

**Devenir/Escribir Cuba en el
siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular**

Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular / Graciela Salto... [et al.]; compilado por
Graciela Salto; Nancy Calomarde - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

336 p.; 20 x 14 cm.

ISBN: 978-987-46975-3-0

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Cubana. 3. Crítica Literaria.
I. Salto, Graciela, comp. II. Calomarde, Nancy, comp.

CDD 864

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de
doble ciego

© Graciela Salto y Nancy Calomarde

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-3-0

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autori-
zación escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas
en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o
procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Índice

Introducción.....	7
<i>Nancy Calomarde y Graciela Salto</i>	
Ponte y sus efectos de lectura	
Unas cuantas fichas del <i>Diccionario de la lengua suelta</i> <i>Antonio José Ponte</i>	17
Los relatos de Ponte <i>Jorge Luis Arcos</i>	39
La novela de espías y las tecnologías de poder en <i>La fiesta vigilada</i> de Antonio José Ponte <i>Ignacio Iriarte</i>	55
Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista <i>Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde</i>	81
Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI	
Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage <i>Nanne Timmer</i>	105
Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después <i>Nancy Calomarde</i>	129
Berlín, contrapunteo cubano <i>Irina Garbatzky</i>	157
Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez <i>Guadalupe Silva</i>	175

Reconfiguraciones del archivo

Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en <i>Mapa dibujado por un espía</i> de Guillermo Cabrera Infante <i>Celina Manzoni</i>	197
‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos <i>Ana Eichenbronner</i>	219
Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos <i>María Fernanda Pampín</i>	243

Devenir del archivo

Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico <i>Roberto González Echevarría</i>	267
Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy <i>Denise León</i>	283
La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba <i>Ineke Phaf-Rheinberger</i>	307
Sobre los autores	327

Introducción

Nancy Calomarde y Graciela Salto

Pensar, comprender y escribir sobre la “cuestión cubana”, en su heterogénea y contradictoria complejidad, es el testimonio de una persistente obsesión latinoamericana y, quizá, argentina. Es también la demostración de una amistad y de un diálogo fecundo, amoroso, entre el continente que la abraza y la emblemática isla, un lugar saturado de mitificaciones y relatos desmitificadores que la ubican en el espacio material y simbólico de “nuestras islitas”, como las nombró la enorme María Zambrano. Podríamos comenzar estas páginas con un “como íbamos diciendo”, como si retomáramos ahora una antigua conversación que se remonta a los diarios de viaje, a las crónicas de la Conquista, a las ficcionalizaciones del Barroco y del Modernismo, a los neobarrocos, a la poesía conversacional, al testimonio, a la crítica, a *Casa de las Américas*, a Martí, a Lezama, a Sarduy... Se trata, como sabemos, de un diálogo no siempre desprovisto de tormentas, hiatos y estrecheces. De cualquier modo, es este un libro pensado en esa genealogía, para engrosar esos diálogos, y pensado también desde una Argentina agitada, y desde una cultura académica que se concibe en la sed de esa conversación incesante, desde un lugar de enunciación que es apertura y articulación con voces de aquí, de allá, y de más allá del Atlántico y de más acá del interior del propio país.

El título acusa, por una parte, la marca deleuzeana de muchas de nuestras lecturas, tanto como su espejeo en el término escribir recupera la impronta barthesiana. De algún modo, las intervenciones que conforman esta obra colectiva intentan demarcar un sesgo lector que comienza por cuestionar la misma noción de literatura y las lógicas a través de las cuales se construyen genealogías y se entranan sus causalidades. Por otra parte, la noción del devenir busca problematizar las lógicas teleológicas, las obsesiones por el origen tanto como las concepciones disruptivas (o revolucionarias) de la historia, en particular, la cubana, para pensarla en su fluir, en su apertura,

en su posibilidad de devenir otro/a. Esa perspectiva nos posibilita imaginar un espacio de libertad para volver a interrogar el archivo y los lugares naturalizados y sedimentados de la tradición, nos permite volver a narrar Cuba en su movimiento rizomático. El subtítulo *(post) poéticas del archivo insular* funciona como una clave que alude al dispositivo lector que organiza este conjunto de escrituras en cuanto máquina que interroga ese espacio-tiempo del “después del después” (De la Campa 2017),¹ de una cultura y una literatura, que ha venido operando como una metapolítica y una metaliteratura. De modo que nos aventuramos, con diferente profundidad, en las preguntas por el archivo cubano, en un presente que parece desdibujarse, en la tradición insular, sus diásporas, sus balseros y sus insilios, en los problemas del canon, en la Cuba de las transiciones, la del siglo XXI, de internet y la cultura tecnológica y mediática, la Cuba de sus ciudades y sus márgenes, la de la Revolución, la del turismo y los huracanes, de las columnas, las ruinas y los tugurios, la del mar infinito y violeta y de las 90 millas que separan su capital de Miami.

El libro se articula en cuatro secciones: “Ponte y sus efectos de lectura”, “Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI”, “Reconfiguraciones del archivo” y “Devenir del archivo”. La primera serie se abre con la escritura de Antonio José Ponte y su trabajo “Unas cuantas fichas del *Diccionario de la lengua suelta*”. Entre la crónica, el chisme, el relato y la poesía, propone una sucesión de estampas cubanas que producen una audaz intervención en el archivo nacional, a través de sus metáforas, sus lugares comunes, sus fantasmas y, sobre todo, sus personajes icónicos, ahora desprovistos del aura y reubicados en una escena de conversaciones que amplifica la escucha en los susurros, las omisiones y hasta los tramposos silencios. Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, Alejo Carpentier, entre otros, están allí y adquieren otro espesor, en su carácter de contrafiguras de las “lápidas” desarchivadas, descolocadas.

El artículo de Jorge Luis Arcos, “Los relatos de Ponte”, no se concentra en una única obra sino, más bien, aborda el análisis

¹ Román de la Campa (2017). *Rumbo sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta.

de lo que denomina su narrativa-poética como un modo de ingreso al conjunto de los relatos ponteanos. Propone, para ello, la noción de “realismo imaginal”, entendido como potencia de la visualidad en su obra, pero también postula otra serie de metáforas –nociones que se vuelven puertas de entrada a una cuentística sumamente original–. Entre ellas, destaca la narratividad, la temporalidad poética, lo “pos-inacabable”, al igual que otros núcleos –ruina, imperio– ya visitados por la crítica, pero mirados aquí bajo una perspectiva nueva. Por su parte, Ignacio Iriarte lee *La fiesta vigilada* en clave de una novela de espías. Hace de la noción de “samplear”, prestada del campo de la música, una incisiva operación retórica que le permite leer el corpus atravesado por el tamiz de otras lecturas: “Con Garbatzky, podemos decir que Ponte *samplea* el archivo de las novelas de espías, o con Basile, las presiones sobre la población”. Asimismo su trabajo aborda el texto desde el espacio de la polémica como un campo de lucha por la interpretación. Señala Iriarte que un héroe se levanta contra el Estado para disputarle, precisamente, la interpretación. En tal sentido, el autor avanza en una audaz hipótesis respecto de *La fiesta vigilada* en tanto la obra no solamente vendría a *remixar* la ficción sino también a depurar la tradición del ensayo, en su pulsión anti-totalitaria. La serie se cierra con una entrevista realizada a Ponte en el contexto del III Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas”; Basile y Calomarde conversan con el autor acerca de diferentes aspectos de su obra, como la presencia de la ciudad, su relación con La Habana, el exilio y el diálogo de su escritura con las operaciones de revisión del archivo nacional.

La segunda serie, “Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI”, se abre con el artículo de Nanne Timmer “Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage”. El trabajo propone la forma en que dos novelas cubanas contemporáneas imaginan un presente haciendo tensar la (de)construcción territorial y la anti-utopía. En tal sentido, la autora se pregunta cómo las narrativas usan las categorías de lo utópico y lo distópico, en cuanto imagen de una nación en estado de excepción, pero además como una propuesta reflexiva acerca de la contemporaneidad (entre la fragmentación y la consolidación de Territorios-Esta-

do). Calomarde, en su capítulo “Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después” se aboca al trabajo sobre las territorialidades cubanas en dos narradores de la llamada “Generación O”, Jorge Enrique Lage y Ahmel Echevarría. A partir de reflexionar acerca de la dinámica cultural que traza el archivo nacional respecto de los vínculos entre territorio-obra y la pregnancia de esas fórmulas en la tradición, se detiene en la lectura de dos textos narrativos (un volumen de cuentos y una novela) publicados el mismo año en La Habana: *Archivo*, del primero de los narradores, e *Insomnio -the fight club-*, de Echevarría.

“Berlín, contrapunteo cubano” de Irina Garbatzky plantea la hipótesis de que Berlín configuró para la literatura cubana un polo de religación de experiencias culturales, de modo similar a como funcionaron otras capitales para la literatura latinoamericana. En esta clave, ingresa a las novelas *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), de Jesús Díaz, y *La irresistible caída del muro de Berlín* (2016), de Fernando Villaverde. Señala la autora, en su lectura de los relatos, el impacto de la transformación en la temporalidad que se detecta en Cuba a partir de la crucial caída del muro de Berlín y la consecuente crisis del Período Especial, junto a una tímida apertura al mercado global. En este contexto, la temporalidad cubana produce un palimpsesto que absorbe las funciones utópicas y teleológicas del futuro mediante la apelación a la memorialización. La capital alemana se vuelve espacio *trasterritorial* y *trastemporal* para la ficción literaria. Cierra la serie el estudio “Mapa, ensayo y curaduría en Iván de la Nuez” de Guadalupe Silva. En él se propone leer la conexión entre los cuatro libros del escritor cubano publicados en España, luego de su salida de Cuba, con el objetivo de mostrar, a través de ellos, y en especial de sus metáforas, la relación entre las nociones de “mapa”, “ensayo” y “museo”, las cuales demarcarían lo que la autora denomina su “campo de trabajo intelectual”. El artículo se divide en dos secciones. En la primera parte, analiza la perspectiva curatorial del trabajo de Iván de la Nuez, a través de los libros *Cuba, la isla posible* (1995) y *Paisajes después del muro* (1999); en la segunda, lee la construcción de su perspectiva ensayística en la elaboración de una voz o *dramatis personae* (que define a la manera de “ensayista navegante”) en dos libros: *La balsa perpetua* (1998) y *El mapa de sal* (2001).

La tercera serie, “Reconfiguraciones del archivo”, se abre con un estudio de Celina Manzoni sobre *Mapa dibujado por un espía* (2013) de Guillermo Cabrera Infante. En esta obra póstuma, Manzoni destaca la “voluntad de forma” que conecta los fragmentos en apariencia dispersos y ubica la escritura de estos apuntes en la cronología de los libros más logrados del cubano. La minuciosidad de su lectura y el cotejo de datos con un amplio campo de referencias le permiten analizar la obra como una “coreografía del desencanto” en la que se desglosa el itinerario que llevó a Cabrera Infante desde el desasosiego de los primeros tiempos revolucionarios hasta el ostracismo del exilio. En “‘Aun así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos”, Ana Eichenbronner analiza algunas de las resonancias piñerianas detectables en tres obras de las últimas décadas: *Cuentos fríos* (2000) de Pedro de Jesús, *Cuentos de todas partes del Imperio* (1998) de Antonio José Ponte y *La catedral de los negros* (2012) de Marcial Gala. Tras un cuidadoso inventario del horizonte de recepción de la obra de Piñera en y fuera de la isla, la autora rastrea la actualidad de algunas de sus imágenes más conocidas –las “carnitas” piñerianas– en ficciones contemporáneas que exhiben la vigencia de un legado tan fecundo para la disrupción del relato nacional. En estrecha articulación con lo anterior, María Fernanda Pampín aborda la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos del siglo XXI. Se centra, en especial, en ensayos de Rafael Rojas, Antonio José Ponte, Enrique del Risco, Francisco Morán, Néstor Díaz de Villegas y en dos films que cuestionan la figura consolidada del héroe: *El ojo del canario* (2009), dirigido por Fernando Pérez, y *Héroe de culto* (2015) de Ernesto Sánchez Valdés. Si bien el proceso de sacralización de la figura de Martí se inició poco después de su muerte en Dos Ríos, el proceso se profundiza durante el transcurso del siglo XX, se refuerza durante el gobierno revolucionario y alcanza su punto de máxima condensación mítica con la caída de la URSS. El estudio de Pampín describe los puntos más relevantes de este proceso de canonización y enfoca la revisión crítica emprendida por intelectuales desde dentro y fuera de la isla que señalan el agotamiento de una lectura utópica del legado martiano.

La cuarta serie, “Devenir del archivo”, incluye el análisis de obras y autores que ocupan también un lugar indiscutible en el archivo abordado en la serie anterior y focaliza, al mismo tiempo, en una zona menos visible. En primer lugar, Roberto González Echevarría plantea en “Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico” una torsión a sus estudios sobre uno de los autores más representativos del canon cubano. Enfatiza aquí la importancia que tiene para Carpentier la lectura iniciática de la obra de Jorge Luis Borges, documentada en los artículos publicados en *Letra y solfa* en la década de 1940; el descubrimiento, en la misma época, de la historia latinoamericana como fuente ficcional y los postulados de Richard Wagner que confluyen tanto en el conocido prólogo de *El reino de este mundo* (1949) como en los relatos de *Guerra del tiempo* (1958).

Desde otra perspectiva, el trabajo de Denise León, “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy”, se detiene en uno de los corpus menos estudiados de Sarduy. En su penúltimo poemario, *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), analiza cómo el cubano hereda el retorno religioso propuesto por el Barroco y lo inscribe en sus sonetos y décimas. A partir del rastreo de sus lecturas de los místicos, en especial, de San Juan de la Cruz, y de un amplio abanico de perspectivas teóricas, entre las que se destacan las hipótesis de Emmanuel Levinas y Giorgio Agamben, León analiza las posibilidades que el misticismo le ofrece a Sarduy para la articulación de sujeto, escritura y deseos, en una época privada de religiosidad. Por último, Ineke Phaf-Rheinberger aporta uno de los estudios que exhibe con mayor nitidez las omisiones implícitas en toda configuración de archivo. En “La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba”, la autora aporta un corpus novedoso de escritores angoleños –Pepetela, Ondjaki y José Luís Mendonça– y cubanos –Norberto Fuentes, Ángel Santiesteban y Karla Suárez, entre otros– que han abordado, desde distintas perspectivas y géneros, la intervención cubana en África y la múltiple presencia de angoleños en la cultura cubana. Esta investigación, facilitada por los viajes y el multilingüismo de Phaf-Rheinberger, ofrece un corpus poco visible que cuestiona los límites epistémicos del canon *cubensis*.

Introducción

En su conjunto, los trabajos reunidos en este volumen ase- dian, aun en su diversidad, un archivo que no es solo un objeto de estudio en construcción; es también (quizá casi el atributo mejor ponderado) un “objeto de deseo”. Las lectoras y lectores podrán acercarse a este devenir en la trama de argumentaciones y metáforas concitadas por académicos, intelectuales y escritores dispuestos a afrontar el desafío de *Devenir/Escribir Cuba* en y desde el siglo XXI.

Ponte y sus efectos de lectura

Unas cuantas fichas del *Diccionario de la lengua suelta*

Antonio José Ponte

A fines de 2001, a propósito de los preparativos de la edición de la Feria del Libro de Guadalajara (México) dedicada a Cuba, circuló entre muchos correos electrónicos habaneros un texto titulado “La lengua suelta”, que se anunciaba como primer número de una serie y llevaba como autor el nombre de Fermín Gabor. Era, evidentemente, un seudónimo. Un seudónimo para protegerse, no solo de aquellos escritores a los que satirizaba, sino del oficialismo y sus instituciones.

Comenzaron de inmediato las cábalas acerca de quién podría haber escrito aquello. Se abrió en La Habana literaria la espera por un próximo envío. El ambiente era el de una de esas novelas de Agatha Christie en las que un grupo reunido al azar (eso piensan ellos) sospecha y teme y se pregunta, no solo quién es el asesino, sino quien será su próxima víctima.

Fueron sucediéndose las entregas y Fermín Gabor empezó a publicarlas en la revista digital *La Habana Elegante*, fundada y dirigida por Francisco Morán.

Ferías habaneras en la fortaleza de La Cabaña, otorgamientos del Premio Nacional de Literatura, descripción del peinado de un ministro, coloquio sobre obras inexistentes, firmas de cartas públicas, detenciones policiales, inauguración de una sala de navegación, idas y venidas de delegaciones, aparición de números de revistas oficiales, reseñas de novelas, fallecimiento de Cabrera Infante, una película sobre José Lezama Lima, la Guerrita de los Emails, congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), obituario para Cintio Vitier: todo esto está en ellas. Una década de vida literaria y artística cubana.

En abril de 2010 se publicó en *La Habana Elegante* la última de sus entregas. Fermín Gabor se fue sin despedirse, no ha dado más señales desde entonces, y habrá que darlo ya por desaparecido. Cuando me di a la tarea de reunir en un volumen

sus textos, calculé que vendría bien explicar la sobrevida de aquellos que constituyeron personajes suyos. Para ello organicé un *Diccionario de la lengua suelta* que dialoga con *La lengua suelta*.

Las fichas de ese diccionario constituyen una colección de lápidas, y aspiro a que sean entendidas como continuación del trabajo de lapidario de Fermín Gabor. Son casi tres centenares de retratos o, en palabras del escritor modernista Manuel de la Cruz, de cromitos cubanos.

La lengua suelta & Diccionario de la lengua suelta, firmado por Gabor y por mí, aparecerá en la editorial sevillana Renacimiento. Adelanto aquí algunas fichas de ese diccionario, que he liberado del preciso orden alfabético con tal de dar idea de la variedad de registros que me vi precisado a utilizar para no desmerecer mi arrimo a Fermín Gabor.

A.J.P.

Alejo Carpentier: “La última vez que vi a Lezama fue en Cultura cuando fui a buscar la documentación para irme de agregado cultural a Bélgica. Lezama se quejó de Carpentier, diciendo que Alejo basaba su erudición en la suya, ya que siempre estaba haciéndole consultas literarias”. La cita es de Guillermo Cabrera Infante y, de ser cierto lo que dice, vendría a complicar las ya muy complicadas consideraciones sobre erudiciones cubanas. Existen noticias de la admiración que despertó en el hispanista Karl Vossler el conocimiento de la poesía española del Siglo de Oro del joven José Lezama Lima. Se han publicado también sospechas acerca de la erudición y el manejo de fuentes del Lezama Lima posterior. La erudición de Carpentier, hasta donde sé, no ha sido puesta en entredicho. Sus conocimientos parecen más enciclopédicos y menos caprichosos que los lezamianos. Sin embargo, de ser cierta la queja referida por Cabrera Infante, recaerían sobre él las sospechas dirigidas a su muy consultado. En su *Diario 1951-1957* (La Habana: Letras Cubanas, 2013) pueden hallarse unas mortificadas reflexiones sobre la verosimilitud narrativa. “¿Cómo un escritor se permite la osadía de mover un personaje ciego sin haber estado ciego?”, pregunta

a propósito de André Gide. Abunda en prejuicios elementales: “Un escritor consciente solo debe hablar de oficios que ha practicado, de enfermedades que ha padecido, de idiomas que habla, de lugares que ha visitado, de personajes –mujeres, sobre todo– que ha conocido íntimamente, lo demás es mala literatura”. Quien anota estas frases no es un joven aprendiz, sino un escritor en la segunda mitad de su cuarentena. Confiesa en ese diario su inseguridad por el protagonista elegido para *Los pasos perdidos*, fotorreportero en sus inicios. Hasta que reconoce que, por no haber sido él mismo fotógrafo profesional, no sabría de qué manera reacciona ese personaje. Y lo cambia de oficio, a uno autobiográfico. Transforma a la protagonista femenina, primero bailarina, en actriz. Y es que no había tenido amores con una bailarina, aunque sí con una actriz. Resulta intrigante que obras como *El Siglo de las Luces* o *Los pasos perdidos* hayan salido de un fondo tan simplón. Gracias a una antigua esposa suya, Eva Fréjaville, se supo que Alejo Carpentier no había nacido en La Habana, como él sostuvo, sino en Lausana, Suiza. “Cubano a la cañona”, lo llamó Cabrera Infante. Los editores de sus *Cartas a Toutouche* (La Habana: Letras Cubanas, 2010) mencionan una autobiografía suya inconclusa e inédita. Ekaterina Vladímirovna Blagoobrázova, que fue Catherine Blagooblasof, que fue Lina Valmont y también Toutouche, fue su madre. Estos cambios de nombre, sumados a la desaparición paterna, le otorgan una infancia de novela de Patrick Modiano. Sería magnífico que esa autobiografía se publicara pronto. La imagino falsa y novelesca, como su nacimiento en La Habana y su erudición en Lezama Lima. Carpentier fue puntilloso hasta la pacatería a la hora de imaginar ficción, y libérrimo al imaginar los hechos de su vida. Quizás no exista contradicción entre esa liberalidad y esa pacatería, y ambas obedezcan a una misma inseguridad. Entre los epitafios compuestos por Luis Rogelio Noguera, Guillermo Rodríguez Rivera y Raúl Rivero que circularon anónimamente en La Habana de los años 70, uno está dedicado a él. Es más aviso que epitafio: “Anuncia el cementerio de La Habana/ que deben apurarse para ver/ el cadáver de Alejo Carpentier:/ vuelve a París la próxima semana”. Contrario a lo que estos versos dicen, sus restos reposan en La Habana, ciudad en la que no naciera nunca.

Condesa de Merlin: ¿Qué nos hace alegrarnos tanto cuando leemos que José de la Luz y Caballero visitó a Goethe o que Balzac le dedicó una de sus novelas a María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin? ¿A qué viene tanta alegría? Esnobismo más que nacionalismo. De algún modo sentimos que participamos en esos honores. Porque uno de nosotros alcanzó a hablar con Goethe, ya creemos que una fracción de su felicidad nos corresponde. ¿Uno de nosotros? Bueno, alguien con quien tenemos en común la tierra de nacimiento, lo cual constituye requisito suficiente para que nos aporte esta alegría de Balzac o de Goethe. El salón parisino de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo sale a relucir en el retrato del marqués de Custine hecho por el crítico literario Philarète Chasles: “El tono era excelente. Nada de frío o venenoso cotoreo ni de mecanismos de masacre social organizado contra ese o aquel. La mayoría de los embajadores extranjeros pasaban por ese salón y charlaban en ese gabinete adornado con flores, en el que la más amable facilidad de lenguaje se unía a muchas luces, ciencia, gracia y amor por las artes. No era galo ni parisino, sino meridional, y de las zonas más dulces, inclinándose hacia el sol y los perfumes, hacia la música y la elegante vida; la charla era picante, suave e indulgente; olía a aromas del extremo sur, al Perú y las riberas destellantes y odoríferas del Amazonas y de Chile”. El resto del retrato consigna el cariño y la repulsión que sentía Merlin por Custine, quien vivía escandalosamente emparejado con otro hombre. Para leerlo no hay que desempolvar un viejo tomo, pues aparece en la *Antología del retrato. De Saint-Simon a Tocqueville* de E. M. Cioran (Santiago de Chile: Hueders, 2015). Reinaldo Arenas confesó a Nedda G. de Anhalt su deseo de escribir una novela con tres mujeres de la historia cubana. La Condesa de Merlin era una. Las otras dos eran Isabel de Bobadilla, esposa del conquistador Hernando de Soto, y María Luisa Bautista, esposa de José Lezama Lima. Lamentablemente, nunca llegó a escribirla.

Pablo Armando Fernández: No existe mayor honor para un vasallo que poder celebrarle cumpleaños a su señor. Y no hay mejor vasallo entre los escritores cubanos que Pablo Armando Fernández, quien alcanzó a celebrar en su casa un cumpleaños

de Fidel Castro. La noticia de que daría aquella fiesta corrió por la ciudad letrada y hubo quienes rezaron para no ser invitados y continuar vida lo más lejos posible de tal máquina de truenos y centellas, de tal Zeus. Aunque muchos otros se lanzaron a importunar al poeta anfitrión con tal de no quedar fuera. La lista fue sopesada minuciosamente. Por suerte, la ocasión no era planeada como cena, así que no fue necesario descifrar dónde sentar a cada quien. Comunicadas las invitaciones, los amigos más pudientes quedaron a cargo de aportar algunos víveres. A Miguel Barnet le tocó el cake. Uno donde cupieran todas las velas de rigor y quedara espacio libre que denotara la cantidad de años venideros que le deseaban. Ellos no contaban con la tacañería de Barnet. Los Fernández recibieron visita previa del personal de seguridad, que examinó hasta el último tragante. Los invitados fueron citados para la caída de la tarde. Nadie podría sumarse al cumpleaños una vez arribado el comandante, así como nadie podría salir de allí antes que él. Era más una encerrona que una fiesta. El cumpleaños del Ángel Exterminador. Fidel, hijo de Ángel. Nerviosismo, nerviosismo. ¿Me veo bien con esta ropa? Mírame a los ojos, ¿se nota que he llorado? ¿Y el pelo, qué tal lo tengo? Iba a ponerme unos zapatos más cómodos, pero luego decidí que estos, que me aprietan un poco, se verían mejor. ¿De verdad se ven mejor? Para agregar más desasosiego, contaban con la presencia de Naty Revuelta, ex amante del festejado, con quien tenía una hija escapada al exilio. Los dos llevaban tiempo sin verse, y sobre ella pesaba la culpa por aquella fuga. Nerviosismo de telenovela. Y al fin llegó él, él llegó. Llegó Fidel. Fidel, Fidel, ¿qué tiene Fidel? A su lado, Gabriel García Márquez. El novelista colombiano lucía un traje color mamey y zapatos blancos, hecho todo un pisabonito. Fidel enfundado en su guerrera acostumbra. Los de la casa le ofrecieron de beber pero, a una señal del jefe de la comitiva, apareció una nevera portátil en la cual transportaban el hielo y el whisky con que él se solazaría. No quiso comer nada. El único contacto entre su boca y el festín ocurrió al soplar las velas. Barrió las llamitas, tumbó las velas de un soplido, y declaró que, aunque él no iba a probarlo, aquel cake no iba a alcanzar para todos. Pablo Armando Fernández dirigió una mirada a Barnet. El comandante preguntó a su ex amante qué tal le iba. Tradu-

cida a palabras, la mirada de Pablo Armando a Miguel Barnet incluía una referencia a la progenitora del segundo. Traducido a Raphael, Fidel Castro cantaba: “¿Qué tal te va sin mí?/ Dime que no te va muy bien/ que en realidad quieres volver/ a estar conmigo”. En algún momento de la noche, el festejado colocó una mano sobre la cabeza de Basilia Papastamatíu, con su debido efecto posterior. Se hizo hora de noticiario televisivo, y él preguntó dónde podría verlo. Narciso pedía espejo. Ordenó a García Márquez que subiera también. El dueño de la casa acompañó al comandante en jefe y al Premio Nobel al piso de arriba. Sentado ante el televisor, Fidel Castro fue feliz de ver a Fidel Castro en la pantalla. Gabriel García Márquez miró a uno y al otro como si tuviera delante a dos gemelos jugando ping-pong. Aquello lo condujo a un estado hipnótico, y las solapas mamey corrieron peligro de terminar babeadas. Ocurrió, en relación con lo indumentario, una extraordinaria revelación aquella noche. Era agosto, no corría mucha brisa. Rodeado de escritores, Fidel Castro tuvo a bien desabotonarse un poco la guerrera. Entonces alcanzó a verse que, bajo su uniforme, vestía una camisa de lunares. Fue como verle los blúmers a la Patria. Percibió él la estupefacción de los demás y se abotonó enseguida. Comentó que andaba estrenándose aquella camisa que le habían regalado. Que no fueran a creerse que escondía un bailarín flamenco adentro, aquella era su particular manera de estrenarse ropa. Fue, sin dudas, un instante de vergüenza compartida. Quienes accedieron tan imprevistamente a la intimidad del comandante en jefe resultaron testigos de uno de esos momentos estelares de la humanidad de los que trató Stefan Zweig. ¡Lo que habría escrito Norberto Fuentes de haber cogido filo de aquella camisa de lunares! Nada, nada, pero nada en la vida de Pablo Armando Fernández superaría aquella noche. Cuenta él con fama de buena persona, de no haber hecho daño a colega ninguno. Es una leyenda que se alza en cuanto alguien denosta su persona y, como todas las leyendas, resulta inexacta. Pues, con tanta adulación a un dictador, Pablo Armando Fernández no habrá volcado mierda sobre nadie en específico, pero sí encima de todo un gremio y de una nación. El cake sería chiquito, pero la abyección muy grande. De ella pudieron comer todos, y hubo para comer y para llevar.

José Martí: Gastón Baquero me enseñó cómo lidiar con los libros cubanos que fuera encontrándome en las librerías de viejo madrileñas. El piso de Baquero estaba atestado de libros, parecía la trastienda de un anticuario. Desde la entrada hasta el rincón de su butaca, cruzamos un pasillo estrecho, más estrechado aún por tomos apilados. Vi varias banderitas cubanas, vi un retrato del general Antonio Maceo. El viejo poeta me advirtió de un libro a punto de caer como si se tratara del desprendimiento de una roca. Caminábamos por un desfiladero y al final de ese desfiladero estaba su butaca de todos los días, en la cual leía y escuchaba música. Una salud achacosa le impedía sentarse cómodamente, así que con la ayuda de varios cojines se mantenía casi en pie en aquella butaca. Baquero era alto, corpulento, con cejas y ojos de búho. Llevaba chaqueta y chaleco. No mencionó en ningún momento a José Lezama Lima, quizás porque se daba por sobreentendido. Tampoco preguntó por sus viejos colegas que vivían en La Habana. Al referirse a la invasión de libros en su apartamento madrileño, comentó que en sus visitas a librerías de segunda mano tropezaba con libros publicados en Cuba, libros de cuyos autores no tenía la más mínima noticia. Así y todo, no dejaba de comprarlos. Se los traía a casa aunque luego no fuera a leerlos, aunque desde el principio supiera que no los leería. No sabía dejarlos abandonados en una librería madrileña de viejo, expuestos a la falta de curiosidad. Era como si aquellos libros no fueran a encontrar otro lector que él, quien se echaría atrás apenas los hojeara, rechazando tan burda propaganda. Los recogía por robinsonismo, supongo. Por la alegría de reconocer un objeto escupido por la marea, sin importar cuán inservible fuera. Compraba aquellos libros del mismo modo que otros visitan las perreras municipales, por salvar a unos animales tan solitarios como ellos. Más que en las banderitas, más que en el retrato del general Maceo, el nacionalismo de su biblioteca residía en unos títulos prácticamente desconocidos, de autores opacos, a los que, pese a todo, cobijaba. Esos títulos venían a confirmar que aquella era la biblioteca de las mareas y de los derelictos, el exilio. Y una década después, fallecido ya Baquero, me tocó repetir sus expediciones por las librerías de viejo de Madrid. Me tocó tropezar con libros publicados en Cuba. Podía distinguirlos a simple ojeada entre montones de otros títulos, los veía antes

de verlos. Constituían, no otra vida posible como debieron ser para Gastón Baquero, sino mi pasado. Porque lejos, océano por medio, esos libros y yo nos habíamos visto las caras. Y, así como era capaz de detectar en medio de una multitud a quien llevara en su ropa el rostro de Ernesto “Che” Guevara, descubriría por su lomo a cualquier librito cubano que intentara escurrírseme. Lograba verlos, al lomo y a la camiseta guevarista, con el octavo o noveno sentido, el que sirve para detectar erratas. Pero, a diferencia de Baquero, no alcanzaba a mostrar compasión por ellos. Los evitaba. Con una sola excepción, la de José Martí. Los de Martí son, evidentemente, los libros de una secta. Ninguno de ellos prescinde de estudio preliminar y notas, han sido organizados por una filología política. Conozco bien la secta que los ordena, y no acepto que la más inesperada frase suya necesite de explicaciones tan groseras, empeñadas en abotagarla, en despojarla de felicidad. Son libros de una secta criminal, hechos para justificar crímenes de Estado. Se imprimen para justificar la complicidad de José Martí con Fidel Castro, para propiciarle una coartada a este último. Suponen el arreglo funerario donde el monolito castrista se encuentra pegado al mausoleo donde reposa Martí. Tropiezo con uno de esos libros, lo intuyo antes de haberlo visto, lo agarro, lo abro al azar y me asomo a lo irrespirable. A un lugar de crimen cerrado durante mucho tiempo y corrompiéndose. Y, aun cuando son hallazgos que deberían resolverse en una risotada, no consigo soltarla. En ocasiones me sobrepongo por puro pragmatismo. ¿De qué otro modo conseguir en un volumen todo lo que Martí escribió sobre el Caribe? Acepto del mejor modo posible la estupidez y la mediocridad, me dispongo a escuchar cuantas mentiras quieran contarme a cambio. Me lo llevo a casa sabiendo que será un huésped tóxico. No servirá para la relectura, logrará salvarse gracias a alguna consulta, bueno únicamente para lecturas de punción. Porque son otras, nunca hechas en Cuba, las ediciones en las que alcanzo a leer a José Martí todavía. Me fío solamente de editores que no pertenezcan a la secta criminal. Son compilaciones que también cargan prólogos, porque un autor así se diría necesitado siempre de avisos previos, de alguien que garantice que lo que va a leerse es literatura. La ventaja es que esos prólogos no establecen complicidades políticas, no les forjan misión a los textos

martianos. De ahí no sale república pendiente, ni cabe imaginar gobierno basado en tales antiguallas. En caso de que tales escritos tuvieran consecuencias, habría que buscarlas en el ánimo del lector. Únicamente así consigo leerlo todavía. Su ensayo sobre Emerson, por citar un ejemplo, ha llegado a convertírseme en incomprendible. No acabo de entender a dónde procura ir, ni qué puedan querer decir esas frases que no terminan de suceder una a la otra, que no acaban de cerrarse ni de abrirse, abriéndose y cerrándose todas al unísono. Martí hace un collage con las frases de Emerson, compone una carta de chantajista recortando letras de los periódicos, pero no alcanzo a saber qué es lo que pide a cambio, cuáles son las exigencias del chantaje. Es a ese punto de no comprensión al que debe aspirarse en la relectura, creo, y llegar a él, más aun en el caso de un escritor tan vapuleado como José Martí, está entre los estados de lectura más insostenibles que puedan alcanzarse.

Lorenzo García Vega: Tenía a Roberto Fernández Retamar sentado a mi izquierda. El mismísimo director de Casa de las Américas era el encargado de moderar el intercambio con el público. Yo había acabado de leer mi ponencia sobre el más joven de los escritores del grupo Orígenes, Lorenzo García Vega, desconocido por exiliado. Celebrábamos el cincuentenario de la revista que dirigieran José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. García Vega, además de censurado por haberse marchado al exilio, era combatido por sus antiguos compañeros de grupo desde todas las orillas: Cintio Vitier, Fina García Marruz, José Rodríguez Feo, Gastón Baquero. Era la oveja negra origenista y por eso lo había elegido como tema de mi intervención, por su libro maldito que es uno de los grandes libros memorialísticos de la literatura cubana. Eran tantos los que desde el público pedían turno de palabra, que acordé con el moderador que los escucháramos de tres en tres, y yo respondería a cada tanda de preguntas. Aunque preguntas hubo pocas, y lo que no faltaron fueron recriminaciones. Recriminaban a García Vega y me recriminaban a mí por hablar elogiosamente de él. Recuerdo a varios de los que intervinieron. Laura Vitier, nieta de Fina García Marruz y Cintio Vitier, en nombre de la familia, pues ninguno de sus abuelos se encontraba presente. José Prats Sariol, en

nombre de Lezama Lima, tan atacado por García Vega. Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal, monseñor, en defensa de un ejemplo de matrimonio cristiano (eso sostuvo) como el de García Marruz y Vitier. Desiderio Navarro, quien sí tuvo una pregunta, acerca de qué podría entenderse por escritor comprometido al hablar de Vitier. A muchos de ellos los irritaba mi entusiasmo por *Los años de Orígenes*, y en posición contraria, solidarizándose con mi entusiasmo, la poeta Damaris Calderón. Pese a encontrarse allí como moderador, Roberto Fernández Retamar no dejó de sumarse a las reclamaciones del público, que versaban sobre la motivación de García Vega para componer un libro así. Según consenso general, no lo había movido otra cosa que el resentimiento. Limpias y buenas intenciones eran las que deseaba aquel público de intelectuales, como si solo con ellas pudiera hacerse obra valedera. Yo intenté hacerles ver que en esa disposición no podrían leer a Quevedo, y me pareció gracioso (aunque de esto no dije nada) que uno de los que acusaba de resentido a García Vega fuera el autor del muy resentido ensayo *Calibán*. Llegaron a echar mano a una refutación todavía más estúpida de *Los años de Orígenes*, la de la salud mental del autor. No tuvieron que inventarse nada, porque el propio García Vega hablaba en esas páginas de sus tratamientos psiquiátricos. En resumen, santurronería origenista. Era el libro de García Vega puesto en escena: resentimiento de mi parte al venirles a hablar de aquel autor y, en contraposición, beatería que incluyó hasta las bendiciones de un monseñor. Eso fue en 1994, en La Habana. Tres años después, en Miami, conocí personalmente a Lorenzo García Vega. Fuimos a un restaurante mexicano. Manejaba Carlos M. Luis, mencionado en tantas páginas suyas. Antes de llegar al restaurante, Carlos M. se bajó a echar gasolina, nos quedamos él y yo dentro del carro, y esperé en ese momento un guantazo de su proverbial mal genio. Calculé que discutiría mis reparos a su obra poética. A la poesía publicada por él en los años de la revista *Orígenes*, no a la que vino después, que por entonces yo no conocía y que sí me gusta. Se volteó en el asiento delantero y, para romper el hielo, me preguntó si era verdad que en Cuba habían publicado una antología poética de José Ángel Buesa. Le contesté que sí, que con un prólogo de Carilda Oliver Labra, y él dijo más bien para sí mismo: “Entonces no

hicimos nada”. Yo no iba a tardar en descubrir que uno sentía placer en darle malas noticias literarias a García Vega porque él sentía placer en comprobar lo jodido que iba el mundo, y la conversación se animaba. Otra de aquellas tardes miamenses íbamos a comer en su casa y pasamos por un supermercado. Su esposa Marta Lindner entró a comprar unos filetes, él y yo nos quedamos afuera, mirando el cielo miamense. De pronto, como si hubiera agarrado al vuelo aquella idea, me dijo: “¿Tú sabes? Yo he llegado a pensar que Virgilio Piñera fue el más hombre de todos nosotros”. La frase contaba con la homosexualidad de Piñera, con la idea de valor personal asociada a la virilidad, y con varios episodios biográficos piñerianos. “Sí”, confirmó luego de una pausa. Él pensaba bastante en el grupo Orígenes, en Lezama Lima, pero a cada reencuentro nuestro el tema fue alejándose de sus obsesiones. Se juró no volver a tratar de ello por escrito, aunque en 2009 recibió una invitación madrileña a un ciclo de autores que recordaban a sus maestros, lo tentó regresar a Madrid, y volvió a aceptar que Lezama Lima fue su maestro, y escribió uno de los textos más hermosos, resentido y a la vez generoso, que un escritor cubano haya escrito sobre la relación maestro-discípulo. Nos vimos por última vez en su casa de Miami. Su preocupación giraba ese día en torno a un libro que preparaba Rafael Rojas –*La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición, el exilio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014)–, que lo incluía entre autores que a él no le gustaban para nada. Me pidió que hablara con Rojas, que lo convenciera de sacarlo de aquel libro. Preguntó si él mismo no podría exigírselo. Yo alcancé a convencerlo de que no se le pedía algo así a un crítico. Tenía gracia que el autor de *Los años de Orígenes* padeciera de tales pruritos. Y ya que hablo de gracia, García Vega fue gracioso como persona y como escritor. Su obra es la de un humorista. De un humorista en medio del desastre, en medio del destartalo, palabra tan querida por él. Fue un cultivador del *slapstick*, de aquellas comedias del Hollywood silente. Murió en 2012 en Miami, de complicaciones vesiculares y cardíacas. No sentí su muerte entonces, sino hasta meses o quizás un año más tarde, cuando tropecé en una librería madrileña con el último libro que publicara en vida: *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (Madrid: Ediciones La Palma, 2011). Entonces

me llegó la tristeza de no poder vernos más, con una tardanza que resultará entendible a todo lector de Proust. Él lo fue. Vio a Orígenes como si se tratara del Faubourg St-Germain. O, más exactamente, el cogollito de los Verdurin queriendo llegar a ser Faubourg St-Germain. Lezama Lima como Madame Verdurin llegada a Princesa de Guermantes.

Susan Sontag: Leer en su catálogo de lo *camp* el nombre de La Lupe no es una de las menores sorpresas que dan la lectura de sus ensayos. Sontag se prestó a hablar en *Conducta impropia* (1983), el documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal, acerca de la homofobia del régimen castrista, y constituyó el no muy usual ejemplo de intelectual de izquierda capaz de condenar crímenes revolucionarios. Tanto insistió en denunciar el regodeo de Gabriel García Márquez con Fidel Castro, que obligó al novelista colombiano a hacer declaraciones al respecto. A las que Sontag contestó: “Nunca creí que él fuera a responderme, pero lo hizo y la respuesta fue ridícula”. Susan Sontag visitó Cuba en 1960, escribió elogiosamente sobre los carteles cubanos de cine, y en 1969 publicó un ensayo de título dieciochesco acerca de la fidelidad ideológica: “*Some Thoughts on the Right Way (for Us) to Love the Cuban Revolution*”. Llegó, sin embargo, un momento en que se le hizo imposible sostener aquel amor derechamente, y brindó su apoyo al detenido Heberto Padilla. A propósito de amor: Sontag tuvo una crucial relación con la dramaturga cubana, con obra en inglés, María Irene Fornés, a quien conoció en una fiesta neoyorquina en 1959. Fornés aparece en sus diarios publicados póstumamente: *Reborn. Journals and Notebooks, 1947-1963* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008). Una examante, tanto de ella como de Sontag, dio testimonio en *Regarding Susan Sontag* (Nancy Kates, HBO, 2014) de las facultades amatorias de Fornés: “Irene hacía venirse a una piedra”. La novelista Sigrid Nunez, que fue novia del hijo de Sontag y compartió techo con madre e hijo, cuenta en *Sempre Susan. A Memoir of Susan Sontag* (Nueva York: Atlas & Co, 2011) lo ineptos que eran los tres para la cocina. Acostumbraban, por tanto, a comer fuera o abusaban de las latas de sopa Campbell. Un día Nunez bajó al supermercado, trajo un buen pedazo de puerco e iba a tirarlo ya en la sartén,

cuando Sontag se prestó a enseñarle cómo cocinarlo a la manera cubana, que ella había aprendido de María Irene Fornés, y que consistía en hacerle incisiones a la carne e introducirle ajo en tales incisiones. Debió ser una de las pocas instrucciones culinarias que supo dar en toda su vida. Alguien, aunque lamento no acordarme quién, me dijo que la vio bailar en La Habana de los 60, y que Susan Sontag metía tremendo casino.

Cintio Vitier: Es el creador e ideólogo principal del castrorigenismo. Según Reinaldo Arenas, estos eran Cintio Vitier y Eliseo Diego en 1962: “Los dos me comunicaron su intransigencia al sistema y criticaron duramente a Lezama por dar a publicar sus ensayos y poemas. Según Cintio y Eliseo, había que hacer una especie de boicot cultural a la revolución” (“Los dispositivos hacia el norte”, *Necesidad de libertad*, México, D.F.: Kosmos Editorial S.A., 1986). Siete años después, Vitier hizo pública su adhesión al régimen revolucionario en una conferencia dictada en la Biblioteca Nacional: “El violín”. Remordimientos por no haber sido actor revolucionario lo condujeron, en la década siguiente, a secuestrar a José Lezama Lima. Secuestró a Lezama Lima para llegar a Fidel Castro. Para llegar a la Fidel Castro Bay. Y, si antes condenaba el colaboracionismo lezamiano, esas colaboraciones le resultaban preciosas para sus ejercicios de intersección entre revolución y Orígenes. Tenía ya ordenada la historia de la literatura nacional a favor de los suyos: *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (Ediciones Orígenes, 1948), *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952) y *Lo cubano en la poesía* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1959). Pero con la revolución triunfante en 1959 apareció una poderosa teleología, y él comprendió la necesidad de dotar al origenismo de relevancia dentro del discurso histórico y político de la nación. Se acordó entonces de que Lezama Lima había mencionado, a raíz del centenario de José Martí, algo sobre las cúpulas de unos actos nacientes. Era apenas un bosquejo, pero algo podía construirse con aquellos pocos trazos de tan grande arquitecto. Y aprovechó la frase lezamiana del mismo modo que ciertos intérpretes cristianos aprovecharon la cuarta égloga virgiliana (de Marón, no de Piñera) para relacionarla con la venida de Cristo. Adjudicó esas cúpulas de actos nacientes al

asalto al cuartel Moncada cometido por Fidel Castro. Todo esto, *a posteriori*, 20 años después. No le resultó escandaloso que el régimen creado por aquel asaltante dictara muerte civil para el profeta Lezama Lima. O, por lo menos, disimuló cuanto pudo el escándalo. “A partir del 72, sí efectivamente empieza a haber una actitud de hostilidad hacia Lezama por parte de determinados funcionarios”, reconoció. Ir más allá de esos innominados burócratas habría sido perder la fe en la revolución y en su gran líder. Con tal de que el castrorigenismo existiera, el asedio a Trocadero 162 habría de achacarse a un puñado de funcionarios. ¿Tuvo noticias Cintio Vitier de la exposición del Ministerio del Interior donde se exhibió el expediente de vigilancia seguido contra José Lezama Lima, además de inéditos suyos ocupados? Seguramente que sí, pero prefirió obviarlas, tal como se cuenta que presilló el octavo capítulo de la novela *Paradiso*, insistente en lo homosexual, con tal de que su esposa Fina García Marruz no lo leyera. Que José Lezama Lima falleciera tuvo que serle un gran alivio. Muerto, ya no lo comprometería ante las autoridades, y resultaba completamente aproofechable. En adelante podría disponer de su obra y pensamiento sin temor a desmentidos del autor. Administró a Lezama Lima tal como el Ministerio de Cultura administraría unos años después a los autores exiliados muertos. Pronunció el discurso ante su sepultura, prologó el volumen póstumo de poemas, coordinó la edición crítica de *Paradiso* (UNESCO, 1988), presidió las jornadas de homenaje por el cincuentenario de la revista *Orígenes*. La muerte de José Lezama Lima le permitió hasta creerse novelista. “Nunca estuvo entre mis sueños o proyectos escribir una novela, ni siquiera fui nunca muy aficionado al género. Cuando empecé a escribir, en noviembre del 76, como oscura respuesta a la muerte de Lezama, lo que sería *De Peña Pobre*, no sabía que estaba empezando una novela”, admitió en *Prosas leves* (La Habana: Letras Cubanas, 1993). Tampoco los lectores supieron que estaban empezando una novela cuando se internaron en *De Peña Pobre*. Y es dudoso que lo supieran al final. José Lezama Lima necesitó esperar al fallecimiento de su madre para publicar su primera novela, Cintio Vitier necesitó el fallecimiento de Lezama Lima para decidirse a la suya. A finales de los años 80 llegó por fin una época favorable a la difusión del castrorigenismo. En Berlín echaron abajo un muro y, temerosas del

contagio, las autoridades cubanas adoptaron un nacionalismo que dos décadas antes habían descartado. Vuelta al cuento de la revolución tan verde como las palmas. Él se enfundó la guayabera del castrorigenismo. Había sido repasada, alforcita por alforcita, con una plancha bien caliente. La proa de esa plancha había sorteado los muchos botones que la adornaban. Era la guayabera del castrorigenismo, prenda ideal para plantarse bajo las cúpulas de los actos nacientes. Y en octubre de 1991, durante una sesión del IV Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), un tribuno de la talla de Eusebio Leal abandonó por un instante su asiento para hacer ver a toda la asamblea que religiosos como Cintio Vitier merecían el carnet del partido. No se lo otorgaron, pero dos años más tarde resultó elegido diputado a la Asamblea Nacional por Bayamo. Sin haber vivido nunca en Bayamo, sin que los bayameses lo conocieran de nada, elegido a puro dedo. Nueve más de esos dedos, y él recibió de manos del comandante en jefe Fidel Castro la Orden José Martí. El mismísimo ministro Abel Prieto tuvo a bien prologar una edición de *Lo cubano en la poesía* calificada como definitiva. Constituyó un inmenso honor que le pidieran a él, a Cintio Vitier, el prólogo para un texto inédito del comandante Ernesto “Che” Guevara –*Notas de viaje*–, con prefacio de la hija, Aleida Guevara March. Hubo noches en que debió soñar que pertenecía a la tropa del legendario guerrillero. ¡Cintio Vitier en Ñancahuazú! En sus últimos años se dio al cultivo de la epístola pública junto a Fina García Marruz. Ambos firmaron la carta que pedía a los intelectuales extranjeros comprensión ante los fusilamientos y encarcelamientos de la Primavera Negra. Se mostraron delicados corresponsales del comandante en jefe cuando este sufrió caída en público y fractura. “Querido Fidel”, le escribieron y fue reproducido en *Granma*, “confiamos en su rápido restablecimiento y lo felicitamos por su creciente obra educativa y cultural”. Defendieron su buen nombre cuando la revista *Forbes* lo incluyó entre las grandes fortunas del mundo. Vitier recibió en 1988 el Premio Nacional de Literatura, y en 2002 el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe. Murió en La Habana, en 2009. Virgilio Piñera había apodado a su padre “Petardo” (por Medardo) Vitier. Él fue, por tanto, Cintio Petárdovich Vitier.

Teófilo Stevenson: Tres veces campeón olímpico de boxeo, fue protagonista de una de las historias contrafactuales más recurrentes en el imaginario cubano. Dicha historia se dedicaba a imaginar qué clase de campeón habría sido él, de haber dado el salto al profesionalismo. Es decir, en caso de haber sido, antes de boxeador profesional, desertor, apátrida y gusano. Ofertas de millones de dólares no le faltaron, al menos eso contó él, y al primer millón que le ofrecieron respondió que prefería el cariño de ocho millones de cubanos. Francamente, espero que no me haya metido en esa cifra. Las fotografías en las que aparece midiéndose en pose con un maltrecho Mohamed Alí de visita en Cuba, tuvieron que reavivar aquellas contrafactualidades. Los dos púgiles parecen primos. Stevenson murió en La Habana en 2012, de un ataque al corazón. Dos años más tarde, el también tricampeón olímpico Félix Savón se quejó de que continuamente le achacaran la siguiente frase que, en realidad, había pronunciado Teófilo Stevenson: “La técnica es la técnica y sin técnica no hay técnica”. Uno la escucha o lee y comprende que se asoma a una rendija vertiginosa, a un maelstrom de la lógica. Algo así debió sentir Moisés ante la zarza ardiente, cuando una voz que era la de Yahveh le dijo: “Yo Soy el que Soy”. O los primeros lectores del tan antologado poema de Gertrude Stein que avanza en bucle: “*Rose is a rose is a rose is a rose*”. Mario Moreno, alias Cantinflas, dejó dicho: “Hay momentos que son verdaderamente momentáneos”. Y un compatriota suyo, Ramón López Velarde, habla en uno de sus poemas de “el amor amoroso/ de las parejas pares”. Exceptuando a Yahveh, todos ellos fueron influenciados por Teófilo Stevenson.

Virgilio Piñera: Juan Goytisolo da testimonio –*En los reinos de taifa* (Barcelona: Seix Barral, 1986)– de cómo, a punto de entrevistar Jean Daniel y él a Ernesto “Che” Guevara, el comandante guerrillero descubrió sobre una mesa de la embajada cubana en Argel un ejemplar del *Teatro completo* (La Habana: Ediciones R, 1960) de Piñera. Agarró de inmediato el volumen, lo lanzó lo más lejos posible, y preguntó quién coño leía allí a aquel maricón. Era 1963 y Piñera no estaba condenado todavía a muerte civil. Lanzar libros contra una pared va más allá de la contradicción de tropezarse con una obra pésima. Procura desencua-

dernar, destrozar, impedir toda lectura futura. Resulta un modo económico de quema. Da la casualidad (o quizás no hay casualidad en ello) que el embajador cuestionado por sus lecturas era el comandante Jorge “Papito” Serguera. Fiscal encarnizado en los juicios revolucionarios antes de alcanzar ese destino diplomático. Encarnizado comisario político una vez que su carrera diplomática estuvo terminada. Comandante, aunque no tan comandante como Guevara. Así que se apresuró a disculparse, asegurándole que era su esposa y no él quien leía al tal maricón. Otro Guevara se extendió a finales de la década siguiente acerca de la mala fama de Virgilio Piñera. El 9 de junio de 1979 Alfredo Guevara (sin relación familiar con el comandante) recibió en La Habana a un grupo de intelectuales cubanos que integraban la llamada Comunidad Cubana en el Exterior. Uno de los visitantes preguntó por la suerte de Virgilio Piñera, silenciado oficialmente, y esto respondió Guevara: “no es nuestra política [...] la de perseguir. Es decir, hay un momento en que hay que combatir y tomar medidas extremas, no queda más remedio, es el de la supervivencia; pero pasado ese momento hay que abrir la posibilidad a todo el mundo de reintegrarse, de procesar su propia experiencia, de superarla, y, aun si no la puede superar, por lo menos de continuar su vida, y también su vida literaria, puesto que estamos hablando de escritores. Esa ha sido nuestra actitud prácticamente con todos los escritores, dramaturgos o no, y nuestra actitud con Virgilio Piñera. Pero Piñera no ha tenido esa actitud. En el caso de Virgilio Piñera se han hecho muchos esfuerzos y acercamientos y se han [tenido] muchas discusiones. A Virgilio Piñera no se le pide que cambie su estilo literario, porque en realidad él no presenta obras de un tiempo a esta parte; él trabaja en lo que es hoy la esfera del libro del Ministerio de Cultura, lo que era antes el Instituto del Libro. [...] sigue trabajando ahí con una escala menos notable, con una presencia ideológica que no puede influir en nada [...] Se espera que un día vuelva a producir incluso obras. [...] Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la Revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres, para la literatura, no; seguirá siendo publicado, etcétera, no sé. Ojalá que termine sus días de un modo mejor”. El anciano del que hablaban tenía

66 años, una edad muy poco avanzada para su oficio. Virgilio Piñera no era bailarín del Ballet Nacional de Cuba ni campeón de natación ni cantante de moda. Alfredo Guevara tenía en ese momento 54 años. Traducido del eufemístico, pérdida para la revolución significaba ostracismo y vigilancia de Seguridad del Estado. Y, como indica la última frase, Guevara ya tenía un ojo puesto en los días finales del dramaturgo y poeta y narrador. Esos buenos deseos suyos eran tan hipócritas como la afirmación de que el régimen revolucionario no contemplaba una política de la persecución. Por honestidad o por desfachatez, Alfredo Guevara incluyó la transcripción de su encuentro con jóvenes exiliados en el volumen *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberautor, 2003). Virgilio Piñera falleció cuatro meses después de la celebración de ese encuentro. Abilio Estévez ha testimoniado cómo el día de su muerte recibió amenazas telefónicas de Seguridad del Estado. Haydée Santamaría, directora de Casa de las Américas, y Nicolás Guillén, presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas (UNEAC), enviaron a su sepelio sendas coronas de flores. En tanto vivo, Piñera no era publicable, pero muerto, era una alegría poder saludarlo con unas lindas flores. Todavía hoy existen intelectuales cubanos que sostienen que la censura y la persecución padecida por Piñera y otros escritores fueron obra de funcionarios que no constituían la norma, sino excepciones de la justa dirigencia revolucionaria. Es versión que se agarra a las coronas de flores de Santamaría y de Guillén como una flor de muerto más. Para desmentirla existe el episodio argelino de Ernesto “Che” Guevara recogido por Goytisolo, así como las palabras de Alfredo Guevara que él mismo hizo publicar. Maricón y viejo, como fue calificado por esos dos Guevara que le negaron lectores, Piñera murió para convertirse en un ser capaz de donar tiempo. En el prólogo de *Antes que anochezca* (Barcelona: Tusquets, 1992), Reinaldo Arenas sabe que se está muriendo, que le queda poco ya, y necesita unos añitos para terminar sus libros, para dejar su obra acabada. “Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento”, cuenta Arenas, “me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: ‘Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano’. Creo

que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado casi ya tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante”. Y añadió Arenas: “Gracias, Virgilio”. Severo Sarduy ya había reclamado en un soneto su canonización. Que Virgilio Piñera terminara elevado de este modo al iconostasio de la literatura, que resultara un intercesor a quien pedirle tiempo para concluir la obra de toda una vida, es uno de los destinos más grandes que le haya correspondido, en vida y en muerte.

Juana Bacallao: La astrología puede convertirse en ciencia, incluso en ciencia exacta, si se la toma con algo de imaginación. En un programa televisivo donde trataban de signos zodiacales, la italiana Raffaella Carrà preguntó a Juana Bacallao cuál era su signo del horóscopo, a lo que la cubana contestó: “Calamar”. Hay signos zodiacales de animales que embisten, signos zodiacales de animales que rugen, de animales que nadan con todas sus aletas y, aunque ningún horóscopo traiga pronósticos para los calamares, no puede ser más exacta la adjudicación de tal signo para Juana Bacallao. Porque su destino ha sido escapar, creando alrededor una nube que deje turulato a quien intente procurarla. Nacida bajo el signo de Calamar, el nombre por el que la conocemos es, no solo un nombre artístico, sino un nombre artístico ajeno, y el que aparece en el registro civil es Nerys Amelia Martínez Salazar. El otro, Juana Bacallao, salió de una canción de Obdulio Morales compuesta para que la cantara Rosita Fornés. Debí cantarla Rosita, debí ponerle la escasa gracia criolla que tuvo, y al final fue a parar a Nerys Amelia Martínez Salazar para que ella se llamara Juana Bacallao, luego de debutar en el teatro Martí. Y fue como nacida bajo el signo de Calamar que Juana Bacallao justificó su preparación musical el día en que así se lo exigió una comisión evaluadora. Las comisiones evaluadoras estatales adjudicaban categorías –cantante A, cantante B, cantante C– a cada profesional, por establecida que anduviera su carrera. Poco importaba la popularidad o la obra hecha, era preciso examinarse para entrar en la tabla mendeléieviana de la administración cultural. Omara Portuondo presidía la comisión encargada de examinarla a ella,

que apareció tarde y agitada, con el cuento de que se le habían quemado los papeles de música y solo podía aportar ante el jurado un cachito de papel chamuscado con la clave de sol. La comisión se echó a reír en pleno y le dio una A, la categoría más alta. Por este estilo habrán sido sus salidas para sobrevivir a los cierres de centros nocturnos y a los castigos sobre tantas figuras musicales. Debió lograrlo de modo semejante a como se salvan los bufones en las cortes, aparentando más locura de la que tienen. Excéntrica musical fue el título con que a veces la anunciaron. En una época en que la excentricidad, artística o personal, resultó perseguida, la excéntrica Juana Bacallao logró, si no salirse con la suya, por lo menos no terminar aplastada. Su repertorio musical (si es que en su caso puede hablarse de repertorio) se reduce a unos pocos temas que la orquesta ataca, y cuya letra ella no hace el esfuerzo de memorizar. Porque nadie va a verla por oírla cantar, sino por escucharle sus ocurrencias. Tampoco estas consisten en un espectáculo muy coherente que digamos, y no hay que pensarla como comedianta cabal. Su popularidad estriba ni más ni menos que en ser ella, y es titánico haber sido ella en una sociedad que funciona como una cepilladora de carpintería, dispuesta a devastar todo cuanto se atreva a sobresalir un poco. Hay pruebas de que alguna vez cantó números enteros, completamente afinada. “La chismosa”, por ejemplo, que antes interpretara Rita Montaner, adorada por su público como “La Única”. Aunque lo que apasiona de veras en Juana Bacallao es su interacción con el público: alguien que le grite desde una mesa, alguien a quien ella hace subir al escenario y, en ocasión extraordinaria, el lanzamiento de peluca hacia el público. Olvidada o desentendida de la letra (sus papeles de música desaparecidos, al fin y al cabo), apela a la improvisación. Una improvisación casi siempre centrada en historias de divorcio. La orquesta hace en el fondo su trabajo mientras ella discute con una pareja la separación de bienes. “El refrigerador, no”, acostumbra a sellar. Y hay alusiones a violencia doméstica, peticiones (tal como alguna vez logré desentrañar) de que no le peguen con la toalla mojada. Juana Bacallao vive sola, hasta donde sé, y he oído que cuando le tocan a la puerta ladra para hacer creer que tiene en casa un mastín protector. Por señales así puede conjeturarse que, detrás de sus maniobras calama-

rescas, ella esconde miedo. Es única en el imaginario popular gracias a sus anécdotas. No chismes, que cualquiera que despierte deseo erótico puede emanar, sino anécdotas, episodios de valor intelectual si se quiere. En una sociedad sin farándula, donde los más populares artistas están reducidos a lo que sea su arte, y donde resulta recomendable enseñar lo menos posible de la vida fuera del escenario, circulan de Juana Bacallao muchas anécdotas. Ella tiene valor e interés, tanto en la calle como en el escenario. ¿Cómo ha podido sostener tan delicado equilibrio entre sus exposiciones públicas y sus miedos? Con calamaresco cuidado. Apenas se menciona su nombre en un círculo de cubanos, fluyen las anécdotas. Alguien la vio en un bar de mala muerte de la calle San Lázaro tomando cervezas con unos hombres y la saludó, para que ella respondiera: “Aquí, tomándome unos copetines con estos licenciados”. Antológicos son sus encuentros con grandes figuras. Saluda a Alicia Alonso después de verla bailar, y le comenta: “Alicia, ya vine a tu show, vamos a ver cuándo tú vas al mío”. Se reencuentra con Celia Cruz después de décadas, Juana actúa en Nueva York, Celia está en el público, y en el intermedio le lleva al camerino unas flores. Abre Juana la puerta, la ve allí después de tanto tiempo, y le susurra: “Celia, dame las flores y piérdete, que aquí, una de las dos, o tú o yo, es de la Seguridad”. Refiriéndose a la policía política, a Seguridad del Estado. Las campañas propagandísticas del régimen cubano la han incluido a ella también, porque hasta el bufón más recóndito está obligado a sumarse, y resultan tremendas sus meteduras de pata, las traducciones que ha hecho de temas políticos. Con Angela Davis encarcelada en Estados Unidos, su grito de guerra fue: “¡Nixon, suéltala, déjala vacilar!”. Al referirse a los “Cinco Héroes”, habló una vez de Los 5U4, el combo de músicos ciegos donde cantara Osvaldo Rodríguez. Y saludó desde el escenario a un alto dirigente con su comitiva (el nombre del dirigente varía en las distintas versiones) refiriéndose a él como “Fulano y sus secuaces”. Un congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) le permitió entablar diálogo con Fidel Castro, quien le preguntó qué necesidades tenía. Ella soltó: “Comandante, tengo el gao en candela”. Gao es casa, habrán tenido que traducir al comandante en jefe. Una noche, en “El Monseñorcito”, al lado del restaurante donde

Bola de Nieve tuviera centro fijo, Juana Bacallao dirigió a mi madre una de sus grandes frases. De jovencita, mi madre había pedido a mi abuelo que la llevara a ver un show donde Juana Bacallao era Caperucita Roja y otro excéntrico musical, Dandy Crawford, era El Lobo Feroz. En esa u otra expedición desde Matanzas fueron a escuchar a La Lupe en “La Red”. Décadas después, viviendo en La Habana, mi madre salía cada noche de su oficina y se encontraba a Juana Bacallao sola, tomándose un trago en la barra de “El Monseñorcito”. Actuaba muy cerca, en el hotel Capri, pero antes pasaba por allí a darse un cañangazo. Una de esas noches mi madre le preguntó por qué no iba al bar del Capri, que era mucho mejor, y Juana le confesó que tuvo que dejar de hacerlo porque allá la veían con malos ojos. “Pero”, se recuperó enseguida, “a mí la pinga, darlin”. La frase se hizo clave entre familiares y amigos a quienes mi madre se la contó. Puede decirse que a una frase así se reduce, luego de mucha expulsión de tinta encubridora, la filosofía de los seres nacidos bajo el signo astrológico de Calamar.

Los relatos de Ponte

Jorge Luis Arcos

Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos.

José Lezama Lima, “El coche musical”, *Dador*

1

La obra narrativa escrita por Antonio José Ponte alrededor de la última década del siglo pasado, y que ha sido reconocida por la crítica como parte de la literatura de la generación de los ochenta y luego de los noventa, entre otras calificaciones, se despliega en tres libros: *Corazón de skitalietz* (1998), *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000) y *Contrabando de sombras* (2002). El primero, noveleta o *nouvelle* o relato largo; el segundo, cuentos; y el tercero, novela. He titulado este texto como “Los relatos de Ponte” para no tener que atenerme con cierta limitación a los géneros clásicos, porque, como ya ha notado la crítica (Basile *et al.* 2008), no sólo su obra literaria (poesía, narrativa y ensayo) conoce de una acusada relación temática sino que, por ejemplo, sus ensayos, *La lengua de Virgilio* (1993), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1997) y *El libro perdido de los origenistas* (2002), soportan en su prosa y hasta en su propia estructura una acendrada vocación narrativa, aunque también estén subsumidos dentro de una primordial cosmovisión poética, al punto que, a veces, se mezclan o entreveran con poemas, como sucede, por ejemplo, con *Un seguidor de Montaigne...*, o puedan leerse en prosa versos de algún poema suyo. Pero ¿no son algunos de sus ensayos (en cierta forma, todos) relatos? Y relatos memorialísticos, autobiográficos, o versiones de otros relatos, o relatos reconstruidos con imaginación, o incluso relatos de investigación (como diría Piglia [2015]). Siempre es la prosa de un escritor, y especialmente la mirada de un poeta, que relata algo.

Su obra entonces va conociendo un desplazamiento muy

singular con independencia de la acaso inevitable tentación de hacer depender su sentido de los avatares políticos de una década determinada, sin que, no obstante, deje de aludir a ellos de algún modo. Y como ya ha señalado muy oportunamente algún crítico (Rojas 2008), es peligroso establecer generalizaciones a partir de la relación entre las fechas de escritura y/o de publicación de sus textos y referentes políticos determinados, sobre todo al enfrentarnos a una obra de tanta porosidad genérica (o daimónica) y de tanta simultaneidad de registros y aperturas cognitivas, y porque, desde un inicio, su obra se planteó como una suerte de presupuesto decisivo la vocación de singularidad, su pelea o *agón* contra la tradición y su afán por no dejarse definir o por no ser leída desde caminos ya muy trillados o agotados tanto retórica como ideológicamente. El propio autor ha insistido en que, por ejemplo, en *La fiesta vigilada* (2007) recurre a la ironía, “un lenguaje en clave utilizado menos por temor al castigo político que al castigo de hacer una obra de denuncia, chatamente política” (Bernabé 2008: 252), y también que “no iba a disentir de la mala política para caer en la escasa imaginación literaria” (*Ibidem*: 254). Pero sobre todo aclara en otro momento: “Apartemos la poesía de la que me hablas para darle lugar central, porque no imagino ensayo o narración que no sean sostenidos poéticamente” (*Ibidem*: 260). Debo enfatizar que es tal vez por esta perspectiva (cognitivamente ahondadora, ensanchadora, analógica y anagógica) que su obra tenga tanta eficacia política.

Un libro como *La fiesta vigilada*, que puede destacarse por ser como el colofón de aquel proceso de desarrollo aludido y el inicio o apertura hacia nuevos horizontes, tanto estilística como cosmovisivamente, ¿cómo puede calificarse genéricamente? ¿Memoria, autobiografía, testimonio, novela, ensayo? Aunque acaso el autor sugiera que sea leída como novela (Lage).

2

Por otra parte, y para desde un inicio valorar aquella singularidad, afirmo, quizá con exagerado énfasis: ni realismo sucio, ni realismo político, ni realismo en clave de novela negra... Claro que cualquier lector podría fácilmente encontrar algunas zo-

nas o aspectos, incluso estructurales, que pudieran relacionarse con algunas de esas calificaciones. Por ejemplo, *Corazón de skitalietz* refiere a una generación perdida pos soviética, y sus personajes se mueven en un ambiente acendradamente sórdido, pesadillesco, sucio, en ruinas... Parecen, desde cierta mirada (y ya esto comienza a acusar su singularidad), como personajes del filme *La Strada*, de Fellini, o de *Blade Runner*, de Ridley Scott, o de *Stalker*, de Tarkovsky (y no es un detalle menor la vinculación de la obra de Ponte con el cine), tal vez porque hay como un goticismo subliminal, a veces explícito. Pero por mucho que se intente confinar este relato a algunos de aquellos universos temáticos, siempre hay en los textos de Ponte un *plus*, una nueva mirada. Es un problema de ensanchamiento de la percepción, que le confiere una variedad simultánea de registros a sus paisajes narrativos. Hay en este relato momentos de una radical extrañeza, que desbordan cualquier confinamiento a lo ensayado por la narrativa insular anterior o coetánea. Y si me obligaran a tener que proponer una denominación (algo que no me gusta, por convencional y porque lo general en el arte y literatura siempre empobrece lo particular, que es lo único relevante), y tratara a la vez de conservar el término (ya se sabe que tan general, elástico, relativo o ambivalente) de realismo, pues entonces calificaría a su narrativa como una suerte de realismo imaginal,¹ donde la visión poética (y plástica, porque a veces es muy visual, por cierto) suele adquirir una poderosa primordialidad. Nada que ver, por supuesto, con realismo mágico, o maravilloso, aunque en algunos vislumbres o visiones habría algo afín a lo que Lezama Lima denomina como lo “maravilloso natural”, y que acaso también soportaría encontrar relaciones, como algún crítico ya ha insistido (Oyola 2008), con lo fantástico. Reconozco que tampoco esta última filiación me satisface del todo. A veces las denominaciones críticas funcionan como máscaras, o como opacidades, o como abstracciones, y traicionan la riqueza inmanente, la extrañeza consustancial de la obra. Textos daimónicos, ambivalentes, porosos, preferiría decir...

Hay en la obra pontiana instantes espaciales y temporales,

¹ Por eso titulé “El regreso de la imagen” un texto que escribí sobre *La vigila cubana* (Arcos 2009).

muy visuales, por eso insisto en hablar de paisajes, de visiones, que parecen como vislumbres del fin del mundo, como visiones de estados límites, de intolerable o inaudita belleza y de insondable melancolía. Sería fácil también acudir a la sin duda primordial visión poética. Pero es que tengo la sospecha de que aquí hay como la extraña pulsión hacia lo indecible (y lo imposible, incluso). Bueno, pero si regresamos a imágenes más convencionales, también podríamos sugerir que hay como un imaginario del fin del mundo (y del Texto, o del Libro, como es obsesión suya recrear, por cierto).

Claro que en estos relatos hay evidentes elementos que remiten a un contexto determinado, que es obvio y que, sobre todo en *Corazón de skitalietz*, es el llamado *período especial*. Pero tratarlos de comprender sólo desde ese lugar, o desde cualquier otra puntualidad extraliteraria, como ya advirtió Rafael Rojas sobre una recepción en este sentido, sólo empobrecería la lectura del texto. Sí hay como una suerte de *pos* todo: de ahí que yo mismo, por ejemplo, con respecto a la poesía cubana, propuse el calificativo (insuficiente, claro) de lo *pos* conversacional (Arcos 1999). También se ha hablado mucho de la generación *pos* revolucionaria; o de lo *pos* soviético, etc. En fin, “un *pos* inacabable”, como sugiero en un texto (2019). Hay también evidentes elementos detectivescos o de novela negra (aunque sobre todo en *La fiesta vigilada*) en *Contrabando de sombras*, pero los dos libros ya mencionados y *Cuentos de todas partes del Imperio* están recorridos por ese imaginario epocal insular de fin de siglo. Pero siempre hay algo más. No es casual que en la primera oración de su novela *Contrabando de sombras* se aluda a unos “lugares imposibles”.

3

El término *imperio* ¿a qué se refiere concretamente?, y sin ánimos de concretar algo (sería inútil, por cierto) uno podría pensar en el todo, como alusión al imperio soviético, o en la parte, a Cuba como “provincia atroz” de ese imperio, o acaso, como algunos críticos han leído, como imperio propiamente dicho, o tal vez como sinécdoque del imperio mayor, el comu-

nismo. Recuérdese, por ejemplo, que durante mucho, mucho tiempo, los criollos insulares se reconocían como “españoles de ultramar”. En el prólogo a *Cuentos de todas partes del Imperio*, Ponte alude a “la nieve de Rusia”, y esa sola alusión sobre un cuento determinado me remite a esa nieve imperial de la Moscovia (digo con frase que utilizaba Lezama para adueñarse con ironía de ese mundo en sus antípodas; aunque la Moscovia también soporte una recepción mucho más profunda, algo que acaece sin duda en la literatura pontiana, como en algunos poemas, porque detrás de lo general, de lo evidente, de lo político, hay un *resto* muy profundo, de lecturas, de filmes; una recepción profunda, como se diría, del alma rusa), y esa nieve imperial de la Moscovia también refiere, por ejemplo, a imágenes de la nieve tan ominosamente blanca como el color de la ballena de Melville, o esas terribles escenas nevadas de las crónicas del libro *El imperio*, de Ryszard Kapuscinski... O a Casal...

Pero ¿no hay momentos, o especialmente un momento, en que los personajes de *Corazón de Skitalietz* miran hacia la extrañeza de un paisaje, donde podría comenzar a nevar? Los personajes de Ponte de repente suelen mirar hacia un afuera indecible; siempre hay *ventanas* o portales para escapar, o imaginar. Es el más allá del imaginario pontiano. Es que hay un *pathos* muy profundo en la mirada de Ponte que sugiere estas imágenes radicales, últimas. Muchas son explícitas en su poesía; por ejemplo, en su prólogo poético a la antología *Doce poetas a las puertas de la ciudad* (1992), dice Ponte: “Cuesta escribir la palabra anterior a la palabra, un mundo antes del mundo, un mundo de neblinas. Ahora que estamos muertos conversamos mejor” (3). No puedo ahora detenerme en su poesía, como he hecho en otra ocasión (Arcos 2016), pero, por ejemplo, en un texto tan paradigmático de ese *pathos* aludido, “Asiento en las ruinas”, poema que da título al libro homónimo que tiene un prólogo suyo, tan borgeano, como todos sus prólogos, y que se titula “Unas palabras como ropa de invierno” (y podría a partir de aquí comenzar a espesar las correspondencias pontianas con la nieve casaliana), escribe Ponte: “Olía a bosque, nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra” (1997: 5-6). Y cuando San Agustín y su madre miran (¿hacia nosotros?) hacia un paisaje indecible (¿nevado?), en el poema “Confesiones de San Agustín,

libro IX, capítulo X”, me gusta recordar a partir de esa imagen extática e insondable aquellos versos inolvidables de un poema de Fina García-Marruz: “Una dulce nevada está cayendo/ detrás de cada cosa, cada amante,/ una dulce mirada comprendiendo/ lo que la vida tiene de distante” (1951: 7).

4

Acaso sirva esta digresión para resaltar el importante papel que en cualquier lectura de los textos tanto narrativos como ensayísticos de Ponte tienen los componentes imaginales. Por ejemplo, en el texto que escribí sobre su poesía y que no por gusto titulé “Entre el agua y el aire” (2016), insisto en la preeminencia poética y cosmovisiva de las imágenes líquidas y aéreas, por lo que, agregó ahora, no podría leerse su obra narrativa sin tomar en cuenta el funcionamiento interno de estas imágenes. Francisco Morán, por ejemplo, en su texto “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” (2008), repara en las aéreas, pero olvida las líquidas, acaso a veces mucho más trascendentes. En *Contrabando de sombras* el agua es imagen recurrente y esencial. Para sólo poner un ejemplo significativo, todo el segundo capítulo, “El lugar más imposible”, donde todo se resuelve a través del agua (como después en el penúltimo capítulo, “La tumba del nadador”, en el cine donde César, acaso fantasma redivivo de Miranda, que significaba *la muerte por agua* –como diría Eliot– se salva por agua). Ya conoce el lector que el lugar más imposible es el pasado, por lo que el agua y la memoria son correlativos: las aguas del sueño de la memoria, de la rememoración o imaginación. En esta novela el cementerio funciona como imagen del inframundo, reservorio de almas, de daimones. Desde enfrente, desde la terraza, se ve ese mar negro de noche. Hay una orilla, cargada de extraña energía, que separa este mundo del otro mundo, frontera permeable, porosa, ambivalente, daimónica, portal hacia el otro mundo, que también puede ser el pasado, la memoria. Sueño, agua, memoria, son imágenes intercambiables. Como ya sugerí en el texto comentado sobre su poesía (Arcos 2016), se necesitaría una recepción a lo Gaston Bachelard para asediar algunas zonas de la obra de Ponte.

Ya ha sido muy estudiado en su cuento “El arte de hacer ruinas”² el punto de intercepción entre los dos mundos, el portal que conecta al otro mundo con este mundo: las ruinas de la ciudad de La Habana con Tuguria, su reverso especular, sumergido, como imagen también del mar de la memoria (que recuerda aquel océano de *Solaris*). Pero reparemos en que Tuguria no es exactamente un reverso oscuro, como un negativo. Para mí es la imagen de lo indecible, de lo omitido, de un inframundo ambivalente. Es también una suerte de ciudad astral, como, por ejemplo, lo es Vilis, de Playa Albina (que es Miami), o la “Atlántida sumergida” con respecto a Cuba, en la imaginación de Lorenzo García Vega. Es cierto que en el cuento es nombrada como “una ciudad de pesadilla”, por su naturaleza onírica, pero repárese en que al final del texto el narrador dice que se ha metido en “tan grande luz”, y que “había llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria” (2000: 39). Frase esta última muy ambivalente, porque la memoria no tiene por qué ser el lugar de un pasado intacto, mucho menos una imagen simétrica, especular, de una ciudad real, sino más bien como un mar daimónico, siempre cambiante, siempre en movimiento, como el arquetipo del inconsciente colectivo, a la vez universal y personal, donde el olvido y el recuerdo se complementan, porque es el mar de la imaginación. En la dedicatoria que me hizo el autor de *Cuentos de todas partes del Imperio*, Ponte se refiere significativamente a “este plano del Imperio donde refulge la joya secreta: la ciudad subterránea de Tuguria”. Por cierto, esta explícita (pero tan sugerente y ambigua a la vez) confusión entre un mundo y otro, me recuerda aquel verso de Lezama en *Dador*: “Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos” (1985 [1960]: 406).

No quiero dejar de citar un párrafo, con el que coincido, de Francisco Morán (2008), que añade profundidad a la imagen significativa de Tuguria:

Ponte no contempla o medita simplemente frente al espectáculo de la ruina, sino que la reproduce, añade ruina a la ruina. Él es la Scherezada que multiplica la ruina, a través de un relato que está siempre comen-

² Véase, por ejemplo, Maristany (2008).

zando; y es él quien multiplica una ciudad de pesadilla, la Utopía al revés: Tuguría. Construye, escribe: es lo mismo. La escritura de Ponte no avanza, sino que tugariza. Podemos pasar, casi sin darnos cuenta, de *El libro perdido de los origenistas a Las comidas profundas*, a *Cuentos de todas partes del imperio*, o a los poemas de Ponte. No dejamos un libro –o un ensayo, un cuento, un poema– para entrar en otro, sino que nos movemos dentro de todos ellos tugarizando, obligados a pasar por túneles y galerías, a través de huecos, de la barbacoa de un texto a la del otro. (2008: 48)

Hay algo, por cierto, que remitiría a Quevedo, en ese movimiento siempre hacia la raíz, en esas insólitas o paradójicas pero esenciales relaciones, promiscuidades. No es casual que Ponte reconozca su deuda (como Borges) con el autor de *Los sueños* (Serna y Solana 2005).

5

En un certero texto ya citado sobre *Cuentos de todas partes del Imperio*, Rojas se ha referido, entre otras cosas muy oportunas, a su (en algunos casos puntuales) compleja recepción, a la interpretación del Imperio (ya sea Cuba o la Unión Soviética) como imagen de un imperio decadente. A mí me gusta verlo así también, Cuba como imagen decadente, como provincia de ultramar de aquel Imperio nevado. La decadencia como imagen está siempre muy cercana a la ruina y a la melancolía, y a cierta belleza herida, y es muy, muy ambivalente en su lectura, como supo ver muy bien Morán, en esa tensión entre la estetización de las ruinas y su polémica recepción ética (acaso sintetizada, por ejemplo, en aquellos versos de José María Heredia: “la belleza del físico mundo,/ los horrores del mundo moral” [2004: 173]). Además, como también observó María Zambrano en su ensayo “Sentido de la derrota”, hay cierta plenitud en el fin, en el fracaso (2007: 164-168). “Todo es color de Imperio”, dijo ambiguamente la pensadora española. Imperio, en suma, es una palabra muy polisémica, y pregunto: ¿no es Cuba también remanente de la larga (casi infinita en el tiempo) decadencia del Imperio español? La Habana fue por poco tiempo parte

del Imperio inglés. De La Habana ¿no salían las expediciones hacia los imperios inca y mexica? Es obvia la larga y densa fusión cultural de Cuba con el imperio norteamericano. Angola ¿no fue parte del imperio soviético-cubano? La imagen de la decadencia es inexorable. La española comenzó desde aquella trágica derrota de Felipe II (para no hablar de la posterior en la bahía de Santiago de Cuba). ¿Cuándo comenzó la soviética? ¿Cuándo la cubana? No pretendo ni me interesa responder esta última pregunta (aunque acaso podría sugerir, como en el caso de España: desde el mismo principio). Hay muchas respuestas posibles. Sólo agregó que el viaje hacia su fin (la revolución de ese movimiento) se dilata ya seis décadas pero acaso parece que durara siglos, evos. Vivimos el fin del fin, pero como en cámara lenta. Y eso le confiere tiempo y espacio a los tugures para duplicar extrañamente hacia adentro la ciudad en ruinas, el imperio ruinoso. Recuerda aquellos versos tan desmesuradamente lentos y melancólicos de Jorge Manrique: “Allí van los señoríos/ derechos a se acabar/ e consumir”, de sus conocidas coplas. También, confieso, hay algo que siempre me recuerda el final de *El reino de este mundo*, de Carpentier, cuando Ti Noel rememora su vida desde las ruinas.

6

Estas consideraciones mías, a veces conjeturas, otras, recepciones de un lector hedonista, no son sino la prolongación imaginaria de la potencia del imaginario pontiano. Es bueno que la literatura no nos entregue certidumbres, sino preguntas (o desasosiego); que no nos entregue claridades, sino opacidades; que no insista en lo conocido, sino en lo desconocido; que insista en lo invisible, no en lo visible. Por eso me quedo tan sorprendido, por ejemplo, cuando leo en la excelente compilación sobre la obra de Ponte, *La vigilia cubana*, un texto de Dierdra Reber, “Antonio José Ponte: crítica e inmolación revolucionarias”. La autora hace una inaudita recepción del cuento de Ponte “A petición de Ochún”. Alcanza a ver alegórica, inexorable y casi matemáticamente, una suerte de ficcionalización, traducción, del esplendor y de la decadencia de la Revolución cubana. ¿Tendrá

razón? Ponte no está obligado a responder (yo tampoco). De ser cierto, yo me diría: Ponte es un genio o un loco, o ambas cosas a la vez, y la crítica una hermeneuta de una clarividencia demiúrgica. Yo, sinceramente, sin animarme a refutar ese movimiento de otra imaginación, algo que siempre consideraré legítimo, no lo leo así. Recuerdo ahora las interpretaciones que se han hecho del famoso cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”, y cómo de algunas de las cuales, precisamente las políticas, el propio autor negó ser consciente en una entrevista, y dio su propia y diferente versión. A mí, en cambio, este excelente relato –junto a “Un arte de hacer ruinas”, acaso entre los mejores relatos insulares, y equiparable a los mejores de cualquier literatura–, me provoca otra lectura, más trascendente. Lo leo como una formidable interpretación de la noción de lo trágico. Este cuento, desde esta posible perspectiva, estaría muy cerca de la recepción contemporánea de lo trágico que hizo Ricardo Piglia (2014: 177-178).

El personaje protagonista, dos veces, consulta el oráculo, el chino la primera vez, el africano-cubano, la segunda. Las dos veces hace una posible *mala lectura* del hermético, simbólico, ambivalente mensaje del oráculo, y de esa mala lectura, de sus inexorables consecuencias, se deriva su destino trágico, que lo conduce al fracaso y a la muerte. Se ha especulado también con la posible mala lectura de las palabras que le dice el fantasma del padre de Hamlet al joven príncipe. Pero aquí todo parece más transparente. El propio narrador indica sesgadamente que el protagonista hizo una lectura apresurada o unilateral del mensaje de la divinidad. Ya se sabe que, como decía Lezama, el oráculo *no dice ni oculta sino hace señales*. Creo que de aquí se derivaría otra posible lectura del cuento de Ponte, que no pretende borrar la otra, y el cual ojalá pueda propiciar otras muy diferentes.

Escribió (dijo) Piglia:

Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural, que a veces el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la

vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en juego en ese desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en ese desciframiento. Todo se juega ahí, en el acto de entender. Ahí me parece que hay algo muy interesante. Habitualmente el héroe no comprende o comprende mal y por eso termina como termina. La tragedia dramatiza una interpretación y por eso tiene razón Nietzsche cuando dice que Sócrates trae otro sistema de interpretación que mata la forma. Hay un asunto muy interesante ahí me parece a mí, en esos juegos con la verdad, en esos discursos que llegan y que son avisos personales, enigmas, mensajes cifrados, que tienen que ver con el destino, con el futuro, y que alguien situado, porque ese discurso le está dirigido, trata de entender. Esa situación, que me parece que es la situación trágica, pone en juego un uso de lenguaje y de la pasión que por supuesto es totalmente premoderno pero a la vez muy actual y se renueva continuamente. Por otro lado, la tragedia pone este problema en términos de decisión, y, por lo tanto, establece una relación extraña entre el lenguaje y la acción, entre descifrar y estar en peligro, descifrar es estar en peligro. Estas serían, ¿no?, una serie de cuestiones muy atractivas para un escritor, la presencia aterradora de una palabra hermética y verdadera, una palabra que cambia la vida, una palabra que tiene el poder de cambiar la vida. (2014: 177-178)

Juzgue el lector.

7

Quisiera detenerme en un pasaje memorable de su novela *Contrabando de sombras*. Es aquel donde frente a los ojos del lector sucede el tránsito hacia (o la promiscuidad con) el otro mundo. La fuga. La posibilidad siempre latente de escapar hacia otra dimensión. Portal de la imaginación (como aquel pintor, apresado por el emperador, que escapó a través de su lienzo, en aquel inolvidable cuento clásico chino). Instante, epifanía, donde se borran las fronteras habituales. Algo que estructural y subliminalmente sostiene todo el relato. Con una ambigüedad a lo Henry James, se puede hacer una prolija lectura de toda la novela advirtiendo constantemente ciertas señales sesgadas

pero decisivas y reiteradas marcas textuales. Como en la inolvidable escena del juego de yaquis de *Paradiso*, donde los yaquis y la pelota dibujan el rostro del padre de Cemí, y se mezclan los dos mundos en un instante privilegiado e inaudito, aquí, en el penúltimo capítulo, “La tumba del nadador”, acaece la singularidad, el instante y el lugar de la encrucijada daimónica, donde sucede el milagro, el salto de Makandal, en la “cueva”, boca del inframundo, lugar de intersección, tiempo único, cuando se encuentran y separan los amantes, en esa “franja”, *tokonoma* pontiano, portal acuoso, aguas del sueño, de la memoria y de la imaginación... Epifanía y plenitud (pero también pérdida). Y donde, por cierto, sucede el chorro de leche acaso más memorable de la literatura insular (logos *spermatikos*, *espacio gnóstico*, Vía Láctea, lo seminal, semen como palabras, imágenes vivientes, signos de amor, cresta de ola, agua ígnea, rayo verde, cuerpo fosforescente, restos de un naufragio, magdalena proustiana):

Entre el reverso de pantalla y el final del edificio quedaban unos metros de espacio libre. Para César era el descubrimiento de una franja de tierra. Recorrió esa franja con los brazos abiertos, en una felicidad que Vladimir no le conocía. César se libró del pulóver para transformarse en un torso brillante.

Las olas encrespadas hacia el techo rompían silenciosamente. Vladimir siguió en silencio los movimientos de aquel torso entre las olas. Como no alcanzaba a distinguir los brazos que peleaban contra el oleaje, el otro cuerpo llegó a parecerle una boya flotante en un mar de sombras, una caja caída de algún barco, un ahogado.

Él se aproximó a la pared. Tocó la luz grisácea que había en ella, y sintió un soplo leve en la punta de sus dedos, bocanadas muy breves que llegaban para enseguida retirarse, como en una respiración dificultosa. Intentó apartar sus manos de la pared y no pudo. Unos brazos venidos de atrás, los brazos sueltos de aquel torso que las olas mecían, le abrieron la ropa. Por delante cruzaron mundos y vidas demasiado enormes como para entenderlos. Vladimir cerró los ojos y quedó a solas con la respiración de la pared.

Puso la boca en ella, empujó la pared con su cabeza, y el muro cedió. Pasó frente, nariz, barbilla, alcanzó a mover los labios del otro lado. Ya era capaz de atravesar paredes, capaz de conversar con los espíritus. Movié sus labios del otro lado de la pared, pronunció palabras ininteligibles, conversó con alguien.

A la primera ola del Pacífico vino a juntarse la primera ola. Era un cine de función continua y un mar circular. Cuando Vladimir abrió los ojos, la pared se había transformado en un desierto gris sin imágenes. De atravesarla ahora, iba a encontrarse una mujer barriendo lo que hubiese caído entre las filas de butacas.

Y, como si no hubiese salido de su propio cuerpo, él atendió al recorrido que el disparo de leche hacía por el reverso de la pantalla.

“No había oído a nadie a quien un muro se la parara”, recordó haberle dicho a Renán en la fiesta de Susan.

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.

En la sala de cine la mujer terminó su trabajo de recogida. Apagaron las luces y, cerrado el cine hasta el día siguiente, Vladimir alcanzó a ver que otras imágenes poblaban el revés de la pantalla. Venían de las horas de película repetida, era fosforescencia o memoria que la pantalla conservaba. Las olas volvieron a alzarse hasta el techo y, a espaldas de Vladimir, del nadador no quedaba ni sombra. Cualquiera de los dos que hubiera sido, César o Miranda, había nadado hasta encontrar su libertad. (Ponte 2002: 120)

8

La recurrente alusión al pasado encuentra su configuración arquetípica en el capítulo final de *Contrabando de sombras*, “La barca de la inquisición”, donde la circularidad de un episodio arquetípico, general, se confunde con el destino personal de los personajes, como en la teoría de Jung de los arquetipos, donde lo general y lo personal se relacionan, aunque no simétricamente. De repente, el Libro, los sueños, el inconsciente, todo rememora un origen primordial, que como un estigma ancestral persigue a los homosexuales, a los condenados. Cementerio, mar, inframundo, Cayo Puto. “Criatura le clavó sus ojos de agua”...

Bibliografía

Arcos, Jorge Luis (1999). “*Las palabras son islas*. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, *Las palabras son islas*. Pano-

- rama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos, La Habana: Letras Cubanas, XIX-XLIII.
- (2009). “El regreso de la imagen”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 714: 134-138.
- (2016). “Entre el agua y el aire. Impresiones (y selección) de un lector hedonista”. *Aula lírica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, 8, 21-29.
- (2019). “Lorenzo sentía que era seducido por Mefistófeles”, en: Carlos A. Aguilera, *Archivo y terror. Operaciones entre literatura, política, teatro y arte*, Richmond, Virginia: Editorial Casa Vacía, 57-74.
- Basile, Teresa, comp. (2008). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bernabé, Mónica (2008). “Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 249-266.
- García-Marruz, Fina (1951). “Una dulce nevada está cayendo”, *Las miradas perdidas*, La Habana: Úcar García, 7.
- Heredia, José María (2004). “Himno del desterrado”, *Poesía completa*, Madrid: Verbum, p. 173.
- Lage, Jorge Enrique (s/f). “Como Bartleby, el cuervo de Melville...”, *Hypermedia Magazine*, <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/jorge-enrique-lage-como-bartleby-el-cuervo-de-melville/>
- Lezama Lima, José (1985) [1960]. “El coche musical”, *Dador, Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas, p. 406.
- Manrique, Jorge (1965). *Poesía*, Salamanca, Madrid, Barcelona: Biblioteca Anaya.
- Maristany, José Javier (2008). “Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de *Contrabando de sombras* de Antonio José Ponte”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 129-143.
- Morán, Francisco (2008). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 43-71.
- Oyola, Gonzalo (2008). “Palpar la belleza en busca de sus cica-

- trices”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 145-161.
- Piglia, Ricardo (2014) [1998]. “Conversación en Princeton”, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 177-178.
- ____ (2015). “Modos de narrar”, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 43-54.
- Ponte, Antonio José (1992). “Como un prólogo”, VV. AA., *Doce poetas a las puertas de la ciudad*, selección de Roberto Franquiz, La Habana: Extramuros, 3-4.
- ____ (1997). “Unas palabras como ropa de invierno”, *Asiento en las ruinas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 5-6.
- ____ (1998). *Corazón de skitalietz*, Cienfuegos: Reina del Mar Editores, Colección Arrecifes.
- ____ (2000). *Cuentos de todas partes del Imperio*, Angers: Éditions Deleatur, Colección Baralanube.
- ____ (2002). *Contrabando de sombras*, Barcelona: Mondadori.
- Reber, Dierdra (2008). “Antonio José Ponte: crítica e inmolación revolucionarias”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 109-119.
- Rojas, Rafael (2008). “Partes del imperio”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 121-127.
- Serna, Mercedes y Anna Solana (2005). “Mercedes Serna y Anna Solana entrevistan a Antonio José Ponte: No siento el peso de la tradición cubana”, *El otro mensual*, 35, <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego35ajp01.htm>
- Zambrano, María (2007). “Sentido de la derrota”, *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid: Verbum, 164-168.

La novela de espías y las tecnologías de poder en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte

Ignacio Iriarte

1

A diferencia de lo que ocurrió con el género policial, hasta hace muy poco la literatura culta no le había prestado la suficiente atención a las novelas de espías. Esto cambió con Antonio José Ponte. No quiero decir que el autor cubano haya sido el primero en darle importancia a las novelas de Graham Greene y John Le Carré, porque seguramente existen antecedentes más lejanos; sí me parece justificado afirmar que Ponte fue uno de los primeros en convertir la trama de espías en una matriz para la redacción de cuentos y ensayos, como antes lo habían hecho Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia con el policial. En su obra hay tentativas tempranas, como en “Viniendo”, un cuento recogido en *Corazón de skitalietz*, en donde el protagonista vuelve a Cuba y se siente “como un espía recién desembarcado” (2010: 9). Pero es en *La fiesta vigilada*, mezcla de ensayo, autobiografía y relato, que la novela de espías se vuelve un eje fundamental.

Aunque a lo largo del libro recuerda autores como Graham Greene y Timothy Garton Ash, uno de los puntos salientes de la operación se encuentra alrededor de la figura de John Le Carré. En la primera parte de *La fiesta vigilada*, Ponte le dedica una biografía relativamente extensa. En 1961 Le Carré publicó su primera novela, *Llamada para el muerto*, en la que creó a George Smiley, el héroe de varios de sus libros posteriores. Dos años más tarde alcanzó la fama con *El espía que surgió del frío*, una novela dura y nihilista que escribió poco después de que se levantara el muro de Berlín. Al quedar atada su obra a este monumento tétrico de la Guerra Fría, muchos críticos y lectores pensaron que, con su caída en 1989, se acababa la carrera de Le Carré, al igual que las novelas de espías. El pronóstico no pudo estar más equivocado. Para resaltar la desmentida, Ponte

retoma la defensa que Le Carré hizo del género, dedicándole las siguientes palabras a la vigencia de las ficciones de espionaje:

Para quitarse de encima la sentencia de muerte literaria, John Le Carré tuvo que recordar a sus enterradores que el relato de espías no había nacido con la Guerra Fría, aunque fue ésta quien le otorgó preponderancia. Y que nuevos desastres políticos, conflagraciones nuevas, vendrían a ofrecer escenarios de escritura a él y a sus colegas. [...]

Espía y fantasma se negaban a desaparecer.

Se niegan todavía. Persisten por estar hechos de miedos esenciales.

Para seguir con vida tienen suficiente con alguna frontera. [...]

Cayó un muro, pero cuántas fronteras no permanecen en pie (2007: 40).

Al retomar las novelas de espías, Ponte traslada a Cuba las duras radiografías sobre el poder gubernamental que acostumbran a presentar escritores como Greene y Le Carré. En *El espía que surgió del frío*, este último cuenta la historia de un agente que el servicio secreto británico infiltra en la Alemania comunista para matar a un miembro de la policía secreta de ese país. Con este argumento, el autor presenta una historia dura y realista mediante la cual muestra que los Estados disponen de tropas encubiertas para penetrar países ajenos y asesinar enemigos. Cuando el jefe de los espías está arreglando los preparativos para infiltrar al agente, se justifica diciendo que los espías hacen “cosas desagradables para que la gente corriente, aquí y en otros sitios, puedan dormir seguros en sus camas” (2016: 61). Quizá tengamos que tomar en cuenta que en la época de Le Carré estas palabras podían leerse sin demasiado escándalo: en los años 60 las personas habrían estado acostumbradas a estos combates, porque la Guerra Fría se desarrolló, en parte, bajo la forma del asesinato político. Pero no por eso la frase deja de mostrar que el Estado se levanta sobre el delito y, para decirlo con Giorgio Agamben (2005), se apoya en un permanente estado de excepción mediante el cual deja abierta la posibilidad de suprimir las garantías constitucionales. Lo que dicen las novelas de espías es eso: que todas las personas son sospechosas para el Estado, de modo que este puede realizar cualquier acción, incluso matar a una parte de la población, para garantizar su continuidad.

En *La fiesta vigilada*, Ponte traslada esta radiografía del poder para pensar la situación cubana de fines del siglo XX y principios del XXI. Como demuestra Teresa Basile (2009), uno de los propósitos que persigue es mostrar que la Guerra Fría no se agotó con la caída del muro de Berlín, ya que en la Isla el gobierno continuó operando con una paranoica desconfianza sobre todas y cada una de las personas, lo que lo llevó a intervenir teléfonos, abrir la correspondencia y presionar a quienes se desviarían de la cultura oficial. En el libro de Ponte estas acciones se complementan con el trabajo con los archivos de la burocracia y los servicios secretos, terribles porque, como expuso Irina Garbatzky en un artículo de 2016, su principal característica es la performatividad: los archivos secretos obligan a las personas a comportarse de una manera determinada, lo que podríamos sintetizar por medio de la lógica del panóptico, que Michel Foucault describió de una manera impecable en su clásico *Vigilar y castigar*.

A partir de estos datos y comprobaciones, podemos afirmar que *La fiesta vigilada* es una forma actual de las novelas de espías. El mismo Ponte lo sugiere por medio del título de la primera parte de su libro: “Nuestro hombre en La Habana (remix)”. Aunque evidentemente el foco está puesto en el empleo que hace del título de la novela de Greene (*Our man in Havana*), vale resaltar la palabra “remix”. En música, el concepto designa un procedimiento que consiste en desacoplar las pistas de los instrumentos y las voces para producir una mezcla nueva cambiando los volúmenes o las equalizaciones o poniéndole algunos efectos de forma tal de acentuar elementos que antes podían pasar desapercibidos. Por ejemplo, se puede acentuar la base rítmica para transformar un tema antiguo en una canciónailable. De acuerdo con esto, *La fiesta vigilada* remixa las novelas clásicas de espías en tanto Ponte analiza las capas que conforman esa narrativa y acentúa determinados elementos para convertir su trama en una estructura que permita pensar el sistema de poder de la revolución cubana. En música existe un concepto tan útil como el de remix que es el de “samplear”. El término designa la operación de tomar una muestra de otra canción, como una porción de la melodía, el ritmo o el comienzo de una frase. Puede utilizarse de diferentes maneras: por

ejemplo, se lo puede repetir con un *loop* para generar una base rítmica. En literatura, un procedimiento similar es la cita, pero, trasladado a la escritura, samplear abre la idea. Por una parte, indica que se toma algún elemento por medio de lo que significa, lo que simboliza o por su materialidad; por la otra, ese elemento no sólo puede ser una frase, sino también un argumento o un objeto, lo que hace que no sea necesario repetirlo de manera literal. Con Garbatsky, podemos decir que Ponte samplea el archivo de las novelas de espías, o con Basile, las presiones sobre la población.

Uno de los mejores ejemplos de esta operación se encuentra en un capítulo de *La fiesta vigilada* en el que Ponte glosa el argumento de *Our man in Havana*. Como recuerda en esa oportunidad, la novela de Greene está protagonizada por James Wormold, un inglés que vive en La Habana, dueño de un negocio de aspiradoras. Cierta día, un oficial británico lo contacta para convertirlo en agente. Como necesita dinero, Wormold acepta, aunque en la práctica no sabe qué hacer. Intenta reclutar otros agentes, pero las personas se resisten o se burlan de él. Por eso empieza a mentir: dice haber reclutado a tal y a cual, y este tren de mentiras lo lleva a desarmar una aspiradora y dibujar las piezas a escala edilicia para presentarlas como la imagen que alguien registró mientras volaba en avión. En el servicio secreto concluyen que se trata de un arma que el Estado o los rusos están construyendo en Cuba. Y este es el punto central, de la novela de Greene, por supuesto, pero también de la glosa de Ponte. El cubano se detiene en este detalle, lo que lo lleva a subrayar varias cosas. En especial, que en inglés aspiradora se dice *vacuum cleaner*, que quiere decir limpiadora por vacío, lo cual tiene sentido, porque una aspiradora absorbe el polvo gracias a que los ventiladores interiores producen vacío.

¿Por qué es tan importante esta arma que no es un arma y que designa el vacío que la constituye? Ponte no lo dice, pero lo sugiere por medio de una técnica de montaje parecida a la del cine. Después de glosar la novela, recuerda que la cultura de la revolución se forjó alrededor de la hipótesis de conflicto con Estados Unidos. Ponte lo postula con firmeza: la “industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo” (2007: 66). Pero ese reemplazo se produjo en un momento puntual:

en octubre de 1962, tras la crisis de los misiles. Ponte samplea la aspiradora de *Our man in Havana* y la transforma en un dispositivo demoleedor: como en la novela de Greene, los soviéticos estaban a punto de instalar un arma contra Estados Unidos, pero a último momento desistieron, dejando un hueco que, como la *vacuum cleaner*, absorbió lo que estaba a su alrededor. A partir de entonces, el Estado puso a Cuba a las puertas de una guerra que nunca ocurrió, pero que operó por otros medios, pues obligó a que los recursos se destinaran a los sistemas de defensa y control, abandonando a su suerte una ciudad que se fue arruinando hasta mostrarse, en la actualidad, como un sitio que sufrió un bombardeo real.

Con este remix de la novela de Greene, Ponte demuele los fundamentos mitológicos sobre los que la revolución había asentado su concepción de la temporalidad. Para comprenderlo, es necesario recordar que la revolución cubana no se apoyó en un mito fundacional, sino en una grieta que habían detectado los intelectuales de la época republicana. Para José Lezama Lima y su grupo, por ejemplo, el pasado se revelaba como un vacío informe, que se explica por la percepción de que la revolución de independencia había quedado inconclusa, como estudió Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*.¹ Por eso en Cuba el mito se colocó en el futuro: la teleología insular es la búsqueda de la nación en el porvenir. Para Ponte, el gobierno revolucionario necesitó demostrar que el presente era el momento de realización de esa utopía, algo a lo que se refiere cuando en *La fiesta vigilada* habla de los disparos a los relojes. Si el presente es la utopía, el tiempo debe detenerse. Pero como el tiempo no se detuvo, el gobierno intervino la estructura teleológica por medio de la guerra: la retirada de los misiles soviéticos creó la sensación de que la guerra con Estados Unidos era inminente. En lugar de un mito nacional, el Estado postuló un conflicto bélico que, como una aspiradora, atrajo todos los elementos culturales, articu-

¹ El mesianismo de Lezama Lima se encuentra desarrollado en el conjunto de su obra, lo que incluye las cuatro revistas que animó. A los efectos de este trabajo, y tomando en cuenta las menciones que se harán más adelante, vale la pena destacar los textos que recopiló Ciro Bianchi Ross en *Imagen y posibilidad*, dado que en varios de ellos Lezama articula su propuesta con el triunfo de la revolución.

lándolos por medio de aparatos obsesivos de control. Por eso Ponte ve de otro modo la revolución: no como la realización de la utopía o los preparativos de una guerra, sino como una lucha foucaultiana entre la red de poder y la diseminación de resistencias puntuales y focales a tal o cual imposición.

2

Desde muy temprano, las novelas de espías concibieron la sociedad como una lucha de ese tipo. Para verlo, retomemos la historia del género.

En la actualidad, la investigación más completa sobre el tema se encuentra en el volumen *Enigmas y complots*. Publicado en Francia en 2012 y en Argentina en 2016, en este libro el sociólogo francés Luc Boltanski parte de algunos datos que siempre se repitieron en las monografías especializadas: la narrativa policial surge a mediados del siglo XIX y se afianza con figuras como Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton y George Simenon, mientras que la novela de espías es una variación del policial que se opera antes de la Guerra Fría y tiene su emergencia con la publicación de *The thirty-nine steps* de John Buchan en 1915. Sobre estos datos, Boltanski propone la tesis de que ambos géneros surgieron cuando fue necesario crear algo como la realidad. Al hablar de realidad, el autor no se refiere al mundo, sino al entorno sociocultural en el que vivimos, lo que significa que es el mundo en tanto ha sido tamizado y modificado por la grilla simbólica. Para decirlo con Jacques Lacan, el mundo es lo real, algo impensable desde todo punto de vista, mientras que la realidad es el entramado simbólico en el que nos movemos y que, en su mayor parte, hemos naturalizado. En nuestras sociedades existen muchas fuentes desde las que se produce la realidad, pero la principal es el Estado.

A pesar de que cumple funciones de todo tipo, el Estado tiene como propósito establecer una interpretación del mundo, lo que logra por medio del diseño de un orden jurídico, ya que las leyes son enunciados performativos mediante los cuales se les da estatuto e interpretación a las cosas, las personas y las acciones. Para imponer esa interpretación, despliega fuerzas coer-

citivas, como la policía, que empalman bajo amenaza el hecho con la significación (por eso las violencias policiales son formas de imponer la interpretación estatal mediante la represión sobre los cuerpos); de la misma manera, el Estado construye una burocracia, levanta instituciones educativas que fijan una lengua, una historia y un sistema de preferencias culturales y, en las sociedades liberales, habilita y fomenta medios de comunicación privados.

De acuerdo con el enfoque de Boltanski, la hegemonía se puede definir, como antes lo habían hecho Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987), como la capacidad que un grupo tiene de controlar el sentido común, esa forma naturalizada de interpretar la realidad que hace que la mayor parte del tiempo actuemos sin preguntarnos por qué lo hacemos. Para Boltanski, este extenso tejido es un campo de batalla, en donde se desarrolla una lucha por la interpretación. No es una metáfora: el poder es poder imponer una interpretación, algo que saben los medios de comunicación y los grupos que controlan Internet, ya que su trabajo consiste en articular los significantes con los significados. Para Boltanski, esto es lo que permitió la emergencia de las novelas policiales y de espionaje. En ambos géneros se cuenta la historia de esa lucha: el control de un documento, un texto, una fotografía o un microfilm que, si saliera a la luz, pondría en peligro la realidad de la realidad, es decir, revelaría que la realidad es un sistema construido y orquestado.

Aunque se trata de una tesis impactante, la propuesta de Boltanski se traba cuando la utilizamos para pensar las novelas de Greene y Le Carré. Por una parte, es cierto que en sus ficciones se puede encontrar una lucha por la interpretación, pero esa lucha todavía se encuentra muy en segundo plano, pues ambos escritores necesitan darle una carnadura argumental. En Le Carré, por ejemplo, domina un realismo duro y muchas veces desprolijo, parecido al de Dashiell Hammett, mediante el cual revela que la vida de los espías no sólo carece del glamour de James Bond, sino que está dominada por una burocracia gris, a veces sórdida, que empuja a la acción más allá de los límites morales. Aunque la lucha por la interpretación de la que habla Boltanski está presente, se oculta debajo de estas capas de materialidad. En realidad, esa lucha comienza a visibilizarse en una

tradición que va en paralelo con las novelas de Greene y Le Carré. Existe un elemento clave para percibirla, o mejor dicho un giro: esa tradición surge cuando el espía deja de ser un agente del servicio secreto del Estado, como en la versión clásica, y se convierte en un héroe que se levanta contra el Leviatán.

El momento de emergencia de esta tradición es 1984, novela que, por lo demás, Boltanski destaca como una de las cumbres de la temática de espionaje. En ella, George Orwell demuestra que el Estado aplasta al individuo, hasta convertirlo en un ser anónimo y pasivo. Aunque logra esto por medios represivos, también emplea mecanismos más sutiles: opera sobre el medio ambiente de las personas, es decir, sobre la estructura simbólica que llamamos realidad. El principal recurso con el que cuenta es la neolengua, lengua cada vez más reducida, y el control estricto de los documentos históricos y las noticias. Esta comprensión del poder se profundizó en textos y películas posteriores, entre las que se destaca *Alphaville*. En este film de 1965, mezcla de espionaje y ciencia ficción, Jean-Luc Godard muestra una sociedad controlada por una computadora. Todos los ciudadanos deben consultar un diccionario, que el poder interviene sacando o poniendo palabras y significaciones. Como sucede en 1984, *Alphaville* deja de lado el argumento clásico del espionaje (agentes que buscan un documento o fotografían el arsenal del enemigo) para concentrarse en la lucha por la interpretación. En griego existe una palabra para pensar el tema: *koiné*, que significa “lengua común”. La realidad es una *koiné*, una lengua común, un diseño naturalizado de las relaciones sociales, de modo que existe una *koiné* liberal, socialista, populista, etc. Operar sobre el diccionario o los periódicos es operar sobre esa lengua que llamamos realidad.

Podemos pensar esta historia del género como una purificación argumental. O mejor, para no plantear las cosas de una manera tan finalista, cabe decir que el género va variando de acuerdo con la lógica del remix. Esto significa que los escritores o los directores de cine fueron poniendo en primer plano elementos que antes quedaban en segundo plano. Así, pasó a primer plano la idea de que la realidad es una lucha foucaultiana por el poder. Como sucede con muchos remix, los escritores tomaron la estructura básica del género, que es el héroe que

lucha contra la *koiné* del Estado, de la misma manera que un músico habría acentuado la base rítmica de una canción con algún efecto o alguna capa de sonido nueva. *La fiesta vigilada* participa de esta tradición del espionaje. Pero hay que agregar que Ponte le da un último giro: abandona las tramas de ficción, de la misma manera que abandona la compostura tradicional del héroe. En cambio, habla en primera persona o, como dice Reinaldo Laddaga (2007), estructura el libro como una conversación. En esa charla ficticia Ponte va produciendo sabotajes interpretativos sobre discos, libros, películas, museos, bares, monumentos y ruinas. Como dijo el mismo Ponte en una entrevista que le hizo Juan Carlos Rodríguez (2009), *La fiesta vigilada* es un documental de sus últimos años en Cuba; ese documental, podemos agregar, se organiza con la estructura depurada de las novelas de espías.

3

Detengámonos en uno de los capítulos iniciales del libro. En ese momento, Ponte cuenta que dedicó sus últimos años en Cuba a escribir sobre escritores viejos. Pero lo dice de otra manera. Dice: en su última etapa se dedicó a *cuidar* a escritores ancianos, como si fuera un gerontólogo. Esta forma de comprender sus trabajos críticos tiene un sabor particular, porque páginas atrás Ponte ha relatado los últimos años de su abuela, el cuidado que le demandó a la familia, incluso los horrores de un geriátrico. Si Ponte se dedicó a cuidar escritores viejos, es porque se ocupó de escribir los ensayos que poco después conformarían *El libro perdido de los origenistas*. En este sentido, cuidar escritores viejos es cuidar de Lezama Lima y su grupo, y también, por su intermedio, a esos viejos fantasmas que conforman el canon de la nación, en especial Julián del Casal.

Como revela en estas páginas, su propósito era devolverles la singularidad que estaban perdiendo, porque en los años 90 el Estado había fomentado lecturas que, como un pájaro con su nido, intentaban capturar el origenismo para formar un nuevo entorno cultural. O mejor dicho, como si emularan el dicciona-

rio de *Alphaville*, porque no olvidemos que en Cuba existe un diccionario de ese tipo, el *Diccionario de la literatura cubana*, en donde los que están son tan significativos como los que han sido suprimidos. La literatura es un campo de batalla, porque en ella se trama una lengua y se forman símbolos y monumentos culturales, pero también porque en ella se habla de algo fundamental para cualquier sistema de poder: se habla de lo que articula el presente con el pasado y el porvenir. El origenismo, por ejemplo, compuso una visión mesiánica de la historia, lo que significa que fundó lo cubano en una religiosidad, pero en una religiosidad que va mucho más allá de la fe católica de Lezama, al punto que Fidel Castro, sin haber leído o entendido a Lezama, asentó su poder en lo que este designó como la teleología insular. Como hicieron muchos intérpretes de ese grupo (Lorenzo García Vega, que participó de *Orígenes*, o varios de los que formaron parte de la revista *Diáspora(s)*), Ponte enfrentó esas interpretaciones con la figura de Virgilio Piñera, que ya en los 40 había abandonado la ilusoria teleología de Lezama.² En *La fiesta vigilada* recuerda todo esto, es decir, la escritura de su libro sobre *Orígenes* y la vida de Piñera. Para redondear su texto, se refiere a la muerte y el entierro del escritor:

A él le correspondió morir sin recuperación. En la funeraria, el puñado de amigos empeñados en velarlo tuvo que esperar a que la policía devolviera su cadáver. La autopsia concienzuda que se dedica a los muertos inverosímiles iba a demorar el duelo más allá de lo habitual. Y luego sus dolientes tuvieron la ocurrencia de percibir una sonrisa en el rostro del difunto, un aspecto burlón o de ángel, señal indudable de que ya perdía la condición de fantasma. 'De la muerte civil sólo nos sacará la muerte', debieron decirse los pocos amigos reunidos. El entierro fue vigilado estrechamente. En tanto ocurría, una brigada

² De Lorenzo García Vega me refiero, por supuesto, a *Los años de orígenes*. Por otro lado, en *Diáspora(s)* el origenismo es un tema central, que aparece en casi todos los números que salieron. Entre los textos específicos se destacan los de Rolando Sánchez Mejías y Pedro Marqués de Armas, que aparecieron en el primer número, y fueron presentados en el *Coloquio sobre Orígenes*, de 1994. Ambos son un testimonio de la lucha que se levanta en esa década alrededor de la interpretación y los usos del grupo de Lezama, de la cual Ponte es, por supuesto, el actor central.

policial penetraba en el domicilio del escritor, cargaba con sus manuscritos inéditos, y sellaba la puerta con el fin de que ningún ladrón de pirámide viniera a hacerles competencia (2007: 33).

Ponte transforma la crítica literaria en relato por medio de una narrativa clásica y lineal: Piñera muere, el cadáver va a la funeraria, los amigos esperan, hasta que finalmente ven el cuerpo y descubren en él una sonrisa; más tarde lo entierran bajo la vigilancia de agentes invisibles, no sin que antes una brigada clausurara su domicilio a fin de mantener a resguardo sus papeles. Esta disposición cronológica está reforzada por el uso del pretérito y las frases cortas, que obligan a avanzar a buen ritmo en la lectura. No se trata de un ejemplo aislado. Podemos decir que es un *modus operandi* de Ponte, ya que estructura los capítulos de *La fiesta vigilada* por medio de la narración. Pero la clave es que, sin tratarse *stricto sensu* de un relato de espías, propone una estructura de tres términos que puede enunciarse en una frase, como si se tratara de un guion de espionaje: Ponte se propone arrebatarse un objeto o una interpretación o un cadáver al Estado.

Detengámonos en la muerte de Piñera. En ese momento una brigada clausura su domicilio. Lo hizo, dice, “con el fin de que ningún ladrón de pirámide viniera a hacerles competencia” (2007: 33). La metáfora (casa por pirámide) condensa varias cosas. En primer lugar, revela la forma con la que Ponte suele mirar: entre su mirada y lo que ve interpone algunos elementos culturales, a veces toda una época, como si las épocas fueran vidrios para colorear la realidad. En este fragmento, mira el entierro transfiriéndole algunos signos de Egipto; pero está claro que no se trata del Egipto de los faraones, sino del de los arqueólogos, es decir, el que se forjó entre los siglos XIX y XX, lo cual tiene su interés, porque es un tiempo en el que se pone en marcha todo un pensamiento lingüístico, gracias a los avances de la filología y a la necesidad de descifrar los jeroglíficos. No se podría exagerar la importancia de Egipto para nuestra cultura: repone un imaginario de Oriente en el que se va labrando la novela policial, los sistemas de espionaje del imperio británico, el pensamiento científico, cierta idea de la historia y también el psicoanálisis, tan adepto a los jeroglíficos de los sueños (entre

otras cosas, Sigmund Freud era un aficionado a la arqueología). En simultáneo, la metáfora abre un paradigma, es decir, un sistema de palabras que pertenecen a un mismo conjunto, porque entre ellas hay leves diferencias conceptuales. Por supuesto, la pirámide evoca tesoros, tumbas y momias, pero en *La fiesta vigilada* ese conjunto se completa con las ruinas de La Habana, de tanta importancia para Ponte, o bien con los textos prohibidos o perdidos, los discos que ya no se escuchan, los monumentos que organizan el espacio público, incluso cosas cotidianas como el alcohol y la comida. En *La fiesta vigilada* todos son signos culturales que están en disputa. Por eso, Ponte focaliza la realidad por medio de la estructura básica de las novelas de espías. Esto no quiere decir que nos hable de persecuciones y paranoias, sino que depura el argumento de la lucha por la interpretación. Para decirlo en otros términos, remixa esas ficciones: quita lo contingente y las convierte en el guion que le da forma a los ensayos. La estructura siempre es la misma, capítulo tras capítulo: Ponte se levanta contra las interpretaciones del Estado, pero los papeles cambian, de modo que se realiza de diferentes maneras. Ponte aparece como arqueólogo, ruinólogo, crítico, escritor o gerontólogo, impone una nueva significación a ruinas, documentos, monumentos o discos, y lo hace contra una figura que, a diferencia de las otras, nunca se altera: el Estado.

Esta lucha por la interpretación se ejerce por medio de la composición de relatos. No solemos notarlos, pero estamos rodeados de ellos, al punto que podemos postular que somos los personajes de narraciones, que en su mayor parte preferimos desconocer. En relación con el poder, debemos decir que toda narración es un acto performativo: ordena personas, hechos y objetos en el tiempo y en el espacio. En el capítulo sobre la muerte de Piñera, Ponte sugiere el modo en el que opera la narrativa gubernamental. Al recuperar el origenismo, despierta en nuestra memoria la idea de que la revolución se basa en una narrativa teleológica: como la religión, organiza el mundo a partir de un destino prefigurado. En esto, el marxismo se parece a la religión, o bien esto es lo que el marxismo tomó de la religión para difundirse: determinar el presente poniendo una causa fi-

nal.³ En el capítulo de Piñera, Ponte sugiere que esto produce una clausura de los significados. Como dice en su relato, el gobierno clausura las puertas del domicilio del escritor, pero esa clausura es simbólica, ya que lo que clausura es la interpretación de los textos. Al Estado no le podría interesar un sillón, unos tenedores o cosas como la ropa sucia; lo que le interesa es que esa casa es un archivo peligroso. Existe la posibilidad de quemarlo. Pero la mejor opción es clausurar el sentido de esos textos dándoles una interpretación oficial, integrándolos como ejemplos positivos y/o negativos a la narrativa de la revolución.

El sabotaje de Ponte no pasa por robar esos documentos, sino por presentar una narrativa diferente a la del Estado. Enfoquémonos, para verlo, en la sonrisa de su cadáver. En una lectura rápida nos convencemos de que fue así: cuando murió, se dibujó en él una sonrisa burlona. Pero como Ponte no puede asegurarlo, representa el hecho como si se interpusiera una niebla muy densa. Dice, con una perífrasis trabajosa, que esa sonrisa es algo que los “dolientes tuvieron la ocurrencia de percibir” (2007: 33). ¿Sonreía o no sonreía ese cadáver? No hay respuesta unívoca, entre otras cosas porque los cadáveres suelen quedar

³ El vínculo del marxismo con la religión ha sido muy estudiado. En este caso, me baso en las agudas reflexiones de Nicolás Casullo, quien recuerda que la obra de Marx no había penetrado en el proletariado, hasta que Engels comenzó un trabajo de difusión y propaganda con el *Anti-Dühring* (1878). Luego, en el contexto de la Segunda Internacional, “había logrado la excelencia de una dimensión teórica y de una capacidad polémica al parecer inagotable, junto con sus esquemas y simplificaciones políticas sobre universos sociales cada vez más complicados en su desarrollo. De ahí su enraizamiento en amplios sectores de trabajadores industriales, como también de académicos e intelectuales. Sólo una vulgarización difusora de corte dogmático-evangélico pudo expandir tan eficazmente una teoría heredera de las altas cumbres de la filosofía alemana y de muy finas lecturas económicas, para asentar en las bases sociales la idea revolucionaria como proceso irreversible” (38). La relación entre Lezama y la revolución se juega en esta visión mesiánica compartida. Casullo permite demostrarlo pocas líneas después: “La teoría marxista se constituye como una posesión casi de carácter totémico para los contingentes trabajadores, por cuanto fungía de providencia. Fue “lo ya escrito” como destino en un mundo en gran medida secularizado de creencias de corte absoluto. Una suerte de espera objetiva y a la vez milagrosa donde la revolución, en su letra marxista, contenía su cumplimiento futuro a la vez que se convertía en política y sindicalmente en acto diario que contribuía a ella desde las propias y desoladas mazmorras de la explotación” (2008: 39).

con eso que se llama rictus mortuorio. Por eso, la interpretación de esa sonrisa también queda en duda. Pero esto es lo que hace una narrativa sabotadora como la de Ponte. El escritor no busca la contundencia analítica ni el cierre interpretativo, como intenta hacer el Estado, sino que abre los signos y los deja flotar en la ambigüedad. Por este medio les devuelve a las cosas su compleja singularidad, ya que las cosas, lo mismo que las personas y las acciones, pueden ser de una manera o de otra. Abiertos a la significación, son los rasgos de lo contingente, eso que constituye la vida y que no domestican ni la ciencia ni los sistemas políticos. En este caso puntual, la ambigüedad de la narración es el único modo de reivindicar, desde la forma, la resistencia heroica de Piñera. Esa boca que parece sonreír, esa boca que sonreiría o que habría sonreído, es el símbolo de una vida que no quiso acomodarse a los esquemas que le tendían la cultura y el socialismo. Las ruinas, esas ruinas habaneras que tanta importancia tienen para Ponte, no dicen otra cosa: son los signos del fracaso, pero se trata de un fracaso que, al arrumbar los edificios, les devuelve su singularidad, poniéndolos más allá del socialismo y cualquier otra totalización.⁴

4

Las novelas de espías dieron lugar a una vertiente que se volvió masiva gracias al cine. En muchas películas, el poder instala la realidad directamente en el cerebro por medio de la manipulación de las redes neuronales. El ejemplo más conocido es *Matrix*, pero existen incursiones anteriores en el tema, como “Total recall”, cuento de Phillip K. Dick que Paul Verhoven llevó al cine, con muchas modificaciones, bajo el título, en Argentina, de *El vengador del futuro*. En esa película, Arnold Schwarzenegger va a un negocio para que le implanten el recuerdo de un viaje a Marte. Pero cuando le inyectan la narquidrina (un suero

⁴ Las ruinas son un tema central en Ponte. Por ese motivo, es lógico que haya sido objeto de numerosas y notables reflexiones críticas. Entre ellas, sobresalen los trabajos de Esther Whitfield (2009), Francisco Morán (2009) y Guadalupe Silva (2014).

de la verdad) el personaje colapsa. Entonces nos enteramos de que era un líder de la revolución en Marte, que el gobierno se-cuestró para borrarle la memoria e implantarle una nueva. Estas realizaciones retoman una de las problemáticas de las novelas de espías: qué pasa en la mente de un agente infiltrado. En novelas como *El espía que surgió del frío* o en la cubana *Nosotros, los sobrevivientes*, de Luis Rogelio Noguera, la trama se centra en la lucha psicológica del héroe que, bajo tortura y cegado por las drogas, debe mantener la fachada sin olvidar la profunda lealtad al Estado. En ese plano, todo se borrona: las mentiras y las verdades pierden sus fronteras. Por eso, las novelas cuentan una lucha psicológica. *El vengador del futuro* y *Matrix* concentran y purifican el argumento: el poder instala la lucha directamente en los enlaces neuronales.

Aunque se encuentra lejos de estas realizaciones, Ponte mantiene un vínculo con ellas, como si fuera un eslabón perdido entre su libro y las películas masivas: así como el espionaje cibernético o de ciencia ficción instala la lucha en las redes neuronales, Ponte sitúa la lucha en esas otras redes que son los lenguajes de la ciudad, las cuales, por cierto, también sustentan la memoria y contienen las condiciones para pensar, hablar y sentir. Es decir, en *La fiesta vigilada* el poder asienta sus políticas por medio de una intervención en el medio cultural y una gestión de los lenguajes que le dan forma a las subjetividades, como vimos con los diccionarios, desde 1984 al *Diccionario de autores cubanos*. Esas intervenciones muchas veces se realizan por medio de acciones represivas, pero hay que recordar que la represión no tiene como objetivo excluyente el castigo, sino que los castigos y las censuras buscan influir en las personas que no son censuradas o castigadas. En una discusión radical, cuya transcripción fue publicada en *Diáspora(s)*, Elías Canetti y Theodor Adorno resumen esta cuestión afirmando que “cada ejecución –es Adorno el que habla– es dirigida a los que no son ejecutados” (2013 [1962]: 431). Como la ejecución, la censura apunta a modificar la realidad, de la misma manera que, en la ciencia ficción, las intervenciones eléctricas deshacen enlaces neuronales para formar otros nuevos.

En *La fiesta vigilada*, Ponte demuestra que la revolución se implantó por medio de este tipo de intervenciones en la socie-

dad. Por eso, cuando va a hablar de la fiesta cubana de los años 50, dice que va a hurgar en la caja negra de un avión. Siguiendo la metáfora, podemos decir que la revolución derribó la época republicana por medio de la supresión de ciertas prácticas, de modo que revisar ese pasado es recuperar las grabaciones del desastre: libros, música, fiesta y películas. En un capítulo trabaja el tema haciendo referencia a la visita que Sartre hizo a la Isla en 1960. El autor de *El ser y la nada* se hospedó en el hotel Nacional, en uno de los pisos más altos de la ciudad. Vista desde arriba, La Habana se le podría haber figurado como una red sobre la que había que intervenir para crear lo nuevo. Bajo esa y otras miradas, la revolución terminó con los ejes vitales de los años 50: el juego, la prostitución, los bares y la música. Esta transformación se realizó por medio de actos autoritarios como cambiar la actividad de las personas (las prostitutas se convirtieron en chóferes de taxis) o a través de censuras, como la prohibición del cortometraje *PM*. Esos actos buscaban romper la red en algunos lugares para establecer nuevas articulaciones. Para Ponte, el eje de esa narrativa se encuentra en la guerra inminente con Estados Unidos. Si comparamos la cultura con un cuadro, podemos decir que la guerra es el punto de fuga, no porque el punto de fuga sea una fuga, a la manera de Gilles Deleuze, sino porque es todo lo contrario: un eje que organiza las líneas proyectivas y por lo tanto un punto alrededor del cual se teje la red.

Para Ponte, la segunda gran intervención del Estado se produjo tras el colapso del bloque socialista. En esas circunstancias, el gobierno se vio obligado a reemplazar la cultura soviética por un pasado nacional recuperado y controlado. En un capítulo sobre los bares de La Habana Vieja muestra que, desde principios de los años 80, los signos soviéticos se encontraban en franca decadencia. En el bar *Two brothers*, fundado a fines del siglo XIX, se vendía un ron infame (el adjetivo es de Ponte), la música salía, saturada y a todo volumen, de una radio rusa y dentro se agolpaban marineros soviéticos con mal olor. Tras la caída del muro de Berlín, el Estado borró esos signos y comenzó a recuperar el pasado republicano. Ponte reconstruye la operación por medio de una anécdota: un día se encontraba en una librería soviética y oyó el choque de un auto contra el busto del

escritor Manuel de la Cruz. Cuando llegó a verlo, se le presentó el siguiente panorama:

Los pedazos de cabeza de Manuel de la Cruz permanecían dispersos mientras la policía se ocupaba del conductor culpable. Yo llevaba una maleta y tropecé con la nariz. La embestida del vehículo había conseguido rebanarla limpiamente y debía residir en ella el olfato de aquel viejo escritor, así que procuré guardármela.

Pero vino a impedirlo una curiosa. Avisó a la policía que ya había un ladrón robándose la estatua. Señaló a la maleta y tuve que devolver, sin mayores consecuencias, la nariz de Manuel de la Cruz.

Meses después, puede que un año más tarde, el busto volvió a descansar sobre su pedestal. Llevaba incrustada la nariz, aunque en conjunto perdiera buena parte de su gallardía.

Restauraban también los edificios de la esquina. El hotel reabría bajo su nombre de siempre, el restaurante húngaro pasaba a convertirse en *tratoria*, el cine en empresa comercial. Todo traducido a dólares. Y alrededor de la estatua habían colocado cadenas para disuadir el paso (2007: 95).

Como si el recorrido espacial fuera también temporal, Ponte escucha el choque en una librería soviética, es decir, dentro de la lengua que el Estado había instalado en los años 70, pero cuando recorre las calles de pronto descubre una nueva ciudad. A diferencia de las operaciones de los 60 y 70, el Estado no elimina la lengua soviética por medio de bombazos, pues esta desaparece casi con culpa, con acciones poco estridentes, como el choque de un auto, un disparo en un bar, cosas así, que obligan a los propietarios a bajar por un tiempo las cortinas. El socialismo sale de la escena sin escándalos, como un actor viejo y cansado, cuando los bares y restaurantes se ven obligados a un cierre temporal. En su lugar reaparece con esfuerzo, y bajo el control estatal, la economía turística que había dominado los años 50.

Ponte sintetiza el proceso con el bar *Two brothers*. Alguien mata a otro de un tiro, lo que obliga a una clausura temporal. La persiana cae sobre el socialismo, y mientras permanece cerrado, lo reciclan; cuando lo reinauguran, los propietarios cobran en dólares y en él ya no se registra un solo signo soviético. En su reemplazo, las paredes lucen un artículo de un periódico ma-

drileño, un retrato de García Lorca y algunas fotos de marines norteamericanos que se tomaron su copa antes de la revolución. En un momento, Ponte compara La Habana con Troya, esa ciudad que son muchas ciudades, apiladas una sobre otra. En los años 90, el Estado hunde La Habana socialista y desempolva algunos signos de La Habana de los años 50: restaura las lenguas, o parte de las lenguas, que poco antes había abandonado con desdén. Algo similar ocurre con *Buena Vista Social Club*. Al reunir a esos viejos músicos, Ry Cooder se propuso “recrear –dice Ponte– la música de una orquesta de los sesenta que nunca había existido” (2007: 118). Atento a los beneficios de esta recuperación, el Estado también rescató esa música vieja, de modo que se propuso administrar la posmodernidad: creó y controló una atmósfera *vintage*. Para Ponte, la operación tiene un propósito, cuyo símbolo es la reconstrucción del busto de Manuel de la Cruz: reconstruir una cara, es decir, reconstruir una identidad nacional.

Si pensamos *La fiesta vigilada* como una novela de espías, Ponte se coloca como un espía que se resiste a ese poder en la medida en que le planta una batalla por la interpretación. Por supuesto, no encarna un espía clásico, ya que no se roba un documento ni tampoco descubre un arsenal escondido. Por el contrario, se roba una nariz, la nariz de Manuel de la Cruz. Pero eso lo convierte en uno de los creadores de la nueva narrativa de espías: se levanta contra el control de la memoria histórica y la intervención del Estado, se levanta contra la articulación hegemónica de los signos del pasado, se levanta contra la apropiación de monumentos y ruinas. Por este medio transforma la novela de espías en un ejercicio crítico, no sólo porque *La fiesta vigilada* es en parte una colección de ensayos críticos, sino también porque, más allá de eso, adopta la idea de la crítica que propuso Michel Foucault. Como escribe el autor francés en “¿Qué es la crítica?”, esta aparece cuando alguien dice no querer ser gobernado. La crítica rechaza el poder: es una actitud que comienza con los humanistas, que exigen leer la Biblia sin el control eclesiástico, y llega a Ponte, que se lleva una nariz para entorpecer la identidad que propone el Estado.

Ponte no quiere ser gobernado de ese modo. Pero la potencia de su libro acaso se encuentre en que tampoco quiere ser

gobernado de alguna otra forma. Como recuerda Boltanski en *Enigmas y complots, 1984* fue leída como una novela contra el totalitarismo comunista, pero las operaciones de poder se parecen demasiado a las formas que estas tienen en las sociedades democráticas actuales. Esto se debe a que, en la actualidad, el objeto de control del poder es la vida, lo que lo lleva a “inmiscuirse hasta por los menores intersticios de la existencia cotidiana” (2016: 204). Ese control puede comenzar con las ineficaces tecnologías del siglo pasado, pero se ha profundizado con Internet y los celulares, que entre otras cosas localizan los lugares exactos por los que transitamos. Pero también se trata de algo más: del modo en el que operan los gobiernos neoliberales, que acostumbran a bombardear la palabra pública, instalan un estado de excepción caprichoso y permanente, destruyen opositores por medio de la cárcel, la humillación y el escarnio, implementan políticas de amnesia y crean neolenguas, que tienen como utopía hacer que la palabra emane directamente de las pantallas de la televisión.

Aunque Ponte no lo reconoce de un modo abierto, *La fiesta vigilada* puede comprenderse como un estudio sobre el poder en términos generales. A la manera de la frase atribuida a Tolstoi (“pinta tu aldea y pintarás el mundo”) sugiere una teoría política por medio de su experiencia cubana. Por eso el símbolo de *La fiesta vigilada* es lo que cuenta sobre el busto de Manuel de la Cruz. En ella, Ponte muestra que su texto es una lucha por la interpretación. Para robarle, o en este caso para romperle, la nariz al Estado.

5

Aunque a lo largo de estas páginas he insistido sobre la relación de *La fiesta vigilada* con las novelas de espías, voy a concluir con algunas reflexiones sobre el género al que pertenecería. Esto por una razón evidente: como sabe cualquiera que haya leído ese libro, es inclasificable en términos tradicionales. Según los momentos, podemos verlo como una autobiografía, un ensayo, un libro de viajes, una colección de crónicas e incluso un catálogo turístico de La Habana. Como se trata de un

libro orgánico, y como es uno de los grandes textos que se publicaron en lo que va del siglo XXI, la crítica ha destacado, de todos modos, que existe un eje que le da forma a esta polimórfica constitución. La lectura más aguda sobre el tema es la que Reinaldo Laddaga propuso en “La intimidad mediada”. Al igual que los libros de Fernando Vallejo o varios de Mario Bellatin y Sergio Chejfec, al igual que los de W. G. Sebald, Orhan Pamuk y John Didion, Ponte “relata memorias personales, historias que conoce, lecturas que ha hecho y fabulaciones que, en el curso del acto de narración que está en trance de desplegar, inventa” (2007: 332). El libro se nos presenta, entonces, como una conversación libre, como si Ponte fuera articulando recuerdos y reflexiones sobre libros y ciertos lugares de la ciudad.

No obstante, los estudios sobre el género autobiográfico han demostrado que detrás de la primera persona existe algo que la sustenta. Como dice José Amícola, la subjetividad no es previa al relato de una vida: es el relato el que produce la subjetividad (2007: 25). Laddaga lo sabe: habla de intimidad mediada, concepto que toma de John Thompson, con el que se refiere a esas formas actuales de expresión de la intimidad que se fundaron con la televisión, los blogs y ahora continúan con las redes sociales: “alguien, en un entorno al cual accedemos por una mediación técnica y que es, en general, altamente estilizado (un decorado, digamos), habla de sus circunstancias personales, de las cosas de su intimidad”, y hace esto con el propósito “de conmover a sus destinatarios, a los cuales, incluso sin conocerlos, trata como si fueran sus prójimos” (2007: 333). Esta intervención tecnológica provoca la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad, fragmentada y fluctuante, que es característica de la contemporaneidad. Las entradas en los ya viejos blogs, como los estados de Facebook, revelan una experiencia instantánea, de modo que, cuando intervenimos en esos ámbitos, no solemos preocuparnos por marcar coherencia y sistematicidad, tal vez porque eso está resguardado por nuestro nombre y queda a los otros descubrirlo. Para Laddaga, *La fiesta vigilada* funciona de ese modo, como si a Ponte no le interesara mostrar la sistematicidad de sus exposiciones. Pero, como sabemos a partir de Freud, una cosa son las manifestaciones diversas de una subjetividad –incluso una cosa es el contenido patente de

los sueños, muy rico, variado e incoherente- y otra son los fantasmas fundamentales, los complejos y los escasos contenidos latentes. A pesar de que los blogs, las redes sociales y libros como el de Ponte muestran una dispersión, esta se sustenta en una estructura. Como he demostrado en estas páginas, creo que esta estructura surge de una depuración de la novela de espías: un héroe se levanta contra el Estado para disputarle la interpretación.

Sin embargo, esta salida es demasiado fácil: como he argumentado a favor de esta tesis, es lógico que tenga cierto poder de convicción. Por eso, quisiera seguir otra dirección.

Como sostiene Laddaga, un libro como *La fiesta vigilada* pertenece a un mundo que ha vivido una profunda transformación, que lo ha alejado de eso que llamamos modernidad. Podemos tener desacuerdos en cuanto a las fechas; no sobre el hecho de que el mundo actual se define, entre otras cosas, porque algo como la revolución ha perdido sus fundamentos esenciales. Cuando Ponte retoma o samplea la aspiradora de Greene, muestra que las sociedades ya no se definen por algún tótem sustancial que les da razón de ser. Como diría Jean-Luc Nancy (2000), la sociedad se reveló inoperante, lo que significa que lo que nos mantiene unidos no es una síntesis, como la nación o la revolución, sino el desacuerdo, es decir, el antagonismo. Al samplear la aspiradora de Greene, Ponte demuestra que, acordemos o no con ella, Cuba no es la utopía conquistada, sino una lucha entre poderes y resistencias, como en todas partes, por lo demás.

Sería pretencioso decir en tan corto espacio cómo impactó esto en la literatura. Pero podemos formular una hipótesis general. En *Lectura distante*, Franco Moretti retoma la metodología de Charles Darwin para pensar la literatura y reflexiona sobre las capacidades que tienen las formas literarias para adaptarse a las mutaciones de los ecosistemas culturales. En nuestro caso, podemos preguntarnos por las capacidades de los géneros para sobrevivir al desarme de los discursos de la modernidad. Pueden pensarse muchos géneros que mutaron y sobrevivieron, pero el que tenía todas las condiciones para hacerlo era el ensayo. En los blogs, e incluso en ciertos estados de Facebook, se escucha todavía el viejo género creado por Michel de Montaigne. Esos si-

tios impulsan una comunicación instantánea, lo que empuja a la brevedad y a una compleja liviandad, que consiste en formular reflexiones sin voluntad de sistematización y sin la obligación de confrontar y demostrarlo todo.

¿Por qué el ensayo estaba en condiciones de sobrevivir a las mutaciones que comienzan a fines del siglo XX? No es sólo por la brevedad o la subjetividad, sino por aquello que explica ambas características. Como sostiene Theodor Adorno en su clásico trabajo sobre el tema, el ensayo parte de la idea de que el mundo es un sistema de mediaciones culturales. La realidad, podemos decir con Boltanski, es una construcción de interpretaciones. Asimismo, el ensayo afirma la subjetividad y la brevedad porque se opone a todo sistema, entendiendo en este caso cualquier forma de totalización teórica o política de la modernidad. Con el descrédito de este tipo de construcciones, el ensayo se convirtió en un género central, y a eso contribuyó su subjetividad y su plasticidad, pues está en condiciones de desarrollar ideas por medio de anécdotas, descripciones o incluso apropiándose de géneros menores como los catálogos turísticos.

Esta transformación explica la forma de *La fiesta vigilada*. Pero debemos agregar que Ponte depura el ensayo, ya que acentúa uno de sus sustentos fundamentales: propone una interpretación contra lo que dicen las totalizaciones. Entre esas totalizaciones se encuentra el Estado. De este modo, llegamos a las mismas conclusiones a las que llegamos siguiendo el género de espionaje.

Podemos decir que el ensayo y la novela de espías son dos formas o dos sustentos estructurales. La creación de Ponte se encuentra en que las articula. Páginas atrás he dicho que *La fiesta vigilada* puede comprenderse como un remix de aquel tipo de ficciones. Podemos agregar ahora que también depura el ensayo, porque, en sus fundamentos, el ensayo es una opinión que impugna implícitamente las totalizaciones. Dos formas de remix. En música, cuando se funden dos canciones se habla de *mash-up*. Salvando las distancias, Ponte realiza lo mismo: remixa la novela de espías y depura el ensayo. Al fundirlos, crea una forma nueva. Esa forma se encuentra en el centro de cada uno de los capítulos de *La fiesta vigilada*. Podemos agregar, también, que se encuentra detrás de toda posición crítica sobre el poder.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1998). “El ensayo como forma”, *Revista Pensamiento de los confines*, 1: 247-259.
- Adorno, Theodor y Elías Canetti (1999) [1962]. “Elías Canetti: Discusión con Theodor W. Adorno”, *Diáspora(s)*, 4/5: 49-59.
- Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013), Barcelona: Red Ediciones S. L., 421-431.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de Excepción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Basile, Teresa (2009). “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte”, *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 163-248.
- Boltanski, Luc (2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casullo, Nicolás (2008). *Las cuestiones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dick, Philip K. (1995). “Total recall”, *The Collected Stories of Philip K. Dick*. Vol 2. New York: Carol Publishing Group, 35-52.
- Foucault, Michel. (1995). “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, *Revista de Filosofía*, 8: 5-25.
- _____. (2000). *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.
- Garbatsky, Irina (2016). “*La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de Literatura*, 20/40: 1-25. Doi: 10.11144/Javeriana.cl20-40.fvaj
- Godard, Jean-Luc (director) (1965). *Alphaville*, Francia: Athos Films.
- Greene, Graham (2004). *Nuestro hombre en La Habana*, Madrid: Ediciones Folio.
- Laclau, Ernesto y Chantal, Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI.
- Laddaga, Reinaldo (2007). “La intimidación mediada. Apuntes a partir de un libro de Antonio José Ponte”, *Hispanic Review*, 75/4: 331-348. Doi: 10.1353/hir.2007.0026

- Le Carré, John (2012) [1961]. *Llamada para el muerto*, Barcelona: Debolsillo.
- ____ (2016) [1963]. *El espía que surgió del frío*, Barcelona: Debolsillo.
- Lezama Lima, José (1981). *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.
- Marqués de Armas, Pedro (1997). “Orígenes y los ochenta”, *Diáspora(s)*, 1: 20-21. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona: Red Ediciones S. L., 193-194.
- Morán, Francisco (2009). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 43-72.
- Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: ARCIS.
- Nogueras, Luis Rogelio (1981). *Nosotros, los sobrevivientes*, La Habana: Letras Cubanas.
- Orwell, George (1953). *1984*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada.
- Ponte, Antonio José (2004). *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2010). *Corazón de skitalietz*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, Juan Carlos (2009). “‘Tiene que suceder algo, tiene que destruírse la revolución’: una conversación con Antonio José Ponte”, *La Habana Elegante*, 46. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*, Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Mejías, Rolando (1997). “Olvidar Orígenes”, *Diáspora(s)*, 1: 17-19. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona: Red Ediciones S. L., 190-192.
- Silva, María Guadalupe (2014). “Antonio José Ponte: el espacio como texto”, *Iberoamericana* 14/53: 69-83. Doi: 10.18441/ibam.14.2014.53.69-83
- Verhoven, Paul (director) (1990). *Total recall*, EEUU: Carolco Pictures/ TriStar Pictures.

La novela de espías y las tecnologías de poder en *La fiesta vigilada*
de Antonio José Ponte

Wachowski, Lana y Lilly Wachowski (directoras) (1999). *The Matrix*, EE.UU: Warner Bros.

Whitfield, Esther (2009). “El presente en ruinas” en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Betariz Viterbo, 73-82.

Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista

Mesa de diálogo entre Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas”, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5 de abril de 2018.

Basile: Lo prometimos muchas veces: Ponte estará en Córdoba.¹ Ya parecía como Borges, siempre a punto de obtener el Premio Nobel. Es una enorme alegría, una fiesta, no una fiesta vigilada, una fiesta innombrable que esté hoy aquí. Para abrir esta conversación, proponemos algunas preguntas que puedan orientar el análisis de sus obras. El tema de la ciudad podría articularlas porque está desde sus primeros relatos, también en la poesía, en las novelas y en los ensayos. Puede decirse que va recorriendo diferentes tipos de estructuras, distintos escenarios que retoman esta cuestión. Hay una Habana diurna, una nocturna, una Habana literaria y, también, habría que recordar que no has nacido en La Habana. Quizá esto es lo primero que hay que considerar. Y en ese sentido, parece que un tema también vital podría ser *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995) porque en ese texto está la llegada a La Habana: ahí hay una serie de perspectivas sobre La Habana diferentes. Puede decirse que está la cuestión de la tradición literaria, incluso, en determinados momentos, aparece una suerte de fantástico o de apertura de La Habana hacia otras zonas. Hay una Habana vigilada; otra abierta. La idea es hablar de algunos textos como *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, también “En el frío del Malecón”. Ahí parece haber una estructura que también se relaciona con esta Habana y, finalmente, “Un arte de hacer ruinas” que es un punto culminante de este trayecto.²

¹ Alusión a la frustrada presencia de Antonio José Ponte en los dos primeros congresos internacionales celebrados en Córdoba en 2010 y 2015.

² Los dos relatos se publicaron en Antonio José Ponte. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Ponte: Estoy muy contento de estar por fin acá en Córdoba, en el congreso. Más que Borges, hay un cantante, uno de los grandes cantantes cubanos –sí no es el más grande– que era Benny Moré. Se pasaban el tiempo anunciándolo y nunca iba. También yo sentía que tenía una deuda con los bailadores, por eso estoy aquí, vamos a tratar de hacer música, a ver qué sale. Para mí, además, Argentina es “Borgesilandia”, así que estar aquí es cumplir un viejo sueño de lector adolescente. Sobre la ciudad, lo primero que se plantea y que yo tendría que ratificar es la importancia de no ser habanero. Casi todos, salvo Lezama Lima, casi todos los grandes escritores y los escritores que se han ocupado de La Habana han sido de fuera de La Habana. Guillermo Cabrera Infante viene de Holguín; Carpentier, que no era habanero, posaba de tal, pero había trucado su partida de nacimiento o había tratado de trucidarla y, salvo Lezama, todos los demás, no nacieron allí. Reinaldo Arenas, que tiene también una Habana muy interesante, una Habana carcelaria, era de Holguín. La Habana es una ciudad hecha en la literatura por gente que viene de afuera y con el asombro de un provinciano, con el sueño, la promesa de la capital, más después del 59, cuando La Habana pasa a ser una ciudad bastante distinta comparada con lo que fue y el sueño tiene que inventarse un poco en el propio escritor. A mí me tocó lidiar con una Habana que ya no tenía la relevancia mitológica que tenía para Cabrera Infante o para Carpentier. Yo empecé a escribir sobre La Habana diciendo voy a meterme, a fundar unas callecitas en donde no haya estado Carpentier, no haya este Lezama, no haya estado Cabrera Infante y ni haya estado Arenas. Uno se mueve sencillamente tratando de escribir lo que uno va viendo y lo que va viendo, en mi caso, tiene mucho que ver también con mi preparación universitaria que practiqué un tiempo, pero no la seguí después. Yo soy ingeniero de formación: me fascinan los planos, me fascina leer planos, me fascina el urbanismo, me fascinan los viejos mapas. Hoy Celina Manzoni recordaba el ejemplo del grabado de Cabrera Infante.³ Carpentier le está enseñando un grabado a Ca-

³ Alusión a la conferencia inaugural de Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires): “Sufrir, amar, partir: *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante” presentada en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas

brera Infante y le dice: “eso que está en el fondo es La Habana”. Para mí, ese episodio es sintomático: allí está un descriptor de La Habana arrebatando del centro a otro descriptor de La Habana. Cabrera Infante, en ese momento, está pensando que va a escribir *Tres tristes tigres* tal como lo conocemos, porque antes era un libro muy distinto. Sabe ya que le va a discutir La Habana a Carpentier y que Carpentier no va a poder escribir una Habana tan contundente como la de *Tres tristes tigres*, que ni siquiera *La ciudad de las columnas* va a poder derribar o competir con el mito de Cabrera Infante. Cuando empecé a vivir en La Habana y a escribir sobre La Habana lo que me interesaba era describir una ciudad, una ciudad a pesar de que yo no conocía otras ciudades del mundo. Conocía Matanzas, la ciudad de donde yo venía y algunas otras ciudades cubanas, pero no conocía el mundo y para mí La Habana era la capital. Es como describir una capital. Todo el mundo que describe una capital es un poco como Rastignac en Balzac, levantando el puño y diciéndole a París ya nos veremos las caras.⁴ Hay algo de Rastignac en todos los narradores que llegan a una capital y que dicen voy a escribir esta capital. En mi caso, yo sabía que estaba contando no sólo La Habana sino que, a través de La Habana, estaba contando muchas más cosas. Hacía una crítica social, hacía una crítica política y trataba de explicar algo que para mí es un problema literario, pero que también es un problema urbanístico y que también es un problema que cada vez crece más y cada vez se hará más gordo y cada vez se hará más importante y estallará en algún momento. Es decir, La Habana es la única capital del mundo occidental, por hablar en términos comunes, que lleva sesenta años sin construirse, más bien, sesenta años decayendo. No hay ningún otro ejemplo de ciudad devenida en el tiempo tan grande como La Habana, lo cual va a constituir un montón de problemas en el futuro entre otras cosas con la rapacidad inmobiliaria que se va a lanzar de golpe, no escalonadamente, sino que puede caer de un día para el otro y convertir La Habana

y culturas” el 5 de abril de 2018. Una versión más acabada se publica en este libro con el título “Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante”.

⁴ Eugène de Rastignac es un personaje característico de Honoré de Balzac, que aparece por primera vez en *Le Père Goriot* (1835).

na en una especie de la réplica de la réplica que es Miami y puede cambiar la idea del Malecón que tenemos, esa unidad central. La Habana es una capital que no tiene grandes edificios vistos uno a uno, pero que tiene una gran masa coral de edificaciones que es asombrosa y tiene esa portentosa ubicación geográfica que es la bahía, el Malecón, la belleza del Malecón. Esa belleza puede terminar si se construyen rascacielos alrededor, puede transformarse, convertirse en nada. Está en un punto en el que cada vez más los peligros crecen, los peligros de la operación inmobiliaria reprimida durante tanto tiempo pueden destruir La Habana ya que, a falta de instituciones, la revolución ha terminado por destruir las instituciones existentes al crear organizaciones no gubernamentales falsas. La falta de organizaciones no gubernamentales, de instituciones que deben hacerle una contra-propuesta a las propuestas rapaces del mercado inmobiliario, puede convertir a La Habana en una explosión total. Es cierto también que yo sabía que estaba trabajando con uno de los grandes mitos urbanos, con un mito, porque es una de las ciudades que más está en el imaginario internacional. Quien no ha estado en La Habana, ha visto fotos de La Habana, ha visto documentales, ha visto *Buena Vista Social Club*. Ahí ya hay una grabación de imágenes, de manera tal que yo empecé a trabajar sobre eso. Empecé a trabajarlo por mi obsesión por los planos, por la comprensión de los planímetros y también por mi obsesión por el pasado. Para mí una ciudad es el entrecruzamiento de los tres tiempos, cuatro, cinco tiempos que haya: históricos, pasado, presente, futuro y algunos otros más y La Habana era un gran problema. Lo empecé haciendo en *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. En ese tiempo, yo defendía dos cosas: una apreciación de La Habana, pero defendía también una apreciación del ensayo como género y por eso le puse “un seguidor de Montaigne”, porque, en ese momento, el ensayo tal como se publicaba en Cuba y tal como se premiaba, tal como se propiciaba era el ensayo académico-marxista. Si habías escrito un libro sobre Marcel Proust, lo miraban y decían no tiene citas de Marx ni de Engels, hasta el punto que el gran recetario culinario cubano *Cocina al minuto* termina teniendo un exergo de Engels, de Federico Engels. Me imagino que él no cocinaría, no sabría cocinar, tenía todos los criados posibles

para que le cocinaran, pero la autora del libro se dio cuenta de que tendría que hacerse perdonar por las autoridades y se legitimaba publicando una cita de Engels. En ese momento, el ensayo, la crítica literaria, eran una crítica literaria marxista. Hablo de finales de los ochenta y entonces yo, al titular el libro *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, decía, en cierto modo, aquí hay una ciudad de la cual quiero hablar y aquí hay un modo de escritura que se corresponde o yo creo que se corresponde con la ciudad. Las dos cosas eran legítimas: hablar de algo que estaba bastante desaparecido del pensamiento a falta de construcciones, a falta de nuevas propuestas arquitectónicas y, a la vez, escritores que decidían no escribir sobre ese tema porque era escribir sobre una ausencia, sobre un vacío estatal, un vacío donde, por ejemplo, la ciudad no crecía, no crecía hacia afuera o hacia arriba, sino que crecía hacia dentro. Crecía en la barbacoa, que es uno de los inventos cubanos de la crisis: significa hacer divisiones dentro del espacio real, aquí, en esta sala de conferencias, por ejemplo, cabrían dos o tres pisos. Nadie quería escribir sobre eso. Ni siquiera los historiadores de la arquitectura se metían con eso. Segre, que era un argentino, por cierto, el historiador representativo de la arquitectura revolucionaria,⁵ hablaba lo menos posible de eso, hablaba de la ciudad como problema y eso fue lo que a mí me interesó y es también lo que ya se terminó para mí. Una de las cosas que tuve que hacer cuando me fui de Cuba, cuando me fui a Madrid, fue pensar que yo no quería ser Cabrera Infante, en el sentido de que no quiero estar llorando, en nostalgia de los ochenta o de los noventa. Yo tengo que seguir viviendo, La Habana no era tan magnífica como la de Cabrera Infante ni yo me divertí tanto como él.

Basile: En *Un seguidor...* hay una clausura de esa melancolía, de por sí el texto es melancólico, es como una despedida, tiene un tinte de Cabrera Infante, de Sabá,⁶ como si dijera, ahora no

⁵ Roberto Segre, arquitecto italo-argentino, radicado en Cuba desde 1963. Entre sus libros más conocidos figuran *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria* (1970) y *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana* (1989).

⁶ Alberto "Sabá" Cabrera Infante (1933-2002), creador del documental *PM* (1961) censurado por el gobierno revolucionario.

viene otra Habana, vamos a enterrar esto, vamos a hacerle un homenaje, vamos a capturar algo.

Ponte: Todos los textos sobre ciudades, puede que me esté equivocando en algunos casos, casi todos son melancólicos. Se está escribiendo sobre Pompeya siempre, con que algo va a acabar con la ciudad, la arena va a cubrirlo todo, la ceniza va a cubrirlo. Lo que se está escribiendo siempre es arqueológico, es la emoción y lo arqueológico en la ciudad, a menos que, y hay casos también, que coincida su escritura con un momento de crecimiento de las ciudades, de expansión y nacimiento de las ciudades. Son casos raros, pero ahí, en ese caso, casi siempre todo el mundo está construyendo las ciudades o tratando de meterse en el negocio de construcción de la ciudad y no escribiendo la ciudad. Casi siempre los amanuenses de la ciudad son gente melancólica, son gente que viene de afuera y están ahí llorando la desaparición de Pompeya, lo que está terminando. Al final, parece un texto “schliemannesco”:⁷ buscar Troya debajo de una colina, entre todas las otras Troyas, cuál Troya era la sexta o la cuarta, la que terminó siendo elegida por los arqueólogos. En ese sentido uno va cerrando siempre, pero para mí el primer cierre fue (iba a decir “al exilio”, pero no quiero usar palabras mayores) irme de Cuba. Fuera de Cuba yo no podía impostar más la voz, yo no podía hacerle creer al lector que yo seguía escribiendo de adentro de Cuba y tampoco quiero tener una Cuba mental donde esté todo el tiempo haciéndole pagar al lector, o al lector que se asome, que yo me fui y que me quedé sin ciudad. Madrid no va a ser nunca mi ciudad porque ya uno está muy mayor para estar inventándose mitos, así que estoy en el descampado, pero bien, no es algo que me haga, que me hiciera llorar. Creo que tuve que elegir entre el escarmiento de no tener ciudad o la impostura de seguir creyendo que tengo ciudad y dándole notas falsas a la literatura; fue así como yo preferí entrar en el escarmiento de no tener ciudad.

Basile: ¿Qué sucede con esa ciudad muerta? Es perfecta, pero está muerta y eso la hace muy misteriosa.

⁷ Alusión al arqueólogo Heinrich Schliemann (1822-1890) a quien se atribuye el hallazgo de los restos de Troya en sucesivas expediciones.

Ponte: Subterránea, es una ciudad subterránea. Hay un libro de Josefina Ludmer donde estudia lo subterráneo en la narrativa y habla de la ciudad de un cuento mío, de Tuguria.⁸ Tuguria ha terminado siendo, primero que nada en ese momento, La Habana que yo podía aceptar por La Habana y ha terminado siendo el nombre de mi correo electrónico, que creo que es la ciudad donde todos vivimos. Cada uno vive en su correo electrónico y es el emperador de su ciudad a menos que los jaqueen, entren los bárbaros y acaben con esa ciudad, pero esta Tuguria es La Habana. Hay un escritor cubano que hizo una versión parecida, Lorenzo García Vega. No le interesaba para nada la arquitectura, no le interesaba para nada La Habana, estaba enfrentado a una cierta comprensión de La Habana que tenía Cabrera Infante y su grupo, a quienes se refería como “los muchachos de La Rampa” porque ahí empezaba la tierra ignota para los originistas, es decir, había un límite en que la ciudad era demasiado moderna, demasiado norteamericana y a ellos no les gustaba. Pero Lorenzo García Vega, cuando se va a vivir a Miami, después de vivir en Caracas, después de haber vivido en Nueva York, cuando se va a vivir a Miami, para no usar ese nombre en sus libros, la llama “Playa Albina”, una playa blanca, sin color, y luego escribe un libro que se llama *Vilis* (1998). Vilis es, según él, el cuerpo astral de Playa Albina, es decir, crea una ecuación de segundo grado para no referirse a Miami como ciudad. De algún modo, termina haciendo esas operaciones por el exilio, por la cercanía. En mi caso, Tuguria era mi ciudad, mi Habana subterránea y ahora Tuguria es mi correo electrónico. Si tuviera un perro le pondría Tuguria, tendría esos guiños personales. En la mitológica personal, en la mitológica pública, se acabó La Habana, está cerrada para mí. De vez en cuando me escriben amigos lectores desde Cuba y me preguntan ¿usted va a volver? o ¿tú vas a volver a Cuba? Pienso que sí, en algún momento volveré, pero sabiendo que cuando vuelva La Habana va a ser una ciudad muy distinta, porque además hay algo que también he llegado a comprender. Aunque me molestara mucho la decadencia de esa ciudad, esa era la ciudad que me gustaba, decadente, la

⁸ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

ciudad que la revolución no construyó era mi ciudad. Decir esto en un pabellón que se llama “Hugo Chávez” causa risa,⁹ pero es así. Por entonces, esa era mi ciudad, con todo lo paradójico que pueda ser, pero yo no podría tener otra. A mí me dan La Habana de Cabrera Infante de los 50 y yo no me siento identificado con ella; me dan La Habana de otro momento y no me voy a sentir identificado con ella. Puedo creer que es una Habana más sanitaria, más maravillosa para la gente, más divertida, más construida para la felicidad, pero esa no era mi felicidad, mi felicidad era otra. Mi Habana estaba hecha de mi felicidad también, pero hay un peligro retórico, peligro de repetir, de serializar, de que terminen siendo retratos de La Habana, como si fuera yo Andy Warhol, repitiendo cinco, seis veces, la misma topografía con un color de fondo distinto, eso es un peligro. En realidad, la ciudad es un gran tema, yo lo descubrí tarde, después de incidir varias veces, pero también descubrí lo peligroso que era la retórica para este tema y lo peligroso que era ser estudiado por eso. Los estudios te van acorralando. Un escritor tiene que huir de los académicos, los académicos nos van acosando y quitando el espacio de libertad. Nos dan una libertad, nos dan una comprensión tremenda, pero nos quitan poder de mando frente a los lectores. Uno tiene que escaparse: la ciudad termina siendo un tema para Houdini, a uno lo encadenan, lo meten en una jaula y tiene que escaparse de eso.¹⁰

Calomarde: Cuando hablaste del exilio dijiste que optabas por no quedarte con la melancolía. Hay un saber del exilio, me refiero a ese poder salir de la melancolía. El exilio es dolor, pero es también melancolía porque es un duelo, pero hay un saber del exilio que te dispara hacia otras miradas o hacia otras perspectivas que no habías visto y que son en un punto a analizar.

⁹ Referencia al lugar de la entrevista. En 2013 la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba designó con el nombre Presidente Hugo Chávez al Auditorio del pabellón donde se realizaron las actividades más relevantes del congreso.

¹⁰ Alusión al ilusionista estadounidense Harry Houdini (1874-1926), quien se hizo famoso por lograr escapar de cuerdas atadas a su alrededor en diversas situaciones de encierro.

Ponte: Primero hablo del exilio como espacio, pero yo no me considero exiliado. Para mí la palabra exilio tiene un grado de dolor que yo no he alcanzado y claro que no quiero alcanzar. No me interesa. Yo no soy martiano. En ese sentido, no tengo que sufrir demasiado, no tengo conexión con lo místico. Me encantan los escritores místicos, pero no quiero practicar la mortificación ni el silicio, entonces evito eso. Yo tuve una transición de un país a otro bastante dulce comparada con otros. Como no tengo retóricas ajenas, no puedo hablar del exilio. Yo entiendo a los que me antecedieron, a gente que se fue antes, incluso, a gente que se va ahora, gente que ha tenido que salir en balsa, gente que ha tenido que cruzar fronteras. Ese dolor yo no lo he tenido, entonces tampoco puedo hablar por ellos. Me sentiría como un impostor hablando en nombre de ese dolor. Hay una historia de tradición literaria cubana del exilio en donde la gran sombra, la gran alma cobijadora, es José Martí y yo, por ejemplo, cuando estoy en ciertos lugares, tengo una relación muy conflictiva con Martí, como escritor y como figura. En Nueva York, por ejemplo, he sentido que estoy bajo la sombra de Martí, que estoy entrando en la comprensión de Martí en ese lugar. Hace poco escribí un texto sobre cómo Gastón Baquero, un poeta del grupo de Orígenes, de Lezama, me incitó a visitar las librerías de viejos de Madrid. Él iba a las librerías de viejos de Madrid y compraba todos los libros cubanos que veía, aunque fueran libros comunistas, aunque fueran libros de cualquier género. No creo que comprara un discurso de Fidel, no creo, pero lo que encontraba lo compraba y creía que no iba a haber otro comprador para esos libros y que él tenía que cobijar esos libros porque eran como su tierra. Yo he terminado haciéndolo de un modo parecido, es decir, hay maestros de exilio que también te enseñan. La cultura cubana es muy provinciana, es muy onfálica, está siempre mirando su ombligo y está siempre pensando que es el centro del mundo. El exilio te enseña un ejercicio de modestia estratégica y te enseña también a evitar lo anterior. Hablando de la prosa de ficción, por ejemplo, un día reparé en lo siguiente: en el nombre de tres personajes de tres de los más grandes escritores y novelistas cubanos del siglo XX. Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* tiene un personaje que es Cuba Venegas, es una señora apasionada que toma el

nombre del país. Reinaldo Arenas tiene a una amante en uno de sus libros que es *La Llave del Golfo*. Es una referencia al falo del amante, pero también “*La Llave del Golfo*” era uno de los títulos por los que se hablaba de Cuba como si fuese una llave del golfo de Yucatán. Severo Sarduy, a su vez, tenía uno maravilloso que era un enano que vivía en Miami, tenía una guayabera siempre muy planchada y que se aparecía en las fiestas de quince y en las bodas con su guayabera y se llamaba, le decían (no se llamaba él), “*Pedacito de Cuba*”. Me di cuenta, entonces, cómo estos tres escritores han llegado a personificar la nación, han llegado a hacer alegorías de la nación en sus personajes. Esto fue muy fuerte para mí y he querido escapar a ese encierro. Por eso me trajo mucha alegría cuando me tradujeron el primer libro de cuentos al inglés y, en una reseña de *Village Voice*, decía que dónde estaba el escritor caribeño, que esto era Centro Europa, que parecía en Centro Europa. Para mí fue el cumplido más grande que me hicieron: no porque yo quisiera ser centro europeo, pero yo sentía que me le estaba escapando a las demarcaciones y a las calificaciones. En ese sentido, irte de Cuba te ayuda a ver otras cosas y te ayuda a entender algo también que es bueno. Que lo diga en un congreso dedicado al Caribe ayuda a sentir que Cuba vive, que es Caribe y que es América. La cultura cubana vive a espaldas de eso. Los escritores cubanos, los artistas cubanos no se consideran latinoamericanos ni se consideran caribeños, ellos se consideran en diálogo con Europa, con Estados Unidos. Los latinoamericanos son los mexicanos, los argentinos (hay que admitir que los argentinos estarían más de acuerdo con los cubanos), pero en ese sentido es que no hay exilio sin dolor. Es la lección Carpentier también, aunque Carpentier era un oportunista. No se exilió nunca, pero a donde se exilió había un dictador, siempre estaba buscando al dictador de turno que le diera trabajo. Sin embargo, a Carpentier la lejanía de Cuba le enseñó a ver América, a ver América en una gran dimensión, a ver a Cuba dentro de América. Hay novelas tuyas donde Cuba no tiene que aparecer. Eso para mí es una lección, lo estoy haciendo con un libro, que es un libro doble. Estoy centrándome en Cuba, pero para dinamitar la idea cubana. Es una idea arenasca. Es la idea final de *El color del verano* (1991), la última novela de Arenas, cuando todos los

cubanos se van a la playa y se sumergen para ir arrancando la isla de la plataforma continental. Cuando la isla ya está suelta, cuando ya es como una balsa, cuando ya es como un país balsero, y uno quiere ir para allá, otro para acá, la isla se rompe totalmente. Este sería el final, el apocalipsis balsero que imaginó Reinaldo Arenas. Para mí también así es la dispersión de la isla por todas partes. Ya no es la circunstancia del agua por todas partes, como hablaba Virgilio Piñera, sino la explosión de la isla hacia todas partes.¹¹ Eso solo lo comprendes si estás afuera. Adentro costaría un montón de literatura, de documentales, de conversaciones. Sería una sabiduría que tendría que llegar por la ajenidad y se demoraría mucho en ser acumulada. Desde este punto de vista, el alejamiento del exilio es un curso acelerado de comprensión nacional: como aprendemos idiomas con cursos acelerados, así se aprende también una nación en un curso acelerado. Pero se aprende una nación desnacionalizándola, que es el único modo que existe, porque lo otro no se sostiene, lo otro terminan siendo Pedacitos de Cuba, terminas con tu guayabera en una fiesta de quince. Es algo mental, no físico. Ese es el sentido para mí. Hay otros ejemplos. Está el ejemplo de Martí, el de Joseph Brodsky.¹² Hay algo muy particular en la cultura cubana. Nosotros a partir de 1959 tenemos la anomalía de haber heredado la cultura soviética. Eso es algo que no tienen otros países latinoamericanos; pueden tener partidos comunistas que sientan su filiación, pero la cultura cubana estaba muy relacionada con la cultura soviética de manera que, por ejemplo, yo puedo pensar que los nombres de Piñera, Arenas o Lezama Lima, puedo entenderlos como si fueran Brodsky, es decir, son escritores que vieron que el último sentido de sus literaturas era enfrentarse con un poder que quería barrerlos y tenían que expresar lo que fueran a expresar secretamente porque eran víctimas de la censura. Para mí otro maestro del exilio junto con Martí es Brodsky, que no aceptaba ser un exiliado y que no aceptaba hablar de cuando lo habían detenido en la cárcel ni nada, no cultivar el dolor porque eso también es algo que la mala literatura cubana ha tenido mucho. Los exilios crean

¹¹ Virgilio Piñera, "La isla en peso" (1943).

¹² Escritor ruso que salió de la Unión Soviética en junio de 1972.

mucho libro de gente incapacitada para escribir, pero capacitada para el dolor. Escriben su dolor: son libros privados que se hacen públicos y por eso uno los encuentra amontonados en las librerías. Es una repulsión tremenda y el único modo de salir de eso es viendo que el dolor no se haga retórica, es un peligro del exilio que el dolor aparezca como retórica. Hay que cultivar la impersonalidad como decía Pessoa.¹³ Es el único modo de ser sentimental, es una lección de Borges, Borges es el escritor más sentimental del mundo porque no parece ser sentimental, es un maestro de la “acupuntura emocional”, sabe tocar el punto. Yo creo que hay que aspirar a eso. Es muy difícil para un cubano tratar de emocionar y no ser polemístico. El único modo de no serlo es llegar a la “acupuntura del bolero”, tocar los puntos de la bolerística, pero sin pasar por el bolero.

Calomarde: Algo que se advierte en tu obra es, por un lado, el intento de eludir el canon cubano en sus múltiples dimensiones y, por otro, una constante actitud de revisitación de la tradición cubana. Hablaste del texto sobre Martí,¹⁴ tenés el emblemático libro *El libro perdido de los originistas* (2002), maravilloso trabajo de reevaluación de toda esa tradición, has sido parte fundamental del proyecto *Encuentro de la cultura cubana* que tuvo un lugar central en la reevaluación de la tradición, en el repensar los noventa dentro del neonacionalismo y la operación de reinención del canon que se produce desde dentro y desde fuera y sé que ahora estás escribiendo algo sobre Calibán.¹⁵ Parece una constante preocupación por revisar lecturas y revisar la tradición. ¿Cómo dialoga tu obra ficcional y ensayística, a veces una frontera bastante difícil de delimitar, con esa doble pulsión: construir una estética y una visión del mundo al mar-

¹³ “Esta es mi moral, o mi metafísica, o yo. Transeúnte de todo –hasta de mi propia alma–, no pertenezco a nada, no deseo nada, no soy nada –centro abstracto de sensaciones impersonales, espejo caído que siente orientado hacia la variedad del mundo. Con esto, no sé si soy feliz o infeliz; y tampoco importa”. Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego* [1982], Tenerife: Baile del sol, 2010, p. 220.

¹⁴ Antonio José Ponte, Mónica Bernabé y Marcela Zanin [1999]. *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

¹⁵ Antonio José Ponte, *La Tempestá, una biblioteca de prósperos* [en preparación].

gen de un estereotipo, por decirlo de algún modo, y, por el otro lado, una actitud de constante selección sobre esa tradición? Inclusive ahora también uno podría encontrar en *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000) un rastreo de lo soviético y de otros registros culturales.

Ponte: Puedo responder cronológicamente. Cuando en los ochenta, un grupo de escritores empezamos a escribir y a leer había un montón de escritores prohibidos en Cuba. Por la historia argentina, es más fácil de comprender aquí cuándo un escritor está prohibido. No aparece en ningún lado, no aparece en las bibliotecas, no aparece en las librerías y no aparece en las conversaciones tampoco. Es decir, un joven escritor cubano tiene muy poco chance de oír el nombre de Octavio Paz, por ejemplo, en los años ochenta porque ya nadie hablaba de Paz, no existía Paz, no existía Borges, no existían todos los escritores cubanos, Cabrera Infante, Sarduy y Arenas, nada de eso existía y no existía Lezama que había muerto en Cuba, pero bajo censura. Y no existía Piñera y no existía Julio Iglesias tampoco; es decir, la cultura, la alta y la baja, no existían, no había ni qué leer ni qué escuchar. Si uno quería oír baladas también habían prohibido a Roberto Carlos, es decir, la “educación sentimental” de Flaubert, en todos los sentidos, estaba jodida en ese momento y uno tenía que recuperarlo. Era un trabajo de contrabando, era un trabajo de quién tiene un libro, quién lo entra a Cuba, quién lo presta, cómo lo lee. Después de hacer todo ese esfuerzo, que venga el mismo Estado que prohibía a Lezama y quiera convertir a Lezama en una de las figuras centrales de su santoral produce un gran encabronamiento. Es un juego doble: tú has buscado a Lezama, tú has entendido a Lezama y ahora te quieren robar a Lezama y esto es algo que uno también tiene que entender. Hay posibilidades de que ese robo sea legítimo, porque hay momentos en que Lezama coincide con Fidel o son uno o los dos, como decía Martí. Hay un momento en que uno tiene que discutir, se convierte un poco en el rescate de Héctor todo esto, es decir, a uno le han matado a alguien y le están robando el cadáver y uno tiene que ir como Príamo a abrazarle las rodillas a Aquiles para que te devuelvan el cadáver de tu hijo. Eso es un poco lo que pasa en esta tradición. Sumarle, además, las

cuestiones de posicionamiento del escritor frente al peso de la tradición, es decir, ahí también hay mucho revuelo de parte mía, dichoso de tratar de colarme en los intersticios de estos grandes maestros que son aplastantes porque la cultura cubana, voy a hablar de la prosa de ficción, tiene una primera fila maravillosa, de verdaderos monstruos, de teratología literaria, es decir, ahí están Lezama, Carpentier, Sarduy, Arenas, Cabrera Infante, Lydia Cabrera, Novás Calvo, hay una primera fila espectacular, pero la segunda fila está llena de mala escritura, es decir, hay grandes novelistas pero no hay una novelística. Ante esos grandes novelistas uno tiene entonces que aprender a nadar entre ballenas. Tienes que moverte, porque si Carpentier y Lezama, esas dos grandes ballenas, chocan y te cogen en el medio, te conviertes en un plátano chatino, ya no tienes más chance de volver a escribir. Hay que ir buscando esos intersticios, y súmale a eso la administración cultural del Estado. En un país como Cuba hay que luchar contra eso, ya que tratar de hacer una lectura independiente es muy complejo. A veces se corre el riesgo de exagerar ciertas notas. En el caso de Martí, por ejemplo, yo he exagerado, pero con Martí hay que exagerar porque si no, él te vence siempre, porque Martí es demasiado. Es un muerto muy grande. Pero hay que pensar también que la tradición nacional no se encierra en la nación. Es decir, que Lorenzo García Vega es, en cierta medida, un escritor argentino. Pertenece a la tribu de Macedonio Fernández. Orlando Gonzalez-Esteva es un poeta mexicano que pertenece a la tribu de Octavio Paz. Esos ensanchamientos son maravillosos, esos son los grandes importadores y exportadores de la cultura. Cuando un agente de importación y exportación abre una oficina, Julián del Casal y Asociados, y empiezan a pasar porcelanas y chinerías, uno dice “¡que maravilloso! La Habana se está poniendo buenísima”. Es lo mismo con la tradición, es una tradición, pero no hay que verla como cerrada, está cerrada y abierta al mismo tiempo. Se mueve en relación con el contexto. Hay días, momentos u obras, donde uno encuentra un país, una nación muy cerrada y hay que tratar de romperla y hay momentos en que la encuentras demasiado abierta y hay que tratar de cerrarla. Creo que es un problema antiguo para los escritores cubanos; no creo que sea un problema para los más jóvenes. En esto también se está

cerrando una etapa, la estamos cerrando irónicamente los que podemos y hasta donde nos alcanza la ironía. Se ha abusado del nacionalismo político cubano. A mí me interesa el imperialismo político cubano y el imperialismo cultural cubano: pensarlo así como un imperio, porque ha tenido unas pretensiones geográficas y geopolíticas muy grandes, siempre ocultas. *Calibán* por ejemplo, *Calibán* de Roberto Fernández Retamar es uno de los grandes textos imperiales,¹⁶ quizás uno de los grandes textos imperiales de la lengua, pero nunca ha sido visto así, sino como una reedición de “la visión de los vencidos”, como el “subalterno habla”, como darle la palabra a quien no puede hablar. En ese juego doble, el nacionalismo cubano literario y el nacionalismo cubano político tienen todavía mucho juego. En este libro, por ejemplo, sobre *La Tempestad* leída en América, me interesa ver, primero, cómo cada vez que en español se vuelve a leer *La Tempestad* se lo hace alrededor de Cuba. Comienzan a hacerlo [Paul] Groussac y [Rubén] Darío en Buenos Aires, Groussac en una conferencia¹⁷ y Darío en un artículo.¹⁸ Empiezan por la entrada de Estados Unidos en la guerra cubana; [José Enrique] Rodó, [Aníbal] Ponce, todos volverán sobre ese tema alrededor del imperialismo norteamericano y su presencia en el Caribe. Después vuelve a ello y hace una revisitación de todo esto Retamar en el momento en que está obrando como agente del imperialismo soviético. No es un agente del tercermundismo, es un agente doble del tercermundismo aparentemente, pero del imperialismo soviético y, en ese sentido, me interesa la historia de Cuba: cómo ha podido crear un imperialismo cultural a través de Casa de las Américas. Juan Carlos [Quintero Herencia] tiene un libro excelente sobre eso,¹⁹ cómo ha podido crear un imperialismo cultural y cómo ese imperialismo cultural nun-

¹⁶ Roberto Fernández Retamar. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, México: Diógenes, 1971.

¹⁷ Paul Groussac. “La ‘Tempestad’”, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, primera serie, Buenos Aires: Jesús Menéndez, [1900] 1904, 263-276.

¹⁸ Rubén Darío. “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo*, 20 de mayo de 1898. Reproducido en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, en octubre del mismo año.

¹⁹ Juan Carlos Quintero Herencia. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

ca ha sido visto como imperialismo o muy pocas veces, y casi siempre como el servicio a la causa de los oprimidos, el servicio a los países más necesitados. Con matices, hay también imperios e imperios pero no deja de ser actual. La situación Cuba-Venezuela es una situación metrópoli-imperio, Venezuela es un virreinato cubano en este momento. Todo este tipo de cosas me interesan. La imaginación cubana literaria me parece que es inferior a la imaginación política del castrismo, Fidel Castro ha sido narrador del *Boom*, más grande que todos los narradores del *Boom* de Cuba.

Calomarde: ¿Cómo podría vincularse con *Cuentos de todas partes del Imperio*?

Ponte: Por lo tribal. En ese momento, yo no lo veía como un centro irradiando en Cuba, sino como las dispersiones, las tribus dispersas. Los cubanos dispersos por el mundo eran como enviados de un imperio y eran en el libro, en el prólogo del libro, es un imperio de humo hecho de canciones, del humo del tabaco y no me acuerdo qué otro humo más. Todo era helio, era un imperio no sustentado en rasgos, en datos, en cifras, pero ahora sí lo estoy viendo de otro modo. Es como la vuelta de lo que en *Cuentos de todas partes del Imperio* era un divertimento. En este libro que estoy haciendo es un drama también y lo que me interesa es escribirlo como si fuera una novela. Lo que quisiera es hacer una novela y ensamblar todo esto, es decir, hacer un libro como los que yo me leía cuando era niño.

Calomarde: Alguna vez me hablaste de un libro que pensabas escribir sobre el tiempo que se hace espacio y el espacio que se hace tiempo. ¿Podrías hablar de ese proyecto?

Ponte: Hay una frase de [Emil] Cioran que es maravillosa por lo aguda o lo malévolamente que es: “los escritores juzgan a los demás escritores por los libros que han escrito y se juzgan a sí mismos por los que van a escribir”. Voy a hablar de los libros que quisiera escribir. Existe ese libro sobre la memoria, uno de los libros que a mí más me ha impresionado, el que más me obsesiona y que vuelvo a leer y he leído todos los libros alrededor de él. Es

El arte de la memoria (1966) de Frances Yates. La autora es una historiadora británica y tiene un libro sobre la mnemotécnica. Al principio de ese libro hay algo que yo quiero contar para responder la pregunta. Es una anécdota que aparece en uno de los diálogos de Cicerón, en *De Oratore*. En una ocasión, contratan a Simónides de Ceos, el poeta griego, para que vaya a una fiesta y que en esa fiesta cante en honor al dueño. Allá va Simónides de Ceos quien, por cierto, es el primer poeta que vendió sus servicios como poeta. Tenía una agencia de canto para fiestas y toda una teoría sobre esa actividad. Es uno de los pocos rasgos conocidos de los poetas arcaicos. Según muchos, es uno de los grandes tacaños, aunque también es uno de los grandes teóricos económicos. Allá va Simónides de Ceos, empieza a cantar y a mitad del canto deja de hacerlo en honor al dueño de la fiesta y empieza a cantar en honor de Cástor y Pólux. Termina su canto, su himno, y cuando le van a pagar, le pagan la mitad de lo que habían acordado. Él reclama la falta de dinero y le dicen “que te lo paguen Cástor y Pólux, ya que estuviste cantando la mitad por ellos”. Se queda muy desconsolado, va a comer con los criados, con los esclavos y lo llaman, le avisan que hay dos hombres buscándolo para que vaya a cantar a otra fiesta. Sale y no encuentra a nadie. En ese momento, el techo del edificio de la casa se desploma, mata a todos y él es el único que se salva. Evidentemente, eran Cástor y Pólux que le habían hecho el favor: le habían pagado el himno de un modo que no esperaba. Luego entra lo forense. Los cadáveres no se pueden identificar y lo buscan a él porque recordaba dónde estaba sentado cada quien, según el himno. Vuelve a cantarlo y dice aquí estaba fulano, aquí estaba mengano. Es decir, se establece una relación entre el espacio, el himno y la memoria. Ese es un libro que me obsesiona, del cual yo estoy acopiando información, porque no soy latinista y no leo libros antiguos. Es un esfuerzo, es un falso Alfonso Reyes lo que voy a hacer, pero voy acopiando información porque quiero hacer un libro sobre eso. Hay otro libro de falso clasicista que también quiero hacer. Es una descripción del cuerpo de Aquiles, un libro sobre Aquiles que empiece por los pies, por el talón, por las rodillas que es a las cuales se abraza Príamo para que le devuelva el cadáver. Ahora me doy cuenta de que estoy cada vez más recurrente. Por las piernas, por el

sexo, por la relación con Patroclo, por el pecho, la descripción del escudo, por la cabeza, porque es el grado de mortalidad de la madre, y hacer así una descripción de todo y volver a Aquiles que es una obsesión infantil, casi erótica pero también heroica. Era mi héroe favorito. Yo no entendía la despedida de Héctor. Me parecía una película argentina de la época. Era un melodrama. No me interesaba lo que pasa entre Héctor y su esposa y el niño que llora. Eso a mí no me interesaba, a mí me interesaba el hombre que no iba a morir, que podía no morir y que iba a morir y había elegido morir y que todo giraba alrededor de eso. Ese es otro libro que quiero hacer. Está el de *La Tempestad*, que estoy haciendo, que algún día lo terminaré. Tengo un libro de cuentos de los cuales he publicado pequeños cuentitos. Ha cambiado mucho mi idea de hacer cuentos de lo que he hecho antes. Me interesa hacer cosas que sean como resumen de historia, no historia exactamente. Y tengo otros libros, tengo un libro que quiero hacer de lo que Nancy [Calomarde] me preguntaba: sobre los maestros de la narrativa, pero sobre puntos oscuros de ellos. Me interesa buscar, como en los cuadros de grandes maestros, los pentimentos de ciertos escritores. Tengo otros dos libros que ya están prontos a salir. Uno está dedicado a Nitza Villapol. Aludí a ella cuando hablé del exergo de Engels. Es la escritora del gran recetario de cocina cubana, que tuvo un programa de televisión durante cuarenta años cocinando todas las semanas en televisión. Ella fue cambiando, reeditando su recetario y yo me conseguí varios e hice un trabajo de comparación sobre cómo fue cambiando. Es una vuelta a *Las comidas profundas* (1997), es un libro sobre imaginación culinaria y es una idea que me llamó mucho la atención la primera vez que yo fui a Miami. Era por el libro *Las comidas profundas*. Iba a la Feria del Libro y empecé a darme cuenta de que había escrito un libro sobre cómo el cubano sustituye los ingredientes, cómo cuando no encuentra una cosa, cuando no encuentra azúcar, le pone achicoria. Es lo que han hecho todas las culturas cuando hay guerra. Pues bien, yo había escrito eso y, de pronto, me di cuenta yendo a Miami que eso ocurría en todas las casas. Me invitaban a muchas casas a comer y me enseñaban los libros de las recetas cubanas: siempre era Nitza Villapol en distintas ediciones, pero casi siempre fotocopiadas. Entonces yo les dije

“en Cuba estamos sustituyendo ingredientes y acá están fotocopiando”. Hay algo aquí que tiene que ver, cada uno está sustituyendo lo real, todo el mundo está haciendo un ejercicio de transfuguismo. Este libro tiene lo que le debía a esa impresión, va a ser sobre eso, puede que lo publique Anagrama y se va a llamar *Libro de una sola mano de Nitza Villapol* porque en francés y, a partir de Rousseau, los libros eróticos son llamados de una sola mano, por la razón que ustedes comprenderán enseguida. Yo he pensado también que los libros de cocina son libros “de una sola mano” porque uno está leyendo los detalles o viendo el refrigerador, o sacando los huevos. Hay otro libro más que estoy terminando, que es un libro que se pregunta por qué de todos los escritores cubanos, fue Virgilio Piñera el que se levantó frente a Fidel Castro y dijo que tenía miedo ¿por qué? Lo dice Cabrera Infante en “Mordidas del caimán barbudo” (1981), ese gran texto suyo: “fue entonces que el hombre más cobarde del mundo occidental se convirtió en el escritor más valiente de Cuba”. ¿Por qué fue eso?

Basile: ¿Existe algún tipo de afinidad natural entre el ensayo y la ciudad?

Ponte: No exactamente, pero a lo mejor me sumo a esta hipótesis y la puedo desarrollar. Lo que decía era que había una relación en el libro mío, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, entre la defensa del ensayo como género (no el ensayo de pago a unas autoridades ideológicas, no el ensayo que podría hacer Marx, eso no). La idea en ese libro ha sido una defensa doble: la de un género que estaba queriendo desaparecer y la de un tema como el de la ciudad que no aparecía en ese momento. Ahora la ciudad yo creo que está, podría haber una (como buen sofista voy a acogerme a la propuesta y voy a desarrollarla), la ciudad tiene que ver con el ensayo en el sentido de que la ciudad es un ensayo siempre, ya se está construyendo. El ensayo es el género donde uno más puede sentir que puede hacer cambios enormes, que puede cambiar registros. Es el género más tardío y es el que da más libertades. No escribo un libro de ensayos, escribo un libro y después lo considero ensayo porque estoy siguiendo a Montaigne, pero es algo que

en ese momento en Cuba, si quería ser un escritor de prosa y no quería citar a Marx, tenía que hacer la defensa. No citar a Marx por obligación era como un derecho de paso que había que pagar, la cita al principio, la referencia a Marx, había un grado de incertidumbre tremenda y lo de la ciudad fue porque me obsesionaba y porque ya sentía en ese momento que estaba perdiendo Matanzas, la ciudad mía de origen, y que ya estaba habanizándome y ya no podría volver a Matanzas y sentirla como propia. En fin, uno va abandonando ciudades, se va moviendo. Me parecen maravillosos esos escritores que viven toda su vida en una ciudad. Lezama es el caso y hacen una literatura que desborda la ciudad, como es el caso de Lezama. Uno de los sobrenombres que le pusieron fue “el etrusco de La Habana”. Era etrusco porque era misterioso como un etrusco, pero estaba en Centro Habana.

Calomarde: ¿Qué hace que una ciudad sea una ciudad, por ejemplo, que La Habana sea La Habana y no Córdoba?

Ponte: Es una pregunta platónica, es una pregunta sobre los arquetipos. Hay muchos tipos de ciudad. La Habana para mí es un enclavamiento en el Malecón. No sé si en Córdoba es La Cañada. No tengo idea porque llegué ayer, no conozco la mitología local y no he recorrido bien la ciudad.²⁰ Pero la ciudad siempre es una promesa de que en el centro va a ocurrir algo y es la promesa de equivocarnos. Una ciudad muy conocida ya deja de ser interesante, por eso, para mí La Habana era mi ciudad de llegada y es donde podía pasar todo dentro de ella, podía equivocarme. Cuando las ciudades ya se hacen hábitos, pierden la gracia. De algún modo es fantástico que un día se levante una bruma y, de pronto, cambie lo habitual: es la promesa de eso que va a ocurrir en el centro y el temor de estar afuera. Al final, la pregunta es platónica y la respuesta es ateniense: estamos pensando siempre en una *polis*, con el miedo a ser

²⁰ Alusión al barrio de La Cañada delimitado por el encauzamiento parcial del arroyo del mismo nombre que cruza de suroeste a norte la ciudad de Córdoba, Argentina, donde se desarrolló esta entrevista. En efecto, es un espacio mítico de la ciudad.

expulsados de la ciudad y la gracia de estar en el centro de la ciudad, imaginando cosas. Ese es el juego de la ciudad, el juego de pertenencia y destierro, pertenencia y expulsión.

Basile: Planteaste una relación muy fuerte con la cultura masiva. De hecho, querés hacer un libro sobre un libro de cocina, hablaste sobre John Le Carré ¿podrías ampliar tus reflexiones sobre los vínculos entre la literatura y la cultura de masas?

Ponte: Es algo que también es una falta que yo encuentro en la cultura cubana. La cultura cubana no tiene un Carlos Monsiváis, le falta. La cultura cubana está hecha de grandes maestros y de un gran maestro como Cabrera Infante en este tema, pero no llega a haber un analista de lo popular como es Monsiváis en la cultura americana y como seguramente lo habrá en la cultura argentina, que yo no domino. A mí me interesa, para mí es tan grande la música cubana que es la primera de las artes cubanas. Cuando hablamos de Lezama, de la figura de Lezama y de Carpentier, estamos hablando de figuras de segunda en comparación con los grandes músicos. Para mí los grandes músicos cubanos son más grandes que Carpentier y Lezama. Quizá el único que superaría a los músicos sería Capablanca en el imaginario, en una jerarquización de importancia.²¹ La literatura cubana es una literatura mandarinesca, en muchos sentidos, con mucho miedo de ensuciarse en lo popular, es muy racista, con mucho miedo a ennegrecerse y a chusmificarse, a ser chusma, entonces ha tenido un registro a una especie de altura que hay que evitar. Existen tres escritores que entran en lo popular que son Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Cada uno en su estilo, cada uno con sus obsesiones. Ha habido mucha investigación sobre el lenguaje popular cubano, pero hay poca referencia a la cultura popular cubana y hay una inmensa masa musical a la cual han vivido de espaldas los escritores cubanos. En ese sentido a mí me interesa pensar la cultura cubana no en los grandes textos. Este es un problema que la cultura revolucionaria ahondó, la cultura revolucionaria habla mucho

²¹ José Raúl Capablanca (1888-1942) fue un célebre ajedrecista cubano que alcanzó la máxima categoría mundial.

de lo popular, pero no es un propagador de cultura popular. Esa revisión de lo popular revolucionario me interesa. También lo que hizo una cultura estatal administrada, qué es lo que hace, qué propicia y qué no. Yo creo que hay que revisar la cultura cubana de estos últimos sesenta años con una sensibilidad hacia lo popular, ver qué ha hecho la comedia cubana del cine, esas cosas son tareas que están pendientes y que hay que ir haciendo. Yo me he estado metiendo en esto de la cocina, pero creo que me escaparé después hacia uno de estos libros griegos porque insistir en lo nacional cansa.