

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

---

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

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Carpentier le está enseñando un grabado a Ca-

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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”.

<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> como si dijera, ahora no

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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”:<sup>7</sup> 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.

---

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

**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.

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 antecieron, 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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

---

<sup>11</sup> Virgilio Piñera, "La isla en peso" (1943).

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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,<sup>14</sup> tenés el emblemático libro *El libro perdido de los origenistas* (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.<sup>15</sup> 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-

<sup>13</sup> “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.

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

<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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 conferencia<sup>17</sup> y Darío en un artículo.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> cómo ha podido crear un imperialismo cultural y cómo ese imperialismo cultural nun-

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

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

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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. Allí 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. Allí 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.<sup>20</sup> 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

---

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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

---

<sup>21</sup> 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.

# **Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI**

