

# **“NUESTRAS PALABRAS NO SE ESCUCHAN A DIEZ PASOS”**

**Existencias inestables,  
retornos y vacíos en la Cuba  
post soviética**

**Mauro Lazarovich**

Mauro Lazarovich es licenciado de la carrera de Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Como tesis de licenciatura se dedicó al estudio de la biblioteca personal del reconocido escritor argentino José Bianco, secretario de redacción de la Revista Sur. Actualmente sigue la Maestría en Literaturas de América Latina de la Universidad de San Martín.

*“La era del orden es el imperio de la ficción. Ningún poder es capaz de sostenerse con la sola opresión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”. Paul Valery*

## INTRODUCCIÓN

Una de las interminables referencias que Antonio José Ponte invoca, haciéndolas colmar las páginas de *La fiesta vigilada*, que impacta especialmente, es la mención velada y breve que hace acerca de *Memorias del Subdesarrollo* (1968), la película de Tomas Gutiérrez Alea, reconocida como uno de los máximos exponentes de la historia del cine latinoamericano.

El escritor, abocado a documentar el desmantelamiento y posterior retorno de la “fiesta cubana”, aunque ya como falsificación o simulacro, analiza la escena que da inicio al film: un festejo sospechosamente (in)interrumpido por la aparición de un muerto. Los sujetos continúan bailando inmutables al ritmo de unos tambores que no se detienen. Entra en escena la policía y, como llevando a cabo un trámite burocrático, retira el cadáver. No se ofrecen explicaciones, nadie las demanda y, subraya Ponte, “*el talento de Gutiérrez Alea logra hacer dramático lo que en otros filmes resultaba (a lo más) efervescente*” (2007, 107). Paradoja sólo aparente: en la fiesta que continúa, pese a todo, se anticipa una fiesta que termina; que sigue pero ya supervisada, como la inquietante mirada que la joven negra sostiene temerosa ante el ojo de la cámara al final de los créditos.

La escena, que funciona como perfecta sinécdoque del libro de Ponte, anticipa al tiempo que condensa gran parte de los elementos que estarán presentes en el volumen. La obra, aparecida por primera vez en el año 2007, cuatro años después de que su autor fuera expulsado de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba por su postura disidente frente al régimen castrista, haciendo uso de una amplia variedad de temas y registros, podríamos resumir, se aboca al examen de una actualidad cubana marcada, en buena medida, por tres elementos: 1) el retorno de buena parte de los arquetipos civiles de la Cuba pre-revolucionaria (carnavales y prostitución) con la reinserción paulatina del turismo -es decir: el mercado y el dólar- en la economía de la isla; 2) la desgraciada situación habitacional de una capital con sectores prácticamente en ruinas; y 3) el avance, cada vez más sofisticado de la intervención estatal sobre los ciudadanos, específicamente, sobre unos intelectuales en permanente sospecha y amenazados por una singular forma de censura.

En adelante haré un repaso por la historia del género detectivesco y de espionaje en la literatura cubana, intentando establecer un contrapunto entre el análisis general establecido por la crítica literaria acerca de las ficciones cubanas post caída del muro de

Berlín (la así llamada literatura post soviética) y dos libros: *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y el libro póstumo *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante. Buscaré establecer puntos de contacto entre la curiosa vigencia de las novelas de detectives y espías y el presunto perfeccionamiento de los mecanismos de control en la Cuba actual para, puesto en contexto, finalmente pasar a un análisis más detallado de las particularidades de los libros analizados dentro del género.

## IDENTIDADES FLEXIBLES Y TEMPORALIDADES INCIERTAS. LA PERSISTENCIA DE LAS NOVELAS DE ESPIONAJE EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

Como se ha encargado de destacar la crítica Magdalena López, el género detectivesco y de espionaje tienen ya una importante trayectoria en la literatura cubana. Esto se debe, en parte, al impulso que ambos recibieron del propio estado cubano, que procuraba promoverlos en un intento de, siguiendo la doctrina del conocido *Calibán* de Roberto Fernández Retamar, apropiarse y revertir un modelo y una mirada imperial con fines clara y explícitamente de disciplinamiento civil y de auto-promoción de valores entendidos como revolucionarios. “*El nuevo héroe detectivesco –explica la autora- debía, como Calibán, representar un modelo de juventud, moralidad, salud y virilidad*” (2010; 673).

Sin embargo, el quizás excesivo didactismo del proyecto narrativo lograría engendrar una literatura asentada en la misma lógica de las políticas estatales y, en consecuencia, optaría por la reproducción del sistema político, sacrificando una posible complejidad narrativa en aras de un programa futurista. El intento se encontraría además con la ineludible paradoja de que el género de detectives se nutría de la misma sordidez que la revolución proclamaba haber desterrado para siempre de la isla, debiendo entonces, para resolver aunque más no fuera parcialmente el problema, encauzar el conflicto hacia unos “residuos capitalistas” teóricamente ya desaparecidos.

Sería en parte esa misma paradoja la que llevaría, a mediados de la década del setenta, a una variación del género hacia la novela de espías, la cual permitía desplazar la narración fuera del espacio nacional, situándola ahora dentro y contra al imperio, el cual podía sí ya padecer los vicios que el género exigía. La autora toma como exponente el libro *Y si mañana muero* (1975) de Luis Rogelio Noguera, en el que reconoce un serio intento de presentar a La Habana como depositaria de los “verdaderos valores humanos” contra una modernidad engañosa y patológica, vacía de cualquier dimensión espiritual (premisa que

antes que a Calibán remitiría al *Ariel* de Rodó). Se trataría, de todos modos, de una empresa de dudoso éxito ya que, al imponer una condición de mártir a través del sacrificio de su héroe, terminaría por ofrecer una imagen dudosamente favorable de la revolución, legitimándola sólo a partir de sacrificios humanos. Al mismo tiempo, continuaba reproduciendo y perpetuando una concepción historicista hegemónica, con la sola -aunque no discreta- particularidad de procurarse una auto-legitimación probablemente tan cuestionable o defectuosa como la que se buscaba combatir.

La consecuencia del encuentro con esos límites llevaría en la década del noventa a la impulsión de un nuevo giro sobre el género. El mismo encontraría ahora en Leonardo Padura el máximo exponente de esta nueva posición narrativa que él mismo denominaría “neopoliciaco latinoamericano”. En sus palabras: “*novelas policiales muy cubanas pero que no se parecieran en nada a las otras novelas policiales cubanas*”<sup>1</sup>. Es este el caso de la novela *Adiós Hemingway* (2001), analizada también por la crítica Magdalena López. La obra encontraría en el autor norteamericano a un personaje contradictorio, “*significante abierto a múltiples significados*” (2010; 687), capaz de funcionar como puntapié para que la novela, atravesada como otras por la llegada del Período Especial y esperablemente más desencantada con el agrio presente de la revolución, acometiera una apuesta por procurarse una mirada más compleja, menos constreñida y reglamentada de la realidad cubana.

En su análisis acerca de la actualidad de la literatura cubana (“de adentro” y “de afuera”), la crítica argentina Josefina Ludmer percibe que la isla, sin perder una excepcionalidad que ella misma reconoce y -aunque circunscribe exclusivamente al ámbito político- enfatiza, encaja, sin embargo, sin mucho esfuerzo, en el vasto y heterogéneo universo de la literatura contemporánea latinoamericana. Esto se debe a que, explica Ludmer, las respuestas antagónicas que cubanos y latinoamericanos debieron improvisar frente a ese punto de quiebre universal que significó la caída del muro de Berlín terminaron, paradójicamente, condenándolos a una sentencia compartida: la dependencia todavía más marcada hacia al exterior.

Por supuesto a Ludmer no le ocupan demasiado los posibles efectos políticos y económicos de la permanencia del régimen socialista en Cuba, ni del triunfo -que da por sentado- de las políticas neoliberales en el resto de los países latinoamericanos. Sí, en cambio, se aboca a los efectos que esas mutaciones, comparables aunque dispares (ya que la dependencia hacia el colapsado régimen soviético no era la misma) provocaron en los

---

<sup>1</sup> Tomo la cita del texto “Espías y detectives calibánicos: marcando y difuminando los límites de la nación cubana revolucionaria” de Magdalena López (2010; 682)

imaginarios sociales, es decir, sus consecuencias en las condiciones de producción de una literatura. Mencionaré en adelante, brevemente, apenas algunas de las características que destaca Ludmer.

Los productos de la literatura cubana contemporánea son, describe la crítica, crónicas de un presente puro, protagonizadas por sujetos que adolecen de una “*condición dispórica*” (2004; 2); a saber, individuos atrapados simbólicamente entre el “afuera” y el “adentro” de una nación y, finalmente, marcados por una excepcional sensación de la temporalidad. Si la revolución cubana se autopostula como destino irremediable y final del desarrollo, los autores nacidos a fines de la década del cincuenta vendrían a ser los primeros habitantes de ese mañana. Esta singular condición temporal, de individuos situados en el futuro del mundo, ha terminado por convertirse en uno de los principales ejes de análisis de la crítica, sobre todo gracias al hecho de que, con la caída del régimen soviético, ese futuro tendría que enfrentarse con su propio colapso. Irina Garbatzky, que analiza *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte con una claridad y consistencia infrecuentes, indagará sobre este aspecto al relacionar las particularidades de la percepción temporal del comunismo con conceptos tomados del psicoanálisis (como retorno, represión y acción diferida) y de las artes plásticas. La crítica detalla la vivencia de un presente que, en sus palabras, “*busca transformarse hacia un futuro que siempre está por venir y (...) que se encuentra con el día después de un futuro ya cumplido*”, lo que obliga a los autores a situarse en un mañana que, al procurar comprender siempre retrospectivamente -y desde un presente en crisis- la propia experiencia, necesariamente la revisa y la recodifica (2016; 71).

En este cuadro de situación, de incertidumbre frente a un futuro que, al ser ya parte constitutiva del presente, o bien ya ha llegado o no termina nunca de llegar, y de pasado histórico entrecuillado o en proceso de redefinición<sup>2</sup>, podría encontrarse una explicación acerca de la persistencia de los géneros policiales en la literatura cubana. La misma es también explicada por José Quiroga a través de la conexión entre el espionaje, por definición la construcción de identidades falsas y flexibles, y la metáfora del vacío de la cubanidad que aparece insistentemente en los textos de una enorme cantidad de escritores de la isla. Argumenta el autor: “*There is not one identity, but rather the constant shedding of the skin of identity, leaving behind an empty shell, a cubanía of performance and not an essential form of being*

---

<sup>2</sup> Odette Casamayor explica que la caída del régimen soviético no sólo provocaría una sensación de abandono, vacío y deriva en la Cuba de principios de la década del noventa, sino que la inesperada derrota del socialismo también llevaría, en buena medida, a un cuestionamiento del pasado histórico del país, ahora percibido como poco confiable o sospechoso (2010; 646).

*Cuban*” (2005; 80). El espionaje sería, en su mirada, un modo de escapar de un vacío: a falta de una identidad, adoptarlas todas.

El referido planteo de Garbatzky podría entablar, a su vez, un diálogo con el de José Quiroga, quién se enfoca en el caso del caricaturista Antonio Prohías, reconocido por su “Spy vs Spy”, una parodia repetitiva y circular del eterno enfrentamiento de los espías norteamericanos y rusos de la guerra fría, para insistir sobre la inadecuada actualidad del conflicto, planteándola de algún modo como causa (o consecuencia) de una temporalidad incierta. El autor desarrolla el descubrimiento a principios de siglo de cinco espías cubanos en Miami, miembros de una red (“Operation Wasp”) encargada de monitorear las “operaciones” de los exiliados cubanos, para terminar por concluir que, si el espionaje en Cuba fue inicialmente el resultado de la internacionalización de la isla, a saber, su inserción en el conflicto entre las dos potencias en pugna, finalizado este, sin embargo, la lógica no parece haberse desbaratado. El caso le sirve para recalcar la actualidad de la validación política y activista del espionaje (los espías fueron percibidos en buena medida como héroes) y, aún más, la aparente inmovilidad del tiempo cubano, al que apunta como culpable de impedir que actos similares sean ya rebajados a la categoría de anacronismos (2005; 60).

## UN PASEO NOSTÁLGICO POR RUINAS FUTURAS

*Mapa dibujado por un espía* es un libro de temporalidad compleja: publicado de forma póstuma en el 2013 (seis años después que *La fiesta vigilada*), fue escrito probablemente con anterioridad a 1968 y narra acontecimientos de 1965, año en el que su autor, agregado cultural de la embajada en Bélgica, regresa a La Habana y debe permanecer poco más de cuatro meses atrapado, por razones que desconoce. La novela, testimonio autobiográfico, empieza con un accidente automovilístico, un choque del auto de la embajada con un camión del que, milagrosamente, tanto el chofer como el protagonista (alter ego del autor) salen completamente ilesos. El accidente funciona como premonición y planteo de un problema temporal: sucede una catástrofe pero sus efectos empezarán a hacerse visibles de a poco. Apenas llegado a la embajada el protagonista recibe una llamada desde Cuba de su amigo Carlos Franqui, quien lo urge a regresar a La Habana inmediatamente, ya que su madre, Zoila, está gravemente enferma. El alter ego de Cabrera Infante toma el primer vuelo que encuentra. Pero el esfuerzo es en vano: para cuando regresa su madre ya ha muerto.

Luego del velorio, el autor intentará regresar a su cargo en la embajada de Bélgica, donde lo espera su mujer. Sin embargo, algo cambia en su estatus con su llegada a Cuba. De repente, y por motivos misteriosos, se ha vuelto sospechoso, y esa condición lo reunirá con Ponte en la misma impresión: La Habana es ese infierno del que no se puede salir. En este sentido el libro es, de algún modo, una crónica del tiempo muerto, de la espera hasta que llegue la autorización para volver a Europa y el autor, mientras aguarda, parece condenado a diagramar y mapear los vertiginosos cambios de una Habana en la que coexisten el dinamismo de los acontecimientos y la abolición del tiempo.

Narrado en tercera persona, como si todo fuera una pesadilla que le sucede a otro, el libro de Cabrera, será entonces un testimonio de esa detención inexplicable y, necesariamente, el registro forzoso de la patria: un relato del desencanto. La Cuba a la que regresa el autor/narrador, como el falso café de que le ofrecen a falta de granos verdaderos, le resulta desagradable menos por insípida que por lo desgraciado del simulacro, la palidez de la copia. Abundan en la crónica la nostalgia de ver los bares y comercios (¡las librerías!) cerrados, el hastío que producen las comidas (siempre las mismas, de mala calidad y pésimo gusto), la creciente expansión de la ruina (apenas una intuición que regresa en Ponte, décadas después, ya confirmada) y el desabastecimiento: la falta de productos de todo tipo (desde carne hasta partituras, de mocasines a hojas de dibujo), fomentando la aparición de un nuevo sistema económico en el que lo que vale es el acceso al exterior, la posibilidad de llevar y traer productos desde y hacia el afuera de la isla. Pero sobre todo, lo que rebosa en las páginas de *Mapa dibujado por un espía*, son distintas manifestaciones del miedo: el terror a los micrófonos de sus amigos (2013; 101), la sensación de que cualquiera de los presentes puede ser un agente trabajando para los servicios de inteligencia del estado (2013; 86), la necesidad de hablar en espacios abiertos, de escribir cartas sabiendo que serán revisadas, debiendo entonces codificar los mensajes; distraer, simular frente a la permanente mirada de los otros, pretenderse incuestionablemente revolucionario. En La Habana que permite vislumbrar el testimonio de Cabrera predomina una sensación de sospecha permanente.

La misma puede verse con total claridad, en una anécdota que Tomás Gutiérrez Alea (Titón, en el libro) refiere al protagonista. En la misma (que evito transcribir por cuestiones de espacio) el director le habla *“bajo pero libre y francamente”* de *“la persecución de los homosexuales, la ortodoxia a ultranza del Consejo de Cultura, los problemas en la universidad”* y le refiere una ocasión en la que él y dos amigos del Instituto del Cine presencian uno de los juicios de la Federación de Estudiantes a dos alumnos acusados de contrarrevolucionarios. *“Al muchacho –transcribe el narrador- lo acusaban de raro, y con esto podían querer decir muchas cosas,*

desde homosexual hasta exclusivista, es decir, que no era demasiado popular con sus compañeros (...) a ella la acusaban de exquisita: vestía siempre demasiado bien y además se había excusado muchas veces para no ir al corte de caña supuestamente voluntario". Decidida la asamblea a expulsar a ambos, solicitan el voto, que debía ser unánime. Pero un muchacho se abstiene de hacerlo, lo que le vale a él mismo un juicio aparte en el que también se plantea su expulsión. Gutiérrez Alea y sus amigos "asqueados", comenta Cabrera, deciden marcharse pero desde la muchedumbre surge un grito: "¿Aquí hay tres contrarrevolucionarios que se van de la asamblea!". Rodeados por todos, intentan explicar que ellos no son alumnos y tienen la fortuna de que el director escucha sus reclamos y les permite irse justo cuando se daba inicio al juicio contra el asambleísta que no votó (2013; 92, 93). El relato de Gutiérrez Alea, que regresa en el texto de Cabrera con algunas variaciones en distintos momentos, funciona como preludeo a la lógica paranoica que Ponte luego denunciará, para reformularla, en su libro.

Hay, sin embargo, claras diferencias entre ambos textos. Cito algunas. Si Ponte, afantasmado, tramará su venganza afantasmado a otros, y los personajes aparecen en su libro casi invariablemente referidos apenas por una letra o una alusión velada, ocultados (¿o protegidos?) detrás de pseudónimos (*noms de guerre*), en el caso de Cabrera se otorga a todos los personajes nombre y apellido y de hecho se los repite cada vez que entran en escena, develando la absoluta intencionalidad del mecanismo. Pasean por las páginas de *Mapa...* Virgilio Piñera, Oscar Hurtado, Carlos Franqui, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén, en fin, todos los personajes de la cultura cubana de la época. El único que no tiene nombre es el protagonista, cuyas situaciones y sensaciones son, sin embargo, narradas al extremo, sin ningún tipo de pudor, por un narrador que no escatima detalles a la hora de regalar infidencias, comentarios *off the record*, intimidades.

En total contraposición con Ponte, cuyas sensaciones y vida privada están totalmente escindidas del relato (como si se tratara de un posicionamiento más político que estético), Cabrera construye un relato al extremo honesto, pero cuya honestidad se explica y justifica teniendo en cuenta que es el propio autor su primera víctima. Porque si algo se narra con lujo de detalles en *Mapa dibujado por un espía* es la vida de Cabrera: se confiesan infidelidades, detalles personales y poco elegantes, como la falta de higiene y el miedo (2013; 108) y, sobre todo, se devela la simulación, el *acting*, la forma en la que el protagonista se muestra funcional al proyecto revolucionario para poder salir de isla y pone en su boca ideas y banderas que confiesa despreciar: se admite la actuación para desmentirla, aunque más no sea en la mente de un hipotético lector futuro. El mapa que dibuja Cabrera es uno minucioso al extremo, producto de una necesidad insana de narrarlo

y registrarlo todo, en el aparente intento de dejar pistas que iluminen a un posible lector obligadamente retrospectivo que desde el futuro lea buscándolas.

Que el autor se permita ventilar secretos con tanta libertad puede deberse, en parte, al hecho de que se trata de una novela póstuma, nunca publicada y quizás incluso, impublicable, “*completa pero imperfecta*”, como sugiere el propio Ponte, quien la reseñó para *Diario de Cuba*<sup>3</sup>. “*Es un borrador*” dice Antoni Munné, su editor, un libro que estaba tirado en un cajón, “*que podría no haber existido nunca*” (2013; 7), digamos, un volumen más del estante vacío cubano, personaje de una genealogía fantasmal. Esta condición lo unirá con *La fiesta vigilada* también articulada, como veremos en adelante, como registro y testimonio que batalla tanto contra la historización tendenciosa como con, en última instancia, el vacío mismo, en una apuesta por una funcionalidad última, independiente de la elaboración literaria (tan disímil en ambos casos), que parece justificarlos por el ejercicio del registro y la constancia *per se*.

Ambos libros, como me ocuparé de mostrar en adelante, presentan además un mismo gesto que sirve de puntapié para la narración: la (re)apropiación del título de espías que les es adjudicado a ambos autores/narradores, convirtiendo una posición vulnerable en virtud y revirtiendo el escrutinio hacia, por un lado, La Habana misma, en el caso de Cabrera Infante, la ciudad como sujeto de la radical -aunque todavía incipiente- transformación revolucionaria y, por otra parte, hacia la revolución: desde aspectos específicos, la alteración de la cotidianeidad individual, hasta consideraciones más generales, como el tipo de lógicas que el proceso impone y desencadena, así como el paulatino – aunque ya visible- desarrollo de un aparato de control ideológico (y sexual) que volverá en Ponte con el mismo impacto aunque ya de forma camuflada, conscientemente disimulado.

Agrego, finalmente, que puede reconocerse cierto parentesco en la figura de ambos narradores. Tanto el de *Mapa* como el también *alter ego* de Ponte en *La fiesta vigilada* pueden vislumbrarse como un símil del Sergio Carmona de *Memorias del Subdesarrollo*, recorriendo las calles (y la historia) de La Habana, conformando un personaje que consigue establecerse en el límite justo entre espía y voyeur. Me sirvo de una cita de José Quiroga para explicar el vínculo: “*Espionage hinges on time, and on turning the question of “seeing” into a problem. If the voyeur gives a narrative tale to events that may be disconnected, the spy presumes that the narrative exists and turn every act into evidence*” (2005; 60). El párrafo ilustra bastante bien la conexión que puede verse en *Mapa dibujado por un espía* y que luego Ponte establecerá, a través del *Our man in Havanna* de Graham Greene, entre espionaje y literatura: uno y otro consisten, dicho en pocas

<sup>3</sup> La reseña puede verse en el sitio web de la publicación.

palabras, en recabar distintas piezas de información y construir una narrativa que las ordene. El espía sería de este modo el *voyeur* con la incorporación de una lógica paranoica, capaz de crear una historización personal que compita con el relato oficial y hasta lo desmienta.

## DE FANTASMA A ESCULTURA

Si vamos al volumen de Ponte podemos ver que la primera sección, titulada “Nuestro hombre en la Habana remix”, se ocupa de delimitar la agenda de temas y, de algún modo, marcará el tono del resto del volumen. En ella Ponte se aboca a lo que, siguiendo la definición de Reinaldo Laddaga (2007; 335), podríamos llamar las “existencias inestables” de la isla, estas son: Wormold, el protagonista de la novela de Graham Greene que da título a la sección, el escritor Virgilio Piñera (aunque nunca nombrado explícitamente) y el propio autor.

A poco de arrancado el apartado Ponte relata su expulsión de la Unión de Escritores de la isla. En la escena, que el autor narra con mordaz ironía, dos funcionarios y colegas le notifican su expulsión de la “ciudad letrada” cubana, lo que significaba en pocas palabras que ningún trabajo suyo podría aparecer en las revistas y editoriales del país, y se suspendería cualquier intento de presentación en público que intentara éste, así como le sería negada cualquier tipo de ayuda para afrontar las gestiones migratorias en caso de que quisiera viajar al exterior. Dice Ponte:

“Yo había conseguido publicar en el extranjero un libro sobre fantasmas nacionales. Había logrado viajar para la presentación y me tocó recibir avisos semejantes a los que escuchara (y desobedeciera) el viejo escritor muerto. De alguna manera, mis circunstancias parecían adoptar el aire de familia de las de su círculo, treinta años antes. Empezaba a repetir sus manías y sus fatalidades hasta el punto de que podría considerarlos, a él y a algunos otros escritores de su grupo, mis abuelos. (2007; 34).

La ubicación de Ponte como último eslabón de una tradición literaria que claramente reclama como propia, implicará también la carga de una pesada herencia que le es claramente, adjudicada. El escritor no comparte con autores como Virgilio Piñera (“el viejo escritor muerto”) sólo un acervo cultural, un archivo literario común, sino que lo que al cabo los une será la condición de desplazados dentro de la “ciudad letrada” cubana. La genealogía que diagramará Ponte es, ante todo, una familia de fantasmas y censurados, que termina en él y *La fiesta vigilada*, el libro que narra la crónica de su propio “borramiento”.

Desarrolla Ponte sobre el caso Piñera:

“Como muerte civil había descrito sus últimos años de vida uno de los viejos escritores cubanos (...) Retirada su obra de todas las bibliotecas y librerías del país, ausente su nombre de los programas de estudio de literatura en institutos y universidades, prohibida toda representación de sus piezas dramáticas (...). Era un fantasma en vida” (2007; 32)

Rafael Rojas, en su libro *El estante vacío* (2009), insiste en la existencia de un lugar ausente en la literatura cubana, en tanto que espacio ocupado por los escritores “invisibilizados” por su posición crítica frente al régimen castrista. Estos autores, invariablemente acusados de ser financiados por los Estados Unidos, o bien de ser agentes dobles, espías a cargo de la CIA, deben padecer una velada y discreta, aunque no por eso menos real y violenta, forma de censura: sus obras ni se editan, ni se reseñan; sus libros (de haberlos) publicados en el exterior no dejan rastros en la cultura local, desaparecen de la literatura cubana sin haber pasado nunca por ella. Rojas refiere el caso de Ponte específicamente:

“Guillermo Rodríguez Rivera lanza una voz de alarma en torno una “peligrosa tendencia a la desacralización martiana” que se observa “entre algunos jóvenes” y agrega: “al menos dos de ellos son exiliados”. Resulta que uno de esos “dos jóvenes”, a quienes se refiere Rodríguez Rivera, es Antonio José Ponte, quien entonces vivía en La Habana pero, dada su invisibilidad en el campo intelectual de la isla, era asumido por el poder como un exiliado más” (2009; 294).

La desaparición forzosa no será, sin embargo, la peor parte sino que, como denunciara Ponte en una obra anterior, *El libro perdido de los origenistas* (2002), y explica también Rojas en el libro ya citado, es necesario tener en cuenta que la censura y posterior rescate de los escritores clásicos cubanos (entre ellos gran parte de los origenistas) se hace mediante un sofisticado ejercicio de “visualización y ocultamiento” (2009; 280), que consiste en exhibir las obras recortadas de los escritores disidentes, produciendo apropiaciones y reinterpretaciones especialmente tendenciosas. El tema de lo censurado que regresa luego como pálida copia, como reproducción adulterada, será uno de los motivos que, adoptando distintas formas, reaparecerá como un *ritornello* a lo largo de todo el libro.

La anécdota referida por Rojas será, sin embargo, fundamental para definir dos de los grandes temas de *La fiesta vigilada* ya que devela una conexión íntima entre lo espectral, los muertos en vida, y lo que Irina Garbatzky llama la “reactivación de la impronta paranoica” (2016; 73), que sería la recuperación de un género presuntamente caduco, las novelas de espías, a través de un tema anacrónico, el temor de la cultura frente al estado. La apuesta por las novelas de espías sería en Ponte, en franco contraste con buena parte de sus

contemporáneos, no ya un intento de apropiación de uno de los géneros imperiales, sino un intento de reflejar a través de un tema literario la complejidad de su realidad política: el autor se reapropia de un género presuntamente absorbido por la narrativa revolucionaria y lo revierte, devolviéndole la mirada. El hecho de que la acusación de doble agente al mando de los servicios de inteligencia norteamericanos tenga todavía efecto en la actualidad será una señal para el escritor de que Cuba, como el soldado japonés escondido en la selva del conocido relato, espera todavía que alguien le avise que la guerra fría terminó.

Lo que el autor de *La fiesta vigilada* viene, sin embargo, a revelar es que la persistencia de la impronta paranoica tiene motivos políticos bastante concretos y se sustenta en la hipótesis de la eterna inminencia de una guerra que, busca mostrar, obliga a la vigilancia, haciendo inevitable el ejercicio del espionaje, el cual permite la creación de ficciones que, al igual que las inventadas por el protagonista de *Our man in Havana*, traen consecuencias del todo reales a los sujetos. Lo que Garbatzky llama la “*performatividad del archivo*” (2016; 75), la posibilidad de hacer aparecer y desaparecer mediante las palabras, revelan al espionaje como un tipo de ficción particular que produce, cito, “*efectos discursivos y jurídicos en los cuerpos*” (2016; 75).

Ponte mismo relata cómo, sin ser nunca nombrado, sería acusado en uno de los programas estatales de ser “el hombre en La Habana” de la revista *Encuentro*, acusada por los comentaristas de ser financiada por los servicios de inteligencia estadounidenses. “*Todo era pura guerra fría, reverso del oro de Moscú*” (2007; 49, 50), apunta Ponte antes de revelar cómo la camuflada acusación y su expulsión de la Unión de Escritores tendrían, al poco tiempo, un efecto del todo tangible. “*En los días siguientes supe que un agente de la policía secreta había interrogado a varios conocidos míos. Supe, por las preguntas hechas, que mis conversaciones telefónicas eran escuchadas. Deseaban conocer con quién me reunía, a quién visitaba, quién se acostaba conmigo*” (2007; 47).

Es la persistencia de la lógica paranoica lo que permite al escritor tender un puente entre los tres grandes ejes temáticos de su obra, ya que, la represión de la llamada “fiesta cubana” es explicada justamente porque ésta debilita la premisa de que una guerra puede estallar en cualquier momento y por ende subvierte la voluntad estatal de fijar en los ciudadanos un estado de alerta. En este estado de situación la ruina, la absoluta decadencia habitacional de La Habana, vendría a ser tanto causa como efecto de esta premisa. La Habana es una ciudad devastada “*por una guerra ocurrida nunca*” (2007; 213), deduce Ponte, al tiempo que esclarece la complementariedad entre ruina y espionaje al explicar que es la propia ruina, consecuencia real de un enfrentamiento inexistente, lo que alimenta aún más

la vigilancia al crear una ciudad en la que la intimidad está a la vista de todos. Al no haber ventanas, ni puertas, no hay interior que no esté revelado.

Será también la incorporación de la lógica paranoica la que, unida al referido entrecomillado del pasado cubano, percibido como sospechoso desde un presente agrio, la que impulse en el libro de Ponte una vocación de construcción y revisión archivística. Como señala Guido Herzovich, la apelación a los escritores origenistas, así como la mención permanente de anécdotas literarias y la recurrente comparación de la realidad que se analiza con distintos fragmentos de libros, discos y películas, será uno de los procedimientos más visibles de la obra. *“El recurso más habitual de Ponte —apunta el crítico— es, precisamente, la digresión que se revela símil”* (2014, 67), es decir, que la precoz yuxtaposición de la situación de escritores como Virgilio Piñera con la suya propia nos sirve para revelar un mecanismo de montaje y acumulación que se repetirá a lo largo del volumen, en el cual Ponte, piensa y se piensa, permanentemente a través de textos ajenos: lo que han escrito otros sobre los temas que se abordan, como explica también Garbatzky en su artículo: *“Ponte glosa, transcribe, recupera, comenta, en la gran mayoría de sus apartados, aquello que otros escribieron sobre La Habana, sobre la revolución, sobre la fiesta, sobre el espionaje”* (2016; 74).

A falta de un *“museo de la cubanidad”* Ponte (re)visita todos los *“monumentos”*, o se gestiona un *“archivo habanero”* (2016; 72) y, para acometer la tarea, apela a un ímpetu compulsivo que echa mano de películas (como “PM” el censurado corto de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante), testimonios orales y relatos de viajes (como los libros de Sartre y Susan Sontag), anécdotas y rumores. Ponte se permite desconfiar hasta de lo *“evidente”* y reescribe los *“greatests hits”* de la historia cubana, haciéndolos volver ahora del pasado *“remixados”*, releídos, recodificados. Sobre este punto me gustaría señalar, siguiendo también a Herzovich, que muchas de estas citas parecen procurar la creación de una estirpe literaria, una comunidad que se definiría a partir del conocimiento de ciertas tradiciones intelectuales (y estilísticas) y el manejo de ciertos autores. Los mismos, resucitados permanentemente en el libro, sirven a la función doble de, por un lado, establecer un diálogo que permita la concreción de una visible aspiración de universalidad y, por otro lado, el desarrollo de un ejercicio de autopromoción que pretende la ubicación del propio autor como último heredero de la gran genealogía literaria cubana y latinoamericana.

Sin embargo, agrego, el archivo que construye Ponte es vasto y heterogéneo: en él caben tanto las referencias a la *“grandes figuras”* de la literatura universal, tanto como las menciones a autores *“populares”*, de géneros *“menores”*. Hay también en este gesto, por supuesto, una clara intencionalidad. Cuando Ponte elige traer a colación el caso de *Our man*

*in Havana* de Graham Greene lo hace para replantearse, a partir de un ejercicio tanto de crítica literaria como de reflexión política, las consecuencias materiales del desdibujamiento entre las categorías de ficción y realidad en la Cuba que habita. Si recupera las ficciones de espías de autores como Graham Greene y John le Carré, y elige tratarlas como parte constitutiva de lo real, tendiendo puentes entre dos campos siempre abiertos (rajados o rotos) de la existencia -la imaginación y la realidad- es tanto por una determinación artística, voluntaria, como por una realidad política (la censura) que le es impuesta. La difuminación de las fronteras de lo narrable pueden relacionarse con lo que Ludmer llama la *“documentalización de la ficción del presente”* (2004; 3), concepto que refiere una desdiferenciación consciente y del todo voluntaria de márgenes que, evaporados, permiten la aglutinación de una serie heterogénea y disímil de elementos (cultura alta y popular, distintos géneros y registros, hechos reales y fantásticos) aglutinados detrás de un mismo discurso y, en el caso específico de la novela, alrededor de un archivo común.

También Garbatzky se encarga de indagar sobre este punto. Dice: *“es justamente la reactivación de esa impronta paranoica que dejó la guerra fría lo que le permite descubrir el mecanismo de ficcionalización de la construcción archivística, su eficacia: su capacidad de recolectar datos, combinarlos e incluso producirlos para que se escriban sobre lo real”* (2016; 5). Ponte daría entonces, al igual que Cabrera Infante, una vuelta de tuerca a la acusación de espía que se le achaca para rescatar la lógica paranoica como género narrativo y asumir la función social del espía/testigo como motor ficcional. El autor, como Balzac, cree que las casualidades siempre son premeditadas, y situado en esa dialéctica procura generar un aparato literario capaz de investigar, recabar información, leer entre líneas y hacer visibles redes -antes ocultas- revelando su vínculo. *“Ciertos derrumbes han sucedido expresamente para que yo los vea”* (2007; 159), dice Ponte, sabiéndose testigo privilegiado.

Si la paranoia es, siguiendo a Daniel Link (2015; 338), el *“deseo maniático de sentido”* en el libro de Ponte sentido es justamente lo que sobra. Todos los detalles provistos por el autor cierran, se unen, forman relaciones, redes de sentidos. En el vasto y complejo mapa creado por Ponte todo parece relacionarse y tomar la forma de un complot. La lógica paranoica, despojada de su valor literario, pasaría a adoptar una funcionalidad jurídica: la denuncia de las formas de historizar del poder. Un reclamo similar al que procura Rafael Rojas en *El estante vacío*, en el que advierte que *“las mismas instituciones que se encargaron de destruir la ciudad son las que ahora se proponen archivar y narrar la breve historia de su destrucción”* (2009; 197).

La sedición de Ponte contra lo que podríamos llamar la “historia oficial” del régimen cubano puede verse con claridad en la mencionada escena de expulsión de la sociedad de escritores relatada anteriormente. En la misma, parece encolerizarlo menos el modo discreto, “poco policial” en el que se produce la censura, la que casi parece una cortesía, que el hecho de que no se ofrecen motivos claros para la expulsión y, aún más, que no se deja ninguna constancia por escrito de la misma. Anota el autor:

“Yo tendría que apelar por escrito a una sanción hecha en el aire (...). Al parecer la institución blanqueaba desde ya sus archivos. Cualquier investigador futuro, por suspicaz que fuera, podría revisar la documentación salvaguardada en aquel. ¿Prohibido ese escritor de que me habla?, llegarían a desentenderse los responsables. ¿Y en cual papel consta? Mi etapa de fantasma comenzaba sin prueba alguna” (2007; 46).

Lo que está revelando Ponte es una cierta circularidad de la historia cubana, los antes censurados convertidos en censoradores y, sobre todo, los antes censurados que vuelven a tener circulación pública pero recortados, rescatados por un indulto retrospectivo, un gesto vacío que apunta al parcial ocultamiento de sus juicios políticos contra el régimen. Algo que sucede, por ejemplo, con el caso de John Lennon que refiere Ponte en el volumen: “*Dulce perdón, por fin habían sentado a Lennon en un parque del Vedado. Con parque póstumo le pagaban el silenciamiento de años antes. John Lennon pasaba de fantasma a escultura...*” (2007; 43). *La fiesta vigilada* sería una forma de venganza contra un indulto parcial y futuro intuido desde el presente, y una rebelión anticipatoria contra el posible regreso ulterior de sus textos, ya inofensivos, convertidos (como Lennon) en estatuas.

Finalmente, agrego, el tema del archivo regresará en el último apartado del libro de Ponte, elocuentemente titulado “Una visita al Museo de la Inteligencia”, en el que se pone a prueba la singularidad de la experiencia cubana al pensarla, mediante la obra *El Expediente* (1997) del historiador inglés Timothy Garton Ash, en diálogo con la Alemania Oriental pre-caída del muro de Berlín. La apertura de los archivos de las *Stassi* a mediados de la década del noventa brindarían a investigadores y vigilados un regalo invaluable, “*mejor que la magdalena de Proust*” (2007; 215), la posibilidad de reconstruir días enteros de una vida pasada, una fracción de la existencia reducida a un montón de hojas. Cabe la pregunta: ¿qué puede revelar el registro de un sin número de actividades cotidianas, triviales, simples registros de la realidad de una persona? Responde Ponte: “*Gracias a los informes secretos, la vida de cualquier individuo constituía una vasija rota. Pero una vasija rota con posibilidades de recomposición arqueológica*” (2007; 222, 223).

La escena final del libro cobra entonces sentido a partir de esa declaración y la visita de Ponte al Museo del Ministerio del Interior cubano, rebautizado como Museo de la Inteligencia, deviene en una melancólica reflexión acerca de las consecuencias adversas de la modernidad: con la digitalización de los archivos —que Ponte deduce— miles de documentos serían borrados “*a un simple golpe de tecla, desaparecerían sin dejar rastro*” (2007; 239). “*Abandoné el sitio con la certeza de que, aun cuando existiera, nunca llegaría a hojear el expediente donde me investigaban*” (2007; 239), agrega el autor melancólico. Contra la inminencia de un vacío que avanza, metáfora reiterada hasta el hartazgo en la historia literaria cubana, parece escrito *La fiesta vigilada*.

## A MODO DE CODA

En “Caja negra de la fiesta”, la segunda sección de *La fiesta vigilada*, Ponte refiere un cuento incompleto y póstumo escrito por un autor sin nombre (C. en libro). En el relato dos amigos se encuentran en un bar y sostienen una conversación indescifrable; imposible saber si hablan en código por miedo a ser escuchados o si simplemente se trata de una amistad larga como cualquiera, es decir, cargada de sobreentendidos. “*Conversaban en habanero pronominal*” (2007; 97), dice Ponte, estableciendo un vínculo entre la ficción referida, triunfo último del lenguaje en clave, y una forma del habla que, como relata el autor, iría desapareciendo con el cierre sucesivo de los bares y de distintos espacios de sociabilidad cubanos, para reaparecer finalmente con su supervisado regreso. “*Se reabría la fiesta, aunque acotada (...) Lo mismo que el dinero, la fiesta resultaba un simulacro. El bar lleno de chivatos y los de uniforme acordonando el baile*” (2007; 128): casi una reescritura de la escena inicial de *Memorias del Subdesarrollo*.

Además de la referencia obligada a la película de Gutiérrez Alea, con la que elegí empezar este ensayo, me gustaría establecer una última conexión entre las palabras de Ponte y el final del documental *Citizenfour* (2014) de Laura Portias, que narra el modo en el que tomaron forma las revelaciones de Edward Snowden sobre los excesos de la red de vigilancia norteamericana, antes de convertirse en primicia mundial. En la escena, el propio Snowden y Glenn Greenwald (uno de los dos periodistas que tuvo contacto desde el inicio con el empleado de la NSA americana) mantienen una conversación en código, de la que el espectador puede apenas sospechar su objeto, pero de la que (casi) nada se refiere. Despojados de todo aparato tecnológico (que saben vigilado), deben recurrir a un método elemental: lápiz y papel, una conversación totalmente analógica. Alguien escribe algo y el

otro lo lee y reacciona, comenta, se sorprende. Sólo algunas palabras son mostradas a la cámara que espía desde detrás de los protagonistas (“potus”, “drones”, “Germany”, “controversy”). En la última escena del film una mano anónima retira la pila de papelitos, ya trozados, evidentemente para destruirlos y así evitar su posible lectura.

Traigo a colación la película no sólo porque tiene conexiones, supongo a esta altura evidentes, con el libro de Ponte, sus temas e inquietudes, sino también para resaltar que la cuestión de la vigilancia ha terminado por ostentar en los últimos años una universalidad que descrea claramente de la presunta singularidad cubana. La desgraciada repetición de atentados terroristas en numerosas metrópolis occidentales ha otorgado al tema de la vigilancia una vigencia inquietante, al tiempo que ha conseguido instaurar en la agenda de temas una dicotomía entre seguridad y libertad de derivaciones morales y políticas de una importancia a esta altura capital.

No es, por supuesto, materia de este trabajo ingresar en este debate sino apenas referirlo para señalar el modo en que la realidad termina por imponer el regreso de ciertas temáticas, posibilitando el retorno de géneros teóricamente caducos, y generando inquietudes en la sociedad para las cuales la literatura parece aún poder ofrecer respuestas. Aunque el libro de Ponte destaca menos por la denuncia que procura que por el modo en que rápidamente la descarta para reutilizarla en un proyecto de ambiciones mucho mayores (tanto una indagación profunda sobre la forma de historización de un régimen revolucionario, como ya temas de derivaciones menos políticas e inmediatas, como los efectos de la tecnología en la circulación de la información), el mismo puede entablar un auspicioso diálogo con el trabajo que otros autores, desde distintos campos, han procurado a la hora de revisar acontecimientos históricos no del todo resueltos, como el rol de los servicios de inteligencia en la Alemania Oriental, o aún durante las purgas promovidas a principios de siglo por el régimen estalinista.

En este sentido, creo, *La fiesta vigilada* podría verse como un lúcido ejercicio reflexivo acerca de las persistencias del pasado en el presente tanto como valiente precursor de un prometido escrutinio que, como sucede con todos los procesos históricos, llegará inevitablemente a la revolución cubana. En este sentido tanto *Mapa dibujado por un espía*, como testimonio al calor de un vertiginoso proceso revolucionario, y *La fiesta vigilada*, desde el frío y desconsolado relato de un apocalipsis acostumbrado, vienen a reivindicar, desde lugares del todo distintos, casi antagónicos, un valor esencial de la literatura como registro, como instancia que hace posible la reflexión posterior y posibilita la reconstrucción retrospectiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASAMAYOR, Odette. “Soñando, cayendo y flotando: itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética”, *Revista Iberoamericana* Vol. LXXVI/nº 232 (2010).
- DE LA NUEZ, Iván (ed.), *Almanaque. Cuba y el día después*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- GARBATZKY, Irina, “La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de Literatura* 20/40 (2016) 67-86. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.fvaj>
- HERZOVICH, Guido. “Antonio José Ponte: El último contertulio”, *Columbia University* nº 2 (2014).
- LADDAGA, Reinaldo, “La intimidad mediada: apuntes a partir de un libro de Antonio José Ponte”, *Hispanic Review* 75/4 (2007).
- LINK, Daniel, *Suturas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2015.
- LÓPEZ, Magdalena, “Espías y detectives calibánicos: marcando y difuminando los límites de la nación cubana revolucionaria”, *Revista Iberoamericana* LXXVI/nº 232-233 (2010) 671-693.
- LUDMER, Josefina, “Ficciones cubanas de los últimos: el problema de la literatura política”, en: BIRKENMAIER, Anke- y Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (coords.), *Cuba: Un siglo de literatura (1902 – 2002)*, Madrid, Editorial Colibrí, 2004.
- PONTE, Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, Madrid, Renacimiento, 2004.
- PONTE, Antonio José, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- QUIROGA, José, *Cuban Palimpsest*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005.
- ROJAS, Rafael, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.