

Comité Académico:

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

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

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 protagónico, 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.