, Brad (1995): «Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality». En *Journal of the History of Sexuality* 6 (2): 231-83.
- FOUCAULT, Michel (1981): «De l'Amitié comme mode de vie: un entretien avec un lecteur quinquagénaire». Interview with R. de Ceccaty, J. Danet, and J. Le Bitoux. En *Gai Pied*, abril: 38-39.
- FROMM, Erich (1975): *Anatomía de la destructividad humana*. Madrid: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana (2009): «Writing the Special Period: An Introduction». En Hernández-Reguant, Ariana (ed.): *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. New York: Palgrave MacMillan, 1-20.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2017): «Trapped in the House of Mirrors: *The Others* as a Transnational Postmodern Gothic Thriller». En Marí, Jorge (ed.): *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*. London: Routledge, 15-33.
- LEMUS, Rafael (2007): «*La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte». En *Letras Libres*, 31 de mayo: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/la-fiesta-vigilada-antonio-jose-ponte>>.
- LOSS, Jacqueline (2003): «Antonio José Ponte: *Contrabando de sombras*». En *World Literature Today* 77 (2): 145-146.
- MARISTANY, José Javier (2008): «Topografías urbanas: De los andamios a los apuntalamientos. A propósito de *Contrabando de sombras* de Antonio José Ponte». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 129-143.
- MARKS, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous and Multisensory Media*. Minneapolis and London: Minnesota University Press.
- MORÁN, Francisco (2008): «Un asiento, y Ponte, entre las ruinas». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 43-71.

- PONTE, Antonio José (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): «What Am I Doing Here?». En McCoy, Terry (ed.): *Cuba On the Verge: An Island in Transition*. New York: Bulfinch Press, 14-16.
- RODRÍGUEZ, Néstor (2009): «La mirada epistemológica en la poética literaria de Antonio José Ponte». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33 (3): 565-577.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2009): «Cetrería y naufragio». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 13-33.
- ROJAS, Rafael (2006): «Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte». En *Letras Libres*, 30 de abril: <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/un-arte-hacer-ruinas-antonio-jose-ponte>>.
- SERNA, Mercedes (2009): «Tuguria, ciudad de la memoria». En Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 83-94.
- SIERRA MADERO, Abel (2006): *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana* La Habana: Casa de las Américas.
- SISKIND, Mariano (2016): *Deseos cosmopolitas: Modernidad global y literatura mundial*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WHITFIELD, Esther (2006): «Prólogo». En Ponte, Antonio José: *Un arte de hacer ruinas*. México: Fondo de Cultura Económica, 9-30.
- (2008): *Cuban Currency: The Dollar and the Special Period*. Minneapolis / London: Minnesota University Press.