

College of the Holy Cross

CrossWorks

Spanish Department Faculty Scholarship

Spanish Department

Fall 2016

Exilios secretos y sujetos invisibles: Guillermo Cabrera Infante y Antonio José Ponte

Isabel Alvarez-Borland

College of the Holy Cross, ialvarez@holycross.edu

Follow this and additional works at: https://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Required Citation

Alvarez-Borland, Isabel. "Exilios secretos y sujetos invisibles: Guillermo Cabrera Infante y Antonio José Ponte." *South Atlantic Review*, vol. 81, no. 3, 2016, pp. 129-146.

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

ABSTRACT

Exilios secretos y sujetos invisibles: Guillermo Cabrera Infante y Antonio José Ponte

Isabel Alvarez Borland

Mapa dibujado por un espía (2013), memoria póstuma de Guillermo Cabrera Infante, publicada por su viuda Miriam Cabrera Infante, describe la experiencia de no poder salir de Cuba durante cuatro meses, época en la que nuestro autor había regresado a su país para asistir a los funerales de su madre, Zoila Infante en 1965. También en *La fiesta vigilada (2007)*, colección de ensayos y memorias de exilio de Antonio José Ponte, podemos apreciar un horror similar al sufrido por Cabrera Infante. Aquí Ponte elabora un discurso que exhibe una sensibilidad exílica que lo identifica con la historia inmediata a su exilio. En esta obra Ponte reflexiona sobre el presente de un escritor que debate su necesidad de irse del país natal. Ambos autores narran, no solo la decadencia urbana de la ciudad de La Habana en épocas históricas distintas, sino que también relatan un momento de crisis en sus vidas. Mi lectura examina los puntos de contacto entre las dos narraciones de exilio en su dimensión autobiográfica e identitaria y se concentra en particular en una voz liminal presente en ambos textos la cual es aparente al lector pero no siempre a los autores de estas memorias.

EXILIOS SECRETOS Y SUJETOS INVISIBLES: Guillermo CABRERA INFANTE Y ANTONIO JOSÉ PONTE

Isabel Alvarez Borland

Mapa dibujado por un espía (2013), memoria póstuma de Guillermo Cabrera Infante publicada por su viuda, Miriam Cabrera Infante, con la asistencia del editor Antoni Munné, (Galaxia Gutenberg), así como también *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte, se construyen en el campo de fuerza de los espacios liminales. Ambos Cabrera Infante y Ponte reflejan el deseo de configurar un modelo expresivo que les permita manifestar la nostalgia exílica de un país perdido. Al mismo tiempo intentan insertar su estética en el contexto de otra sensibilidad de esencia liminal, es decir, aquélla que responde al momento crítico de la salida y al deseo de querer y no querer dejar el país. Y si la crónica de la represión bajo un sistema totalitario está ampliamente documentada por los dos autores, también existen en ambos textos silencios de índole personal solamente vislumbrados por el lector.

Mi lectura examina cómo ambos narradores confrontan el momento de la salida de la isla desde épocas muy distintas y se enfoca en episodios representativos de cada memoria en su dimensión autobiográfica e identitaria. Los dos recuentos, separados por casi cuarenta años, hablan de temas similares: la destrucción física de La Habana y la represión de las libertades individuales. Encontramos en estas memorias sujetos perseguidos y vigilados, quienes se comparan a aquéllos que aparecen en las novelas de espionaje. Antes que nada estas memorias narran la crisis liminal que sufre cada escritor provocada por la incertidumbre de la salida. La Habana es el escenario de estas reflexiones, espacio que Cabrera Infante-- y, años después, Ponte-- recorren examinando sus vacíos y silencios.

En meditaciones clásicas sobre el exilio, teóricos como Edward Said y Michael Seidel coinciden en que la literatura de exilio es una literatura de cruces: físicos, geográficos y conceptuales. En estas definiciones se trasluce la idea de un sujeto desplazado que se sabe en un lugar y se imagina en otro. Nos dice Said que el escritor exiliado posee una visión plural mediante la cual el sujeto puede percibir simultáneamente más de una situación o espacio: “This plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions . . . Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally” (172). Por otra parte, Seidel afirma que un escritor exilado se define como “one who inhabits one place and projects the reality of another” (1). De acuerdo con estas interpretaciones, el exilio no es solamente un tema o sujeto literario sino que también se pudiera considerar como una poética que traduce la condición dividida del autor y refleja el desplazamiento forzado del sujeto en su perspectiva fragmentada. De ahí que conceptos como la *bilocación* [estar en un lugar y sentirse en otro] y la *liminalidad* [estar en el umbral entre dos espacios o etapas] sirvan para localizar el espacio narrativo o la perspectiva de un escritor a punto de exiliarse, como lo eran Cabrera Infante en 1965 y Ponte en el 2006-- casi 40 años más tarde-- momentos de crisis que comparten los dos escritores.¹

En su introducción a *Literature and Liminality* (1986), Gustavo Pérez Firmat traza el significado del concepto y como éste se manifiesta en obras literarias originadas en épocas distintas. “Limen” (del latín), en español quiere decir ‘umbral’ y en inglés ‘threshold’, pasa a significar-- en la antropología-- un término que señala el pasaje de una fase en la vida a otra, una época de transición que en las tribus primitivas se conoce como ‘ritos de pasaje.’ Según Pérez Firmat, la idea gana popularidad primero en la antropología a través de la obra de Van Gennep, en particular por su libro *Rites of Passage* (1909), y después en la obra de Víctor

Turner, *The Forest of Symbols* (1967). Citando a Turner, Pérez Firmat indica que el espacio del sujeto liminal está localizado: “betwixt and between the position assigned and arranged by law, custom, convention and ceremonial” (Turner, 95).

Desde otra perspectiva más reciente, el sociólogo Charles La Shure medita sobre el concepto y añade que en la etapa liminar, el sujeto se muestra “invisible or ambiguous” y se coloca temporalmente “in the cracks, within the social structure itself” (*“What is Liminality.n.p.”*). La Shure se concentra en la calidad temporal o transitoria del concepto:

While in the liminal state human beings . . . are in between the social structure, temporarily fallen through the cracks, so to speak, and it is in these cracks, in the interstices of social structure, that they are most aware of themselves. Yet liminality is a midpoint between a starting point and an ending point, and as such it is a temporary state that ends when the initiate is reincorporated into the social structure. (n.p.)

La Shure indica cómo el estado liminal evoca una fuerte autoconsciencia en el individuo quien no necesariamente se siente parte de la sociedad en que vive y es capaz de violar sus códigos.

Por otra parte, Jason Horsley medita sobre la liminalidad desde una perspectiva cultural que se enfoca en la psicología del sujeto, la cual nos ayuda a comprender el estado de incertidumbre que se expresa en los ensayos de Ponte, así como en las memorias de Cabrera Infante:

En el ámbito social, la liminalidad se refiere a períodos de caos en los que viejas estructuras, instituciones o tradiciones han sido derrocadas o destruidas, y en los que aún no se han establecido nuevas. Las personas atrapadas en una situación liminal no pueden actuar racionalmente porque han desaparecido las estructuras en las que su racionalidad está basada. Estar en un estado liminal significa crisis para la mayoría de las personas; las

emociones se desatan y hacen que sea difícil pensar claramente. Esto lleva a aquéllos que están atrapados a un comportamiento “mimético” (imitativo). (n.p.)

Ponte y Cabrera Infante expresan una sensación de estar atrapados en la isla. Los dos narradores buscan encontrar una comprensión de la relación de su vida con su época y es, precisamente, la tensión entre el presente de la escritura y la reconstrucción del pasado la cual provee a estas memorias su mayor interés.

GUILLERMO CABRERA INFANTE: “Ya él no estaba en Cuba”

Mapa dibujado por un espía describe la experiencia de no poder salir de Cuba durante cuatro meses, época en la que nuestro autor había regresado a su país para asistir a los funerales de su madre, Zoila Infante en 1965. *Mapa* es la historia de una espera postergada y casi absurda, suerte de tragedia moderna donde no pasa nada, la cual refleja el deseo del autor de configurar un modelo expresivo que le permita manifestar la tristeza que siente ante el decaimiento del proceso revolucionario. A su vez, Cabrera Infante aprovecha el modelo confesional que le brinda la escritura autobiográfica para compartir sus temores más íntimos sobre los insólitos hechos que él y sus colegas tuvieron que confrontar en la Cuba del ‘65.

El testimonio que Cabrera Infante nos ofrece en *Mapa* es una forma significativa de la historia de Cuba durante la década de los sesenta. Sobre todo, su contenido—narrado en tercera persona y en forma de encuentros o conversaciones entre el autor y sus amigos-- nos muestra los efectos de la historia en su vida personal.² Tales sucesos se comunican mediante un estilo desnudo, intencionalmente repetitivo y monótono, que siempre subraya, a través de casos específicos, la impotencia del ciudadano común ante un sistema dictatorial. Cabrera Infante describe los hechos de forma directa y tersa, que muchas veces contrasta con el horror de lo que

se cuenta. Para Cabrera Infante, la Revolución de 1959 y su promesa habían fallado de la misma manera que su propia vida en el exilio no era lo que debería de haber sido.

Los sucesos que se narran en *Mapa* son reflexiones de carácter diverso: historias de expedientes secretos, crónicas de ciudadanos vigilados y meditaciones sobre un país en ruinas. Sus amigos-- todos participantes originales del proyecto del 59-- entre ellos Gustavo Arcos, Carlos Franqui y Walterio Carbonell-- se encontraban en una situación vulnerable y peligrosa, ya que una segunda generación de revolucionarios agresiva y sedienta de poder los acechaba y trataba de acusarlos de contrarrevolucionarios. Ya desde su llegada, en camino a casa de su madre, Franqui confirma al autor el estado vulnerable en que se encuentran todos sus amigos y advierte a Cabrera Infante que sería mejor que su hermano Sabá se quedara en Europa y no asistiera al velorio de su madre: "Aquí ha comenzado una etapa de persecución y dogmatismo y sería mejor que [Sabá] se quedara en España" (45). Las palabras de Franqui vaticinan y, a la vez, resumen el horror que va a experimentar Cabrera Infante en su propia carne.

Al discurso de la crónica histórica-- lleno de tristeza, melancolía y monotonía-- el cual narra ejemplos de lo duro que era vivir en Cuba en 1965, le acompaña otro discurso liminal. que se separa del primero por su tono íntimo y confesional en el cual el escritor constantemente oscila entre el insilio y el exilio, entre el querer y el no querer salir de su país. De hecho, en el último tercio del texto, Cabrera Infante crea un espacio liminal entre su crisis personal y la historia cultural de Cuba, que de cierta manera lo paraliza. En estos segmentos la condición dividida del autor refleja una perspectiva fragmentada, producto del desplazamiento inminente del narrador. De ahí que el concepto de *la liminalidad* (estar en el umbral o limen entre dos espacios o etapas) sirva para localizar la perspectiva de un escritor a punto de exiliarse como lo era Cabrera Infante en aquella época de su vida.

En las últimas 100 páginas del libro, las cuales narran los días inmediatos a la salida de Cabrera Infante de su país, la memoria agudiza la crisis liminal del narrador. Si por una parte Cabrera Infante ya pre-siente su exilio, por otra, sabe que—como no ha roto oficialmente relaciones con el gobierno cubano —la posibilidad de regresar aún existe. El memorista admite que se encuentra en una situación provisional e intermedia: "Ya él no estaba en Cuba o estaba en esa zona de los preparativos de un viaje largo en que se está más allá del viaje aún antes de emprenderlo" (342). A su vez, el autor quiere repasar los hechos que le ayuden a comprender su situación y la de sus amigos, antiguos revolucionarios ahora caídos en desgracia. Su amigo, el escritor Carlos Franqui, se da cuenta de la situación en que se encuentra el autor y le hace confrontar su indecisión en cuanto a la política del gobierno cubano: "Ahora se trata de que tú te quieras ir y al mismo tiempo no quieras pelearte con la Revolución. Esa es una posición difícil, aunque yo te recomiendo que la mantengas" (319-20). Exilado sin exilarse, Cabrera Infante pudo también sentir el desplazamiento que acompaña al exilado.

Liminalidad explícita

En *Mapa* la liminalidad del narrador ocurre en dos niveles: el primero es explícito y se relaciona a la política del narrador, mientras que el segundo nivel expresa una liminalidad psicológica o moral que a veces el mismo autor no entiende o rehúsa admitir que existe, subtexto que requiere la interpretación del lector.³

Cabrera Infante comparte con el lector su estrategia o plan para sobrevivir en Cuba hasta poder obtener la salida que le negaba el gobierno: "él sabía que se había vigilado, que había obrado y obraba astutamente, con cautela, que no había descuidado un momento en su misión, que era la de irse de Cuba" (314). A través de la memoria, el autor insiste en su estrategia de mantenerse en la cerca e indica que ser discreto y mantenerse callado era la única manera de

protegerse del gobierno castrista hasta que llegara el momento de lograr abandonar el país. En estas ocasiones, el narrador/protagonista se presenta crítico en su docilidad y aceptación del final de un ideal por el cual él y sus amigos habían luchado. Por ejemplo, cuando su amigo, el dramaturgo Antón Arrufat, le comenta que "a Cuba le esperaban días oscuros y que no quedaba más que protestar," Cabrera Infante responde que "él no creía que se podía hacer nada, que había que aceptar el futuro como un destino inexorable" (298). Más tarde, durante una conversación con su amiga, Marta Frayde, el autor expresa la misma pasividad: "Ahora no queda más que vivir sin el menor ruido posible"(248). Y, en un intercambio triste con el disidente afrocubano, Walterio Carbonell, el autor le aconseja a Carbonell de no arriesgarse:

...él creía que de estar en Cuba había que estar lo más callado y quieto, lo más quedo posible. Había que presentar el más bajo de los perfiles y, si no se podía soportar la situación, irse [. . .] en todo caso, habló de ser cauto y de no enfrentarse al aparato represivo de la Revolución, sino callarse y huir en la mejor ocasión posible. (342)

Carbonell, periodista quien había sido compañero y buen amigo de Cabrera Infante, vivió hasta su muerte en Cuba y nunca tuvo miedo de las consecuencias de ser disidente. El autor declara su admiración ante la valentía de su amigo, comportamiento que él no podía o no se atrevía a emular.

En otras ocasiones Cabrera Infante admite al lector que necesita fingir para sobrevivir y explica cómo había mentido a las autoridades sobre el contenido de su obra creativa y sus planes para futuros libros:

Allí, en la entrevista, él proponía soluciones para el problema del escritor revolucionario diciendo que para un verdadero escritor revolucionario la revolución misma presentaba las soluciones. Además prometía unos libros por venir dedicados todos a la literatura

revolucionaria—no a una literatura que fuera revolucionaria sino a una literatura de la Revolución. Al responder las preguntas, él bien sabía que no tenía intenciones de escribir tales libros, como al mismo tiempo pensaba que la política y la literatura estaban reñidas de por vida. (188-189)

Al examinar su propio comportamiento en cuanto a la política, Cabrera Infante no lo defiende sino que lo presenta con franqueza, a veces añadiendo comentarios sobre lo que no hizo o lo que debió haber hecho. Quizás por miedo a las autoridades, su falsa conducta se extiende también hacia quienes consideraba amigos y confiaban en él. Cuando su amiga Sara se queja de la falta de alimentos, él le responde "con la declaración hipócrita (solo él podía medir lo insondablemente hipócrita que era) [...] que estaba harto con la preocupación cubana por la comida, que quería que le hablaran de otra cosa, de razones más profundas para estar decontento" (356).

Otras veces, Cabrera Infante admite al lector su cauta hipocresía, como conducta necesaria para poder asegurarse la salida del país. Por ejemplo, cuando sus amigos artistas homosexuales-- quienes temían ser encarcelados por su política disidente-- le cuentan al autor sobre sus planes de protesta, el autor no está nada de acuerdo con ellos: "Me parece-dijo-que están ustedes equivocados. No se debe de hacer ninguna manifestación pública" (86). Sin embargo, Cabrera Infante admite al lector su propia incomodidad con lo que les había dicho a sus amigos aunque está lejos de comprender las razones de su conducta: "Tiempo después le pesarían estas palabras, y esa misma noche él no supo decir si hablaba como amigo o como diplomático" (87). La reacción del escritor, narrada desde el exilio [y desde el presente de la escritura], provee al lector otra perspectiva que revela que siente cierta culpa o arrepentimiento de no haberles aconsejado a sus amigos que actuaran más decisivamente. A través de estos

relatos o conversaciones Cabrera Infante busca una manera de recordar el pasado, que a la vez le sirva al narrador como desahogo y como autoanálisis.

Liminalidad implícita

Existe también en el libro de Cabrera Infante una liminalidad social o moral-- aludida en la definición de La Shure-- que en el caso de Cabrera Infante tiene que ver con su relación con Silvia, una chica joven de quien admite haberse enamorado durante los cuatro meses de espera en Cuba:

Se dijo que se estaba enamorando de Silvia y a la vez se dijo que eso no era posible porque él amaba a Miriam Gómez que estaba allá en Bélgica. Pero, se preguntó ¿y si fuera cierto? ¿si estuviera enamorado de Silvia, que pasaría? ¿O podría amar a dos mujeres al mismo tiempo? (298)

Su estado emocional es tal que no puede entender sus emociones o comprender exactamente cómo se siente. El autor confiesa su obsesión con la muchacha, quien se convierte en su amante y hasta duda de lo que quiere para sí mismo: “¿Era que comenzaba a pensar a quedarse en Cuba?” (302). Durante su prolongada estadía en Cuba, el escritor se encuentra en un estado de crisis, donde sus criterios y creencias comienzan a desmoronarse: “Él sabía que estaba librando una carrera contra el tiempo, tratando de ganar espacio entre él y la realidad inmediata” (313). La ambigüedad predomina en su comportamiento y sus reacciones indican su propia confusión: “Luego, unos días más tarde, comprendió que una parte suya no quería dejar Cuba” (328).

Por último, el lector puede también identificar en el libro de Cabrera Infante una voz que él mismo ignora. Es importante destacar que esta voz, que solo el lector puede entrever, revela consecuencias psicológicas para el escritor, ya que tiene que ver con su comportamiento hacia amigos y familia que lo querían y creían en él. Por ejemplo, cuando su hija Anita se queja de

que él siempre puede contar con invitaciones para almorzar, mientras que ellos en casa, a veces, no pueden hacerlo por el racionamiento tan estricto de la comida, el autor reacciona de forma violenta e inesperada y le pega a su hija: "Había detestado con toda su alma la manera tan vulgar, cubana, chusma, con que su hija le había hablado, pero no sabía por qué le había pegado. Tampoco podía entender su rabia sorda" (233). Cuando golpea a su hija sin motivo, el lector puede intuir que Cabrera Infante sabía que su situación era distinta a la de su familia y presiente que su "rabia sorda" se originaba en el hecho de que no podía admitirse a sí mismo tal situación de privilegio.

La misma sensación de remordimiento *no examinado* se repite el día en que el memorista puede finalmente abandonar la isla: "Él, aunque se iba como exilado secreto, saldría por los salones de protocolo, los que usa el ministerio de Relaciones Exteriores para sus funcionarios y los demás organismos como sala de despedida de los invitados a Cuba" (374). El narrador se compara (con cierta culpa que no admite) con los cubanos que se iban para siempre del país y que estaban también en el aeropuerto ese día pero agrupados en la llamada "pecera de los gusanos" (374).

Mapa en su totalidad es un libro de pérdida: de la madre, del país, de los amigos y hasta de una amante. Su desnudez contrasta con la prosa luminosa de *Tres tristes tigres* y nos hace considerar a esta memoria póstuma como el reverso de su famoso libro. En *Mapa*, La Habana es una ciudad destrozada, lugar de conversaciones tristes y calladas las cuales contrastan con la energía y vitalidad del libro premiado (148, 157). Aquí también aparecen escenas y personajes, que ya habíamos conocido en aquél famoso libro como la Estrella y Rine Leal-- ahora sin lustre, de una manera gris y sin adornos (187). El pasado parece haber escogido a Cabrera Infante, ya

que las memorias de estos cuatro meses se quedan en su mente de manera indeleble y el autor necesita compartirlas para poder entenderlas y entenderse a sí mismo.

ANTONIO JOSÉ PONTE : “Dentro de Cuba no veía a Cuba”

En una reseña fechada (2013) que aparece en *Diario de Cuba*, Ponte comenta sobre la recién publicada memoria póstuma de Cabrera Infante:

Mapa dibujado por un espía [. . .] está meticulosamente imaginado en su forma circular.

Se trata de una obra imperfecta, aunque completa, y me atrevo a agradecer el hecho de que Cabrera Infante no la trabajara más, de que no se empeñara en sacarle estilo. Porque, de haberlo hecho, probablemente habría traicionado el tono de esta narración. Y es que La Habana de 1965 no es ya la ciudad que estará luego en sus libros más conocidos. No quedan en ella lugares, sino rescoldos de lugares. El ambiente político soporta mal los juegos de palabras y, antes de abandonarse a las bromas, es preciso calcular lo que se habla. (n.p.)

En una curiosa coincidencia, Ponte había publicado una serie de ensayos en el 2007 que tenían mucho en común con el libro póstumo de Cabrera Infante. *La fiesta vigilada* nos presenta a Ponte como testigo solitario de la misma ciudad abandonada de Cabrera Infante; solo que ahora Ponte se convierte en historiador o mediador de una época que *no vivió*, evocando recuerdos de fiestas o eventos que nunca conoció en persona y que ahora ensaya e imagina para el lector. Ponte narra estos eventos desde un espacio liminal que produce más de una perspectiva.

Publicado a raíz de su salida permanente de la isla, el libro de Ponte nos da otro ejemplo de la historia regresiva de la Revolución y como ésta es meditada por generaciones de escritores más jóvenes que crecieron y se educaron durante esta época. En esta colección de cuatro ensayos sobre la censura, la represión y la vigilia, Ponte encuentra un espacio para meditar su

presente de escritor en un país que parece asfixiarlo y en una ciudad donde el ensayista se describe a sí mismo como “el último habitante de una ciudad abandonada” (31).

Si por una parte Ponte idealiza un pasado que no vivió y pre-siente la angustia de un futuro de exilio, por otro lado, el ensayista lucha por evitar lo personal, lo sentimental y se esfuerza en aparecer distanciado y consciente de la manipulación por un régimen represivo que vende “el perfume de un país” a aquellos cubanos que viven fuera de él (138-9).

En “*Caja negra de la fiesta*”-- a través de memorias mediadas como grabaciones y filmes-- Ponte traza la evolución negativa de la fiesta en Cuba a partir de 1959 y compara la espontaneidad del documental *PM* de Sabá Cabrera Infante (1960) con la rigidez de eventos culturales posteriores tales como el *Buena Vista Social Club* (1990), una “fiesta vigilada” y sancionada por el gobierno cubano que, según el autor, intentaba “animarse por edicto” (97). Ponte examina tales *performances* como eventos cruciales que representaban por su carácter e impacto en el público cubano—de adentro y de la diáspora—ejemplos de la degradación y el fracaso del proyecto revolucionario.

Entre las variadas *performances* que son sujeto del análisis cultural de Ponte, se encuentra un episodio que recrea la visita de la Orquesta Aragón a los Estados Unidos, el 28 de diciembre de 1978. Ponte tiene acceso a esta visita mediante una grabación que escucha en una tienda de música cuando estudiaba de becado en Portugal. La estadía en la ciudad de Porto expone la relación compleja y conflictiva de Ponte con Cuba y su angustia de querer y no querer abandonarla. Durante este período se revela la crisis liminal de Ponte, narrador que busca aliviar la experiencia del éxodo, imaginándose su desplazamiento *antes de que le sucediera*, como si anticipar tal cosa pudiera servirle para amortiguar la angustia que ya sabe inevitable.

El narrador reconstruye en palabras el concierto de la Aragón y, a medida que transforma los sonidos de la orquesta en imágenes para el lector, lo describe como: “una función de teatro dónde cada gesto iba cargado del más pleno sentido” (133). En efecto, Ponte da una nueva vida y anima la realidad de aquel evento musical y, mientras narra lo que escucha, el autor también imagina los movimientos de los músicos en la escena: “seguramente Bacallao se desliza jabonoso por el escenario” (135). Esta recreación es curiosa porque sabemos que Ponte no tiene acceso a los gestos de los músicos ni a su teatralidad.

Sin embargo, el objetivo de Ponte al recrear la histórica visita de la Orquesta Aragón a los Estados Unidos es doble, ya que no sólo imagina lo que había ocurrido aquella noche en Lincoln Center, sino que también comparte con el lector la melancolía que siente al escuchar aquel concierto grabado en 1978:

De esa noche en Lincoln Center oigo menos la música que los ruidos, más al público que a los artistas. Como si se tratara de fotografía, escucho el negativo de una grabación. Soy ciego y con la yema de un dedo palpo lo plano que rodea a los signos en relieve . . . escuchar una grabación en vivo despierta desesperación por ver. Soy un ciego empeñado en leer blancos [. . .]. Entendida de este modo, una canción es el lapso entre dos ruidos de sala. Y podrá juzgarse por el efecto que consigue. (137)

El autor se “empeña” en leer los blancos o vacíos de este fragmento, aquéllo que ocurría mientras la orquesta *no tocaba*, porque esos silencios lo llevan a inventarse una escena que le sirve para amortiguar su futuro exilio. En este pasaje el narrador declara su preferencia, no por la música de la Aragón, sino por “los silencios o ruidos que ocurren entre las canciones,” describiéndose a sí mismo como “un ciego empeñado en leer blancos.” De hecho, la experiencia del ensayista es pública y privada a la vez ya que, al imaginar la vida de aquellos inmigrantes

cubanos que habían ido a escuchar una de las orquestas más famosas de su país, el escritor se identifica con ellos. Al final de la grabación, Ponte describe cómo la multitud desaloja la sala y es aquí cuando el ensayista se dispone a interpretar “los blancos” de la sala de Lincoln Center: “Se apagan los ruidos de la sala y afuera queda el frío de la noche en New York, la nieve que flota e intenta meterse entre las pestañas, el retorno a lo que horas antes, al salir hacia el concierto se entendía como casa” (137).

El concierto grabado que Ponte imagina para el lector lo lleva hacia una articulación valoradora de su presente y hacia una identidad que tiene que ver con su exilio inminente. La descripción recae otra vez en lo personal: la imposibilidad de una **casa** en el exilio y la extrañeza del clima. El autor se identifica con aquel público inmigrante porque siente que está a punto de ser uno de ellos. Tal como lo había hecho José Martí en sus *Escenas americanas* y también Reinaldo Arenas en *El portero*, Ponte ya escribe dentro de la tradición de los escritores cubanos exiliados. Sin embargo, al mismo tiempo el autor sabía que podía regresar a su país, ya que aún no había roto definitivamente relaciones con Cuba.

¿En qué consiste escribir sobre una historia no vivida ni tampoco vista, mediada por una grabación? A través del concierto grabado, Ponte capta un momento de crisis en su vida y busca reconstruirse a sí mismo en la ausencia que presente. La memoria vicaria, nos dice Beatriz Sarlo, nos informa más acerca de aquél que recuerda que sobre el sujeto o la memoria que se recuerda. Una memoria mediada y accedida mediante vías públicas como el episodio del concierto de la Aragón, nunca recupera lo perdido sino “una comprensión de lo que se ha perdido”, que, según Sarlo, trata de “un vacío no recuperable de ninguna otra forma” (153). Bautizadas con el neologismo de “posmemorias” por Marianne Hirsch en relación con la literatura del Holocausto, la memoria vicaria se convierte en autobiografía para quien la narra y,

en el caso de Ponte, se convierte en texto que pre-siente y anuncia su exilio. El pasado recreado mediante la grabación, “posmemoria” de aquella visita de la Orquesta Aragón, tiene por objeto una recuperación que coloca a Ponte “en el lugar del ausente” (Sarlo, 155).

Hacia el final del episodio el discurso melancólico que había caracterizado al segmento se torna amargo e irónico. Aquí Ponte siente la necesidad de aclarar que existe una “lucidez engañosa” que le impide tomar sus sentimientos en serio, a pesar de que lo que hemos leído es triste y profundo. El autor se esfuerza en no expresar sentimentalidad alguna e intenta destrozarse o demoler la posible emoción que antes había expresado:

Durante mi año de beca en Portugal la música cubana comenzaba a invadir los comercios de música. Música y perfume tenían el poder de remitir a falsos recuerdos . . . La música era agente de situaciones nunca sucedidas . . . ¿Qué clase de fiesta había adentro?. . . Un aroma o una música traían memorias de cuando no se estaba vivo. (138-9)

La música exportada al exilio, como el concierto de la Aragón en NYC o los filmes como *El Buena Vista Social Club*, se describen en este ensayo como “cantos de sirena” para el público emigrado, destinado a ser víctima de la seducción comercial propagada por el sistema.⁴ A Ponte también le tocaría presenciar la fiesta manipulada, lo que él llama “la fiesta por edicto”, solo que tenía que estar consciente de su poder de seducción para poder siempre verla con la distancia del “insider” y no con la emoción del exilado. El autor denuncia las estrategias mercantiles de un régimen represivo que vendía “el perfume de un país” a aquellos cubanos que vivían fuera de él (140).

Tampoco olvida Ponte que la visita de la Orquesta Aragón es una “fiesta vigilada” y que dentro de la delegación habría, sin duda, colegas músicos prestos a delatar a cualquiera que estuviera en contra del gobierno que los envió a NY como emisores culturales (133). Escribirlo y

saberlo, sin embargo, no garantiza que el escritor no fuera también víctima de ese soborno y, de ahí, la tensión entre la melancolía que había expresado al escuchar el concierto y la frialdad de saberse manipulado por un sistema responsable de fabricar el falso “perfume” de la música. Sin embargo, al final del episodio, el ensayista admite que no es inmune a esa manipulación: “Y al escuchar ponía tanto cuidado en no lagrimear como en no mover demasiado las piernas, contención sentimental y de bailaror” (138). Exiliado sin exilarse, la reconstrucción imaginada del episodio de la Orquesta Aragón le permite a Ponte sentir las emociones contrarias que conlleva la condición liminal y admitir que aquellas canciones le habían llegado “directo al corazón” (140).

Según Beatriz Sarlo, el giro posmoderno es siempre personal. El caso cubano se complica y se explica si tenemos en cuenta el efecto de la dimensión liminal de la literatura exílica. A través del libro, Ponte reitera la sensación de ser uno de los pocos escritores que no habían hecho la decisión de dejar el país: “Y sólo a estas altas horas de la noche (ahora que escribo) podría tomármeme por el último historiador de un pasado que nunca vivió” (157).

Tal como había ocurrido en “*Caja negra de la fiesta,*” en el tercer ensayo de libro, “*Un paréntesis de ruinas*” la poética de la narración otra vez fluctúa entre un discurso que admite seducción por la estética de la ruina y otro discurso de denuncia que anula al anterior al recordarnos que la ruina habanera es solo una invención creada para el consumo turístico: “Fabricar un vacío dónde falla una construcción es recurso socorrido en una ciudad que ha perdido el hábito de edificar” (149).⁵ Por otra parte, entre los dos discursos sobre la ruina-- el académico y aquél que protesta las injusticias-- el autor inserta un episodio que sirve como un “paréntesis” y que otra vez lo remite al momento liminal de su exilio y a su indecisión sobre irse o no irse de su país (157-59).

En un episodio clave, Ponte narra un sueño en el cual conversaba con un puente humanizado. El autor recuerda al lector que el significado de su apellido en portugués era “puente” y que el sueño era una representación en diálogo consigo mismo:

Un puente es relación sobre el vacío . . . El insomne no olvida, para sus recriminaciones, que en ese mismo instante tendría que estar durmiendo. Suele pensarse a la vez como despierto y durmiente, sufre bilocación. Y durante mi desvelo portugués yo agregaba más bifurcaciones a esa disposición doble. Porque indeciso entre exilio y retorno, me imaginaba en un lugar y en otro. (158)

La imagen liminal del puente le brinda al ensayista otro espacio que le permite narrar-- en las palabras de La Shure-- desde “los intersticios y desde las grietas” (n.p.). El sueño, o “paréntesis” de carácter personal, es significativo ya que reitera la indecisión del narrador sobre lo que debe hacer, así como la doblez discursiva y emocional del ensayo. Al igual que en el episodio de la Orquesta Aragón, Ponte quiere imaginarse-- antes de tiempo, esta vez en un sueño-- cómo se siente el exilio, ya que en el sueño su alter ego ya “sufre bilocación”. La conversación en el sueño con aquel puente “humanizado”, posee también la calidad efímera de estar y no estar (“relación sobre el vacío”) y se convierte así en metáfora de la condición liminal de Ponte.

“Una visita al museo de la inteligencia,” ensayo que cierra el libro, relata la experiencia de ser espiado, es decir, la vida que Ponte experimentó en su propia carne. Aquí el narrador busca justificarse ante el lector admitiendo que “todos éramos policías” (235). En este final Ponte visita el museo de la inteligencia, sede del sistema represivo de la isla, y demanda que lo dejen ver su expediente. Otra vez el escritor narra desde un espacio (esta vez ficticio) que oscila y que admite más de una posibilidad. El libro termina bruscamente con una meditación sobre el efecto de la tecnología y su relación a las prácticas represivas de los gobiernos totalitarios. Nos dice Ponte,

con cierta ironía, que historias como la propia no tienen ya sentido, porque expedientes secretos como el suyo podrían ser borrados por sistemas represivos como el de Cuba con “un simple golpe de tecla” (239). Ponte se distancia de su propia historia de exilio mediante un discurso irónico, manera cínica de contrarrestar el diálogo emocional, que anteriormente había entablado con el lector sobre la crisis personal que implicaba dejar su país.

¿CÓMO NARRAR EL EXILIO?

El análisis de la poética autobiográfica de estas dos memorias abre interpretaciones que hubieran quedado cerradas si consideramos los dos textos por separado.⁶ Los episodios en *Mapa dibujado por un espía*, tanto como los ensayos de *La fiesta vigilada*, se relacionan mediante una estructura reiterativa; cada segmento regresa al mismo momento en la vida de los narradores: la época del pre-exilio. El tiempo de la escritura no pasa sino que *repasa* el momento de la salida del país por estos autores, la narración no progresa sino que vemos en cada ensayo la misma situación desde múltiples perspectivas, algunas alegóricas y otras autobiográficas.

Roy Pascal escribe que una autobiografía es un modo de escribir que se concierne, no con el pasado en una forma concreta, sino también con una memoria contemporánea de ese presente (1960: 7). ¿Cómo narrar desde el exilio el momento crítico de cambiar una vida por otra? La respuesta de Cabrera Infante había sido acudir a una poética de la memoria que le permitiera analizar a su país, pero también analizarse a sí mismo desde el presente de la autobiografía. En el caso de Ponte la respuesta a tal disyuntiva sería preservar la tradición de “*los viejos escritores*” y, a la vez, acudir a una poética, la cual oscila entre la nostalgia y la ironía.

La tensión entre el Cabrera Infante aún idealista que llega a Cuba, esperando salir en una semana, y el Cabrera Infante que busca ordenar los hechos desde el exilio provee el mayor interés a la lectura de su memoria. Elizabeth Bruss indica que en toda autobiografía o recuento

autobiográfico el narrador es simultáneamente testigo de los eventos narrados, participante de esos mismos eventos y muchas veces historiador de ellos, ya que a veces el narrador se coloca fuera de la historia y asume el papel de comentarista (1-31). En el presente del exilio que es también el presente de la escritura, Cabrera Infante busca atribuir significado a la experiencia traumática que fue abandonar su país. Sin embargo -- dada la pluralidad de subjetividades en las voces que escuchamos en esta memoria-- aquellos comentarios que relatan el futuro más allá de la escritura otorgan al recuento su verdadero horror, ya que confirman con gran ironía la negra suerte que acaecería a muchos de sus amigos--en especial Gustavo Arcos, Alberto Mora y Walterio Carbonell--quienes no sospechaban las desgracias que les sucederían en un futuro no muy lejano.

Por otra parte, los ensayos de Ponte introducen en el discurso de su generación una temática reservada para olas migratorias previas: el exilio como sujeto y poética. Si los ensayos que abren y cierran el libro de Ponte sirven para plantear preguntas o posibilidades sobre cómo escribir el exilio, las respuestas se encontrarían en las prácticas discursivas evidentes en el segundo y tercer ensayo ("*Caja negra de la Fiesta*" y "*Un paréntesis de ruinas*"). El concierto de la Orquesta Aragón, escuchado fragmentariamente en Porto, nos remite a otro tiempo y lugar. Mientras narra este y otros episodios, Ponte se mantiene "entre fronteras," dentro el espacio narrativo de limen, y rehúsa confrontar el futuro que se le avecina. Tales reflexiones sobre conciertos, puentes y expedientes perdidos nos brindan una excelente oportunidad para explorar el vacío del exilio que Ponte se empeña en leer: aquél que se encuentra entre el espacio liminal de la nostalgia y la ironía distanciada del narrador posmoderno.

Vistos en conjunto, el libro póstumo de Cabrera Infante provee un testimonio histórico a la generación de Ponte y queda como una memoria intencionalmente fragmentada que nos

permite conocer muy de cerca al famoso novelista. Es evidente que, a pesar de haber vivido durante épocas muy distintas, los dos narradores residieron en el espacio del limen, conocieron el miedo y, finalmente, tuvieron la suerte de poder escapar diferentes versiones cubanas de la represión y la censura.

NOTAS

1. Habría que tener en cuenta aquí que la condición “bilocal” del escritor exiliado se distingue del estado liminal del autor *a punto de exiliarse*. El sujeto liminal puede oscilar entre dos espacios, mientras que el sujeto bilocal siempre está en un local y solo le es posible añorar el otro. Es por eso que la condición liminal es solo temporal y la condición bilocal tiende a ser la situación de todo escritor exiliado.
2. *Mapa*, aunque escrito mayormente en la tercera persona, coincide con la definición del relato autobiográfico de Phillipe Lejeune, la cual requiere una correspondencia explícita entre la identidad del autor y la del narrador (1989:1-30).
3. En su estudio sobre la voz liminal en la autobiografía, Josie Arnold hace una lectura basada en el conocido ensayo de Barthes "The Grain of the Voice" (1985). El estudio de Arnold y su lectura del ensayo de Barthes iluminaron mi análisis del subtexto liminal en la memoria de Cabrera Infante.
4. En *Cuban Currency (2008)*, Whitfield estudia los efectos en la literatura de la apertura comercial de Cuba al mercado internacional durante y después del Periodo Especial, y examina sus consecuencias en la obra de autores como Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés y Antonio José Ponte.
5. La última parte del ensayo lleva a Ponte a convertir la ruina en objeto estético y al ensayista en historiador de la literatura sobre las ruinas. Aquí la ruina es historia, pero esta historia no tiene nada que ver con Cuba. Mientras que el discurso de la ciudad en decadencia evoca --con T.S. Eliot y Thomas Mann -- el proceso de destrucción de la ciudad moderna, el discurso académico de Ponte ahora señala las dicotomías

convencionales del barroco: lo eterno y lo temporal. El tema ha producido una variedad de estudios sobre Ponte y el sujeto de las ruinas entre muchos el ya mencionado estudio de Whitfield es uno de los más completos.

6. Véase mi estudio: “Soy un ciego empeñado en leer blancos”: Liminalidad y posmemoria en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte.”

OBRAS CITADAS

Alvarez Borland, Isabel, "Soy un ciego empeñado en leer blancos": Liminalidad y posmemoria en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte," *Caribe*, Tomo 13, Num.2, Invierno 2010-2011, pp.111-129. Print.

Arnold, Jessie (2010): "The liminal and apophatic voice of the writer in/as autobiography: a subjective academic narrative". En: *Text* 14.1, pp.1-20. <<http://www.textjournal.com.au/april10/arnold.htm>> (9 de septiembre de 2015). Web.

Barthes, Roland. *Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil,1981.Print.

Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*.

Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press,1976. Print.

Cabrera Infante, Guillermo. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Print.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tistes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1967. Print.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA:

Harvard University Press, 1997. Print.

Horsley, Jason (2015): "La historia vista desde un espejo liminal". En: *pijamasurf.com*, N.p.

<[http:// pijamasurf.com/2015/02/26/](http://pijamasurf.com/2015/02/26/)>(4 de enero de 2016). Web.

La Shure, Charles (2009): "What is Liminality?". En: < [http://www.liminality.or/about/what is liminality](http://www.liminality.or/about/what%20is%20liminality)> N.p. Web (15 de agosto 2015). Web.

Lejeune, Phillipe. "The Autobiographical Pact". En: Eakin, Paul J.(ed.): *On Autobiography*.

Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989. pp. 3-30. Print.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1960. Print.

Pérez Fimat, Gustavo. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham, Duke Univ. Press, 1986. Print.

Ponte, Antonio José (2014): "Eso que se ve al fondo es La Habana". En: *Diario de Cuba*, N.p. <http://www.diariodecuba.com/de-leer/1401221615_8778.html> (10 de agosto 2015). Web.

----- . *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Print.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Print.

Said, Edward. "Reflections on Exile." *Granta* 13 (Autumn 1984): 157-75. Print.

Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale UP, 1986. Print.

Turner, Victor. *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1967. Print.

Van Gennep, Arnold. *Rites of Passage*. Chicago, IL: The Univ. of Chicago Press, (1960) [1908]. Print.

Esther Whitfield. *Cuban Currency*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2005. Print.

Isabel Alvarez Borland is Distinguished Professor of Arts and Humanities in the Department of Spanish at the College of the Holy Cross. Her books include *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona* (1999) and *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante* (1982). She is also co-editor of *Negotiating Identities in Cuban American Art and Literature* (2009) and *Identity, Memory, and Diaspora* (2008). She is currently Associate Editor of *Hispania* and was Co-Director of the 2006 NEH Seminar for College Teachers: *Negotiating Identities in*

Art, Literature and Philosophy: Cuban Americans and American Culture. She has published more than thirty articles on Cuban and Latin American Literature.

Isabel Alvarez Borland

College of the Holy Cross

ialvarez@holycross.edu