
ENTREVISTA A
ANTONIO JOSÉ PONTE *
Teresa Basile

Teresa Basile: Lo primero que me llamó la atención en tu obra es que junto con la poesía y la narrativa, también tenés un trabajo como crítico y como ensayista. Podríamos decir que quizás *Las comidas profundas* es más un trabajo como ensayista y *El libro perdido de los origenistas* se acerca más a la crítica. Allí me parece encontrar presente cierta urgencia por delimitar un espacio propio y diferencial para tu producción literaria, la necesidad de posicionarte en relación a las principales figuras literarias del pasado, de dar tu propia respuesta a la coyuntura histórica en que te tocó vivir, y todo ello precisa de este trabajo como ensayista y crítico. En especial te proponés revisar las apropiaciones que ha hecho la administración cultural de la Revolución en el campo cultural, en la tradición literaria, en el canon que ha construido. ¿Qué me podrías decir sobre este perfil de tu obra?

Antonio José Ponte: Sí, mira, cuando comienzo a poner los libros en el anaquel, donde están las obras de los demás, realizo una redistribución de esas obras dentro del anaquel, de algún modo aunque no sea explícito, implícitamente hago una relectura del canon o del orden de los libros. En una situación como la de la literatura cubana y la sociedad cubana donde de algún modo el canon es ejercido oficialmente, es decir por el estado, la revisión del mismo tenía que ser un trabajo explícito en mi caso y en el caso de muchos otros escritores. Es decir, no es como en otras situaciones donde uno puede objetar la autoridad política de un escritor, de un operador, de un canonizador. En el caso de la literatura cubana lo que se está cuestionando es también el canon construido oficialmente, estatalmente, que colinda mucho con la elección de escritores oficialistas y de escritores áulicos. Entonces la discusión de quién debe estar dentro del canon y quién no, en la sociedad cubana es mucho más acuciante y problemático porque hay una censura, hay escritores en el exilio de los cuales no se puede hablar dentro del país, escritores que se van al exilio y allí terminan sus obras. Por ejemplo del caso de Reinaldo Arenas: no se habla o se habla de las obras de Reinaldo Arenas publicadas en Cuba antes de irse al exilio y las del exilio no cuentan. Contra todo este tipo de maniobras por parte del estado y de las autoridades culturales, es preciso ejercer la contralectura, es preciso ejercer una lectura crítica, contra toda esa canonización que tiene mucho que ver con propaganda oficial.

TB: Hay una fuerte presencia de un yo autobiográfico en tus obras, que acabás de confirmar con tu referencia a la necesidad de rever el canon para tu propia escritura. Me preguntaba en qué medida también hay otras revisiones que se están haciendo por parte de escritores cubanos de tu generación, si es un fenómeno más generacional —aunque la categoría de generación pueda estar discutida o no ser la más apropiada—, si el “yo” integra otras voces.

AJP: No, en Cuba es necesario hablar de generaciones, es un término que puede parecer desusado, es un término que puede parecer objetable, pero en una situación literaria donde la creación de revistas es imposible, donde la creación de grupos literarios es imposible, se ha vuelto a la biología y entonces la lectura se hace por capas, por generación. Diga-

* Antonio José Ponte (Matanzas, Cuba, 1964) reside en La Habana desde 1980. Ha trabajado como ingeniero hidráulico, guionista de cine y profesor de literatura. Ha publicado dos libros de cuentos: *In the cold of the Malecón & other stories* (traducción al inglés de Cola Franzen y Dick Cluster, City Lights Books, San Francisco, 2000) y *Cuentos de todas partes del Imperio* (Éditions Deleatur, Angers, 2000). Este último traducido al inglés por Cola Franzen como *Tales from the Cuban Empire* (City Lights Books, San Francisco, 2002). Ambos libros de cuentos aparecerán en un volumen bajo el título *Un arte de hacer ruinas*, en la colección “Aula Trasatlántica” de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, en 2005. Ha publicado varios libros de ensayo: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (Ediciones Vigía, Matanzas, Cuba, 1995) que resultara ese año Premio Nacional de la Crítica. *Las comidas profundas* (Éditions Deleatur, Angers, 1997) traducido al francés por Liliane Hasson como *Les Nourritures lointaines* (Éditions Deleatur, Angers, 2000). *Ramón Alejandro* (Art Tribu's, Angers, 1999). La compilación de dos libros anteriores: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana/Las comidas profundas* (Verbum, Madrid, 2001). *El libro perdido de los origenistas* (Aldus, México, 2002), que cuenta con otra edición publicada por la editorial Renacimiento, de Sevilla, en 2004. Ha recogido toda su poesía en *Asiento en las ruinas* (Letras Cubanas, La Habana, 1997), reeditado por la editorial Renacimiento, de Sevilla, en 2005. Es autor de una novela: *Contrabando de sombras* (Mondadori, Barcelona, 2002).

mos, un grupo puede compartir una estética, pero no tiene posibilidades de construir una revista. Ya no sólo monetariamente, no sólo por dificultades económicas, sino por dificultades políticas, no está permitido construir una revista dentro de Cuba que no sea autorizada por el Estado. Eso posibilita que una literatura que podría ser explicada por grupos literarios, por revistas, por plataformas literarias, por programas, termina siendo explicada por generaciones.

TB: Ello explicaría, quizás, el interés que se percibe en *El libro perdido de los origenistas* por demarcar ciertos rituales en la formación de grupos, en especial cuando te referís al ritual origenista. ¿En qué medida esos rituales son o no posibles en la actualidad?

AJP: Existieron en un comienzo para el grupo de escritores de mi generación pero la fuerza de las circunstancias fue mucho más poderosa y terminaron siendo ejercicios controlados o ejercicios en el vacío o ejercicios de una nostalgia que puede acabar siendo tan reaccionaria como el control estatal. También resulta un ejercicio difícil de sostener cuando muchos de los escritores con los que uno establecía vínculos, se van lejos, entonces comienza a ser un ritual imposible. No creo que el ritual del grupo Orígenes, que es un ritual que yo he estudiado, que es un ritual que repetía al de la revista *Sur*, al de *Contemporáneos* en México, al de la *Nueva Revista Francesa*, era un ritual del modernismo que ya no puede repetirse, aunque aquí la cuestión se complica porque no existe ni siquiera la posibilidad de hacer una revista –aun sin ritual. Yo lo he estudiado siempre como ejercicio de formación de esos grupos literarios, para mí se asemejan a las formaciones coralinas y no creo que mi promoción haya podido formar un tinglado como el que armó *Orígenes*, como tampoco pienso que ningún escritor argentino de la actualidad pueda haber armado uno como el de la revista *Sur*. No, son rituales irrepetibles, eran ciertos escritores que tenían cierta confianza en el humanismo, una pretensión omnívora que ya hoy es imposible.

TB: En –sobre todo– *El libro perdido de los origenistas* abundan las relecturas del canon, en especial el fraguado al calor de la administración cultural revolucionaria: es posible encontrar allí “relecturas” de los dispositivos identitarios de lo cubano; “deslecturas” de aquello que, como la figura de Martí, la Revolución en el poder, monumentalizó en mármol, y “recuperaciones” de figuras descartadas en estas políticas estatales, así Casal y un Lezama no revolucionario. Todo lo cual implica un corrimiento de lugar, un rescate de otros modelos de escritor, en fin ¿Lo has pensado como un intento por delimitar un espacio propio y alternativo al estatal o incluso como plataforma para tu generación?

AJP: He tenido mucho temor de levantar un canon, de hacer un ejercicio de soberbia. Mi idea siempre ha sido un poco crítica y un poco desde la negatividad y no hacia la afirmación. De ahora en adelante me quedará el trabajo de afirmar ciertas cosas. El trabajo introductorio podrá ser negando ciertas cosas, pero luego es el momento de pasar la barrera del cero y empezar a dar cantidades positivas. Entonces en *El libro perdido de los origenistas* me interesan escritores negadores, me interesan literaturas negativas, me interesa todo lo que socave un discurso fuerte, un discurso prepotente, un discurso que confunde nacionalidad con estadio político. Por ello, todas las justificaciones que utiliza Cintio Vitier para refrendar la actual situación política e ideológica cubana, para mí, deben ser socavadas. En primer lugar porque traiciona la obra de muchos autores, fuerza y obliga a la obra de ciertos autores a decir algo que sólo dijeron en una etapa de su vida y que después negaron o se apartaron.

TB: Por ejemplo, el caso de Lezama.

AJP: Exactamente, Cintio Vitier trabaja con un Lezama de los años sesenta, que es un Lezama simpatizante de la Revolución, que de algún modo alaba la labor educativa y cultural de la Revolución. Pero luego hay un Lezama que empieza a ser censurado, hay un

Lezama, el de la última etapa de su vida, que comienza a ser castigado, es un Lezama secreto y ese Lezama se desdice por completo –en cartas, en su epistolario– de todo lo que había dicho anteriormente. Es decir, es la otra cara de la Revolución vista por Lezama, esa otra cara Cintio la acalla, no habla de ella. Entonces, a mí me interesa no componer un Lezama que sea el Lezama que contradice a la Revolución, sino un Lezama que esté contemplado en su totalidad. No creo que el último Lezama tenga razón sobre el penúltimo, pero no puede negarse el último. Estancar su figura me parece un error interesado e implica estancar un decurso nacional, buscar esencias –que es lo que hace Cintio Vitier– me parece también un error total, un error de estancamiento porque eso apoya y da recursos intelectuales al estancamiento social. Es decir, Cintio Vitier presentando un Lezama estancado, apoya una revolución estancada. Esencias, fijaciones, mi trabajo ha sido socavar todas estas fijaciones, devolver la dinámica a ciertos estatismos, si te quedás en las fijaciones eres un embalsamador.

TB: Entre estas estrategias que señalás me parece que también está la oposición que establecés entre Martí y Casal ¿Cómo se relaciona esta oposición con la coyuntura presente en Cuba? ¿Qué implicancias tienen hoy tus relecturas?

AJP: Este estatismo de la cultura trabaja con un pensamiento binario, tomando un José Martí, hombre de acción y oponiéndolo a un Julián del Casal, hombre de letras, de la inacción. Vuelta a montar el discurso de las armas y las letras. Se consigue crear un Martí estancado sólo en las armas y un Casal estancado sólo en las letras, un tarot de figuras muy rotundas pero también muy traicionadas. A mí me interesa encontrar el Casal que tiene un poco de Martí, que se atreve a conspirar, que se atreve a simpatizar con el independentismo; y me interesa un Martí femenino, modernista, hombre de letras que no quede aplastado por el hombre de la acción que indudablemente fue. En ese sentido intento difuminar esas oposiciones, evitar ciertos binarismos para pensar de un modo más dinámico.

La lectura de esos binarismos dentro de la Cuba actual termina leyendo en oposición exilio e interior de la isla también como binarios, es decir, acaba por fundamentar este otro binarismo con el que hoy trabajamos: todo el que se ha ido de la isla pierde sus conexiones con la nacionalidad y los que nos hemos quedado estamos conectados con la nacionalidad. Entonces, atacar esos binarismos es atacar los binarismos con los que piensa el discurso político oficial actual que es un discurso maniqueo.

TB: Entonces, ¿te proponés atacar tanto las apropiaciones y usos oficiales que la administración cultural revolucionaria lleva a cabo con determinadas figuras en un intento por legitimarse, como sus olvidos?

AJP: Sí, la prueba es que cuando llega el Centenario de Casal, de su muerte, ninguna institución cultural cubana tenía dinero para celebrarlo, entonces un grupo de amigos nos ocupamos de poner una placa en la tumba de Casal, averiguar dónde estaba su tumba porque se desconocía, de poner una placa en la casa donde había vivido acá en la Habana Vieja, entonces, todo ese trabajo fue a título personal. Lo hubiéramos hecho igual por Martí pero ya las instituciones tenían tomado a Martí. Y ahí la diferencia, Martí como hombre de acción es homenajeado en su centenario que viene dos años después, en 1995; ya hay actos oficiales, plan de fiestas, celebraciones. Para Casal, en cambio, silencio porque es el hombre de letras, el que no sirve para la ideología, el que no hizo independencia, el que no fue bélico. Así estos pensamientos binarios terminan congelando el decurso de un escritor, al crear a un Martí, cancelan a otro, es como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, terminan negando un cierto Martí.

TB: Recién te referiste a la separación entre los que se quedan en la isla y los que se van exiliados. Tantos exilios durante las últimas décadas, el flujo constante de cubanos ¿incide en algo que ha sido una constante preocupación de los cubanos: la identidad, la nación?

AJP: La identidad es un desvelo oficial constante en Cuba, no del todo revelado, por ejemplo el desvelo por mantener una identidad frente a la Unión Soviética o frente a los países socialistas; y sobre todo –ahora sí explícito y declarado– mantener una identidad frente a Estados Unidos. A mí me gusta una frase de Octavio Paz que dijo en una mesa donde se discutía la identidad mexicana “el problema mexicano no es que nos falte identidad, sino que nos sobra identidad”. Yo creo que a los cubanos nos sobra identidad. Si pienso en los cubanos regados por el mundo, son gente que se liga poco con las culturas locales, siguen viviendo como en una especie de ghetto de la cubanidad, buscan a otros cubanos, buscan fiestas de cubanos y se ligan lo menos posible con esa otra cultura a donde van, es decir, establecen colonias cubanas.

TB: Eso se percibe en tu cuento “Las lágrimas del Congrí” donde aparecen rituales de pertenencia por parte de un grupo de cubanos que viven fuera de la isla.

AJP: Sí, allí aparece la conversión de las costumbres cubanas en un ritual, su sacralización cuando el cubano arriba a una cultura ajena e indiferente; ciertos platos cubanos cocinados en Rusia se convierten en una misa, en una festividad religiosa. Entonces, la preocupación por la identidad cubana es un interés oficial de viejo cuño.

TB: Pero no sólo oficial, escritores del fuste de Lezama, Carpentier, Guillén se han ocupado de la identidad...

AJP: Sí, el grupo origenista, Lezama, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, es un pensamiento de viejo cuño, de escritores que vieron nacer la República cubana, cuando Cuba cobra cierta identidad política frente a Estados Unidos y la total independencia frente a España. Son escritores que están bajo el peso de ese momento y para ellos la identidad es un problema, ha sido una ganancia recién conquistada a medias por el tutelaje norteamericano. En mi caso, es un problema que no me tira, no me convoca de ese modo.

TB: Pero sin embargo en *Las comidas profundas* hay un diálogo con tópicos fundamentales de la identidad cubana, allí aparece el banquete de Lezama, si bien tu estrategia tiende a socavar cierta identidad sustancialista o los relatos utópicos o el insularismo origenista.

AJP: Ese es un libro apocalíptico, porque lo escribí en un momento terrible, de Apocalipsis para nosotros, uno de los momentos de mayor cerrazón histórica, es el momento en que, con la caída del muro de Berlín, se pierde el sistema socialista, aparentemente va a desbordarse la Revolución Cubana, aunque no se desborda y estamos viviendo todavía los estertores, los pedazos de ese momento. Fue un momento muy difícil en que se pierde toda cardinalidad, con una crisis económica muy grande, es un libro que está muy conectado con la economía, es un libro sobre la gastronomía y sobre el imaginario cubano en torno a la comida.

TB: Justamente allí aparece como un desplazamiento del banquete de Lezama, de la abundancia cubana, de la proliferación cultural barroca hacia la contundencia de la crisis económica, es como bajarlo a la realidad del mercado, del hambre concreta.

AJP: ¿Cómo sostener un discurso identitario de baja intensidad? ¿Cómo sostener un discurso sobre la identidad en medio de los apagones? El discurso de la identidad requiere mucha energía eléctrica, la electricidad de las palabras, la electricidad del pensamiento, todo lo que tienen esos grandes pensadores como Carpentier, como Lezama ¿Cómo un escritor posterior, menor, podría hacer todo esto en medio de un apagón, en medio de una crisis? Un apagón no sólo literal sino también metafórico, el apagón de las metáforas. ¿Cómo utilizar esas grandes metáforas de mis antecesores literarios, cómo sostenerlas en la crisis? Y también hay un rejuego: llevar esas mismas metáforas a otras situaciones, a

otros países parecidos, a la Barcelona de la posguerra, a Londres después de la guerra, al París de 1871 luego de la guerra franco prusiana; buscar no la identidad cubana sino la identidad de ese momento en cualquier otro sitio donde se dio una situación similar; entonces se trataría de un desdibujamiento de ese discurso identitario. En ese momento, la mayoría de los que me rodeaban creía que estábamos viviendo un momento único de la historia de la humanidad, es un provincialismo mental tremendo. Entonces, mi deseo fue encontrar lugares coincidentes con ese aparente momento único por el que Cuba atravesaba. Era un modo de socavarle, de restarle espacio a la identidad, a la idea de que éramos únicos, mostrando una unidad de ocurrencias que nos emparejaban con otros sitios. Estoy trabajando con grandes imágenes nacionales, pero también las estoy diluyendo, las estoy sometiendo a un régimen de apagón.

Uno piensa que el discurso identitario es anticuado, para mí no sólo es anticuado, también es venenoso, pero también encuentro mucho de ese discurso en mí, que aflora aunque yo no crea, aunque esté reprimido, mi pensamiento está en el vaivén entre buscar similitudes entre esta crisis y otras similares acaecidas en otros lugares, pero también caigo en momentos de verdadera desesperación donde creo que esto es único.

TB: ¿Cómo ves tu situación actual viviendo en Cuba, la ves como un insilio? ¿Cuál es tu relación con el mercado, con el público, con revistas, editoriales, con la revista *Encuentro*, con tu crítica al grupo Orígenes cuando aún Cintio Vitier está vivo?

AJP: Mi situación la veo como un insilio, a lo mejor sea presunción verlo así. Mis lectores cubanos apenas existen, son los lectores de mis libros que yo publiqué hace años, esos libros ya no están en librerías, dudosamente estén en bibliotecas, de modo que no existe el lector cubano. Mi lector cubano es el del exilio o lectores no cubanos. Yo no publico dentro de Cuba; primero preferí no publicar para no atravesar la censura, los comité de censura, y luego ha sido una fatalidad, me ha caído encima, es una medida, no puedo publicar dentro de Cuba, no puedo publicar en las revistas cubanas, no puedo hablar en público, no puedo dar conferencias, no hay sitio en Cuba donde yo pueda ejercer como escritor públicamente.

TB: ¿Cómo es tu actual relación con la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba)?

AJP: Pertencí a la UNEAC pero me expulsaron, bajo un rótulo que no es expulsión, que se llama desactivamiento. La burocracia socialista es la mejor hacedora de términos eufemísticos, entonces le llaman “desactivamiento”, es un término militar y un término que usaría Dios para retirarle a un humano el primer soplo; es también un término de efecto electrodoméstico, de televisor, de ventilador: te conecto, te desconecto, te activo, te desactivo; un término de un pensamiento que administra apagones, entonces sabe bien qué activar, qué desactivar. Así, estoy desactivado de la UNEAC, todas mis publicaciones aparecen en revistas extranjeras, con editoriales extranjeras y mi única comunicación activa con la literatura cubana es con la literatura del exilio, con la revista *Encuentro* de la cultura cubana que se hace en Madrid y yo pertenezco a su consejo de redacción. Ese ha sido el detonante de toda la censura que me ha caído encima acá. *Encuentro* es una revista que tiene algo que acá no conviene: la unión de literatura y política. Las revistas cubanas que se hacen dentro de la isla tratan de no ligar esos dos ingredientes, se ocupan sólo de las bellas letras, sólo de arte, sólo de literatura, no utilizan la política, no utilizan el pensamiento social; es un trabajo de purismo, se termina escribiendo sobre la literatura pura, sobre la poesía pura, sobre la narrativa pura, pero no sobre la incidencia de esa narrativa dentro de la sociedad. Lo que trata de hacer una institución como la UNEAC, lo que trata de hacer el Ministerio de Cultura cubana, lo que tratan de hacer los directores de revistas es no permitir que se piense la sociedad cubana. Sólo hay dos o tres autores cubanos que están autorizados a pensar la sociedad cubana y la piensan de un modo tan calcado a las directivas oficiales que no necesitan revisión ni censura. Entonces la revista *Encuentro* hace este trabajo de combinar, de este modo es la única revista

moderna cubana, posterior a *Vuelta* de Octavio Paz por ejemplo; y las revistas de dentro de la isla son revistas anteriores a las revistas modernistas, son revistas sólo dedicadas a las bellas letras.

TB: ¿Qué has publicado en *Encuentro*?

AJP: En *Encuentro* he publicado de todo: poesía, reseñas, ensayos, fragmentos de libros y he tratado también de que allí aparezca la mejor poesía que se escribe dentro de la isla, los mejores libros y los peores también, reseñar aquellos que suscitan interés de modo que los libros publicados en Cuba sean conocidos y buscados luego por bibliotecarios, por lectores fuera de Cuba, me he ocupado sobre todo de que la presencia de los libros publicados dentro de la isla sea importante.

TB: ¿Participas en alguna otra revista, en *La Habana Elegante*?

AJP: No, en *La Habana Elegante*, no. Yo estoy muy cerca del director y participo pero no tengo un contacto fluido, no la veo porque es una revista que se hace en Internet y yo no tengo acceso a Internet.

TB: En este clima en el que estas viviendo, ¿incide la censura a la hora de escribir? Por ejemplo, en tus cuentos esto está presente, en “El verano en la barbería” hay un clima de censura.

AJP: Ese cuento es premonitorio porque cuando lo escribí aún yo no estaba censurado. Uno escribe casi siempre lo que le va a ocurrir después. A mí siempre me ha molestado la censura, por eso yo prefería no publicar acá para no pasar por el comité de censura. Entonces, siempre he sido muy consciente de que ha habido una censura literaria y de que hay una vigilancia policial muy metida dentro de la sociedad cubana, es algo esencial a la revolución, no es una vigilancia hacia el exterior, hacia el enemigo externo como pudiera publicitarse, es sobre todo una vigilancia hacia cualquier disenso que ocurre en el interior. El propósito oficial es encontrar la disidencia interna y hacerla salir del país, por eso el exilio crece cada día más, no sólo el exilio económico, sino el exilio ideológico. Es un pensamiento higiénico, de cordón sanitario. Siempre he estado consciente de la existencia de ese pensamiento epidemiológico dentro de la sociedad cubana y lo he tratado de diversos modos, más velados, menos velados.

TB: ¿Has sentido autocensura?

AJP: Yo he sentido autocensura, la he ido administrando, como se pela una cebolla, he ido perdiendo capas de autocensura. De algún modo *El libro perdido de los originistas* cuyos ensayos fueron escritos durante quince años, en cada ensayo me sentía mucho más libre para pensar ciertos problemas y también iba aprendiendo cierta visión global de los problemas; es decir fui indagando los efectos de la literatura en la sociedad, procurando superar el espacio restringido de las bellas letras, entrando en la política del espíritu como decía Valéry, ocuparme cada vez más de la política que nos fue algo negado a los escritores que vivimos dentro de la isla y que nos hemos negado nosotros mismos y que yo he procurado no negármelo. La política dejársela a los adultos, y los escritores dedicarnos al juego de la literatura, un juego sin incidencias, pero el juguete es para mí el juguete rabioso del que hablaba Arlt, no puedo dejar de leer con rabia.

TB: Sin embargo, Martí repone los vínculos entre escritura y política, y la administración cultural usufructuó de ese diorama, mientras en tu texto “El abrigo del aire” intentás airearlo de aquellas pesadas cargas ideológicas ¿cómo lo ves? ¿Martí te sirve para pensar los vínculos entre literatura y sociedad?

AJP: La figura de Martí no me sirve y te explico rápidamente por qué, esto no lo he escrito, alguna vez deberé hacerlo. Martí es alguien que deja las cosas sin afianzarlas del todo, no es un buen guía, te da líneas generales pero no te dice cómo conducirse; en Martí hay una gran política pero no hay una política cotidiana; te da principios generales, así pensó su república, líneas generales sobre la república que quería hacer Martí cuando triunfara sobre los españoles, pero no puedes determinar a partir de esas líneas cómo hubiera sido la república. Hay pocos atisbos de factualidad en Martí, de cotidianidad, de micropolítica que son tan necesarios, entonces puede ser un gran maestro, pero impráctico, no me sirve. Ha servido por eso a todo pensamiento vago, a todo político cubano porque es neblinoso. Tiene una cualidad espléndida pero poco afincada en tierra. Para utilizarlo habría que limpiarlo, hablando rápidamente y en cubano de la calle, Martí está muy cagado, entonces hay que limpiar a Martí. Martí es una de las figuras más grandes, quizás la única, de la que no se puede prescindir de un modo tan gratuito. Es algo que voy a estar pensando durante mucho tiempo. Martí, como te decía, me da consejos muy generales que no me sirven para resolver los problemas que enfrento, son como los consejos del abuelo, tú puedes acordarte de vez en cuando cómo tu abuelo te recomendó tal cosa y sólo en la vejez vuelves a repasar los consejos del abuelo. Me espera una vejez felicísima leyendo a Martí en una chimenea pero ahora no me sirve. Y también reconozco que por la administración oficial que se ha hecho de Martí, a mí se me hace muy difícil, pues cuando entro en la página de Martí, me encuentro con el Martí de la propaganda y me es muy difícil eliminarlo. Mi idea es también desacralizarlo en el sentido de hacer una antología de Martí; escribió mucho, no todo lo que escribió vale, fue un fallidísimo dramaturgo, no fue un buen novelista, toda su poesía no vale. Ver aquello que pueda volverlo contemporáneo; ponerlo a jugar el mismo juego que juegan todos los escritores, en la misma bolsa, con alzas y bajas. No es más grande que Homero, no es más grande que Shakespeare; y Homero y Shakespeare han tenido alzas y bajas, y están continuamente en discusión. Y el hecho de que haya sido el patrono de la política cubana no lo exime, a la hora de juzgarlo como escritor, de estar expuesto a las mismas operaciones bursátiles que cualquiera.

TB: Hace falta una relectura de Martí....

AJP: Hacen falta muchas relecturas pero resulta difícil por una suerte de cansancio de la utilización de la figura de Martí. Igual que estamos asistiendo a un cansancio de la figura de Lezama, también como hay un cansancio de Carpentier desde hace muchos años. Este año es el centenario de Carpentier y se ha hecho muy poco aquí porque hay mucho cansancio, es un cansancio agrícola, es decir se deja esa tierra en barbecho sin tocar, que crezca la maleza, luego entonces se vuelve dentro de unos años y se desbroza un poco y se verá lo que sucede. Pero Carpentier está en ese estado de barbecho y Lezama está a punto de entrar en ese estado de barbecho en que ninguna res se pasea, no hay ramoneo ninguno, nadie come de esa hierba y se deja crecer la maleza, bichos, insectos, flora, espuria y después se verá.

TB: Quería volver ahora sobre uno de tus cuentos que tiene que ver con tu elección de quedarte en La Habana: "Un arte de hacer ruinas". Allí aparecen confrontadas dos caras de La Habana, dos imágenes que distan mucho, por cierto, de las representaciones más canónicas, tanto de La Habana un tanto señorial –cuando no conservadora– de Lezama, como de la ciudad nocturna y bulliciosa de *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, o la Habana en expansión y crecimiento de *El siglo de las luces* de Carpentier. Vos elegís una Habana en ruinas pero también una Habana casi utópica o contrautópica que subyace a las ruinas, una Habana del pasado. Pero ambas parecen inhabitables, entonces ¿cómo o dónde habitás hoy en La Habana? ¿Por qué tu elección de quedarte acá?

AJP: Un amigo me dijo cuando leyó el cuento que La Habana de arriba, en ruinas, la de la

superficie, era La Habana en la que yo vivía el día a día; y La Habana de las profundidades era La Habana de Carpentier, de Lezama, La Habana intocada que no vivieron ellos como ruina. Yo creo que mi generación, la generación de escritores nacidos en los años sesenta y todas las que han venido después, los que nacieron en los setenta, fuimos los primeros que nos hemos tenido que enfrentar a una imagen no idílica de la ciudad. Incluso en Arenas puede encontrarse una imagen idílica –si no de la ciudad, de los alrededores de la ciudad, de las playas, del mar–, pero ya en Arenas empieza a verse el derrumbe. Pero todos los escritores anteriores presentan una ciudad espléndida, rica, lumínica, ciudad de librerías y cafés –como en Lezama– o ciudad para pasearla en un descapotable –como en Cabrera Infante; es decir, La Habana de los cuarenta y de los cincuenta y que llegó hasta los sesenta, pero a partir de allí La Habana comienza a decaer, a vivir de los réditos de La Habana anterior, a mí me ha tocado esa Habana. Mi libro de poemas se llama *Asiento en las ruinas*, el emblema es ése: el único asiento posible está en ruinas, entonces se trata de entender las ruinas.

Acabo de escribir un libro que se va a publicar el año que viene en España *La fiesta vigilada* y hay un capítulo dedicado a las ruinas: ¿por qué las ruinas, cuál es mi obsesión con las ruinas, cuál mi fascinación? Es una contemplación estética enfermiza, linda con la contemplación de lo morboso, de cadáveres, y como todo lo morboso es una llamada del abismo de la cual no te puedes desprender. He tratado de dar explicación a este gusto por las ruinas, he buscado ejemplos anteriores, por ejemplo el de Heinrich Böll, un novelista alemán de la posguerra quien cuenta que no se sentía bien en ninguna ciudad que no hubiera sido bombardeada, porque todas las ciudades intocadas le parecían muertas, las ruinas eran las únicas que le despertaban un sentido del renacer, de futuridad posible. Pensar la ruina es pensar a una velocidad más lenta, es despegarse un poco del tren de la historia, es como un quasar, te puede pasar lo siguiente: tú vas a contemplar una ruina, puedes estar un tiempo y cuando regresas puede haber pasado una década. Es como “Rip Van Winkle”, de Washington Irving o como la leyenda de San Amaro, “La leyenda Aurea” de Jacobo de la Vorágine. Un objeto de contemplación con una atmósfera determinada y en esa atmósfera el tiempo pasa a otra velocidad. Para mí, vivir acá, es vivir en ese tiempo de la rumia, es un tiempo más lento, un tiempo de peatón y en ese tiempo voy revolviendo ruinas, rumiando, estoy como Nietzsche en Sils-María, estoy caminando montañas. Hay un recuerdo infantil que es el entierro en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Julio Verne, el entierro en el fondo oceánico, cómo se van moviendo esas figuras, hay un grabado de Dorée de ese momento y luego hay una película norteamericana. Para mí fue una fijación infantil: caminar, dar un paso como el de Armstrong sobre la luna, a una velocidad distinta y en una atmósfera distinta. Para mí, vivir acá es estar en un tiempo distinto, el tiempo de las ruinas, también el tiempo de la creación.

Tengo un día a mi favor, como el protagonista de *La vuelta al mundo en ochenta días* porque he ido en dirección contraria, como Phileas Fogg. He retrasado mi reloj, y siempre que me pregunten cuál es el sentido de mi vida: volver a poner en hora el reloj. Entonces, este sinsentido es para mí un refugio de sentido, parece un poema conceptista, al estilo siglo de oro y las mismas ruinas son un tópico conceptista “buscas en Roma a Roma, oh, peregrino”. Es una idea paradójica: la idea de permanecer en el sinsentido para encontrar sentido, un sitio sin esperanza para encontrar esperanza, parece una *boutade* pero todas mis razones están ahí.

TB: Esta paradoja, esta especie de espiral que vuelve sobre sí misma me parece advertirla en algunos de tus cuentos, en el tema del viaje, esa fuga un tanto cerrada, relatos de balseiros, viajes hacia otro lugar pero que siempre vuelven sobre sí mismos...

AJP: Sí, es el viaje circular, el viaje alrededor de mi cuarto, de mi habitación de De Maistre, de la entropía, de la no salida, el viaje que se puede dar dentro de una lavadora en funcionamiento, uno viaja como una ropa sucia allí adentro. Es algo que ahora pienso así, pero que estoy rumiando continuamente, a veces pienso de cuántas cosas me liberaría estando

afuera. Cuando pienso en cómo puede desenvolverse aquí la transición, que puede pasar por hechos de sangre, pienso: mejor estaría afuera.

En *La fiesta vigilada*, libro que recién he terminado, he querido cerrar con esta obsesión por las ruinas. Yo siempre juego a decir que soy un ruinólogo, tratando de buscar explicaciones a las ruinas, por qué se convierten en un objeto estético y cuánto de reaccionario en ello, hay algo de nostalgia y allí aparece una capilla de exiliados de la restauración, el deseo de restaurar algo.

TB: Pero tu ruina, si bien la abordás desde una perspectiva estética, parte de la contundencia de lo real, de La Habana tal como hoy la vemos, en ruinas...

AJP: Sí, se trata de una ruina que yo habito. No es el extranjero que mira la ruina, no es el caso de Georg Simmel quien tiene un ensayo espectacular, pero él habla de ruinas habitadas en Roma, en los años diez del siglo XX, habla de esas ruinas que él ve, habitadas por autóctonos y luego se va a su palazzo y se olvida de ellas, su problema no es ése. A mí me depositó aquí la cigüeña, en medio de estas ruinas y desde aquí procuro entenderlas. En eso estoy, tratando de encontrarle sentido a todo lo que me rodea.