

Por un Martí menor. Ensayo y crítica en Antonio José Ponte



Guadalupe Silva

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

El objetivo del artículo es analizar las estrategias polémicas del ensayo “El abrigo de aire” de Antonio José Ponte sobre la figura del héroe nacional cubano José Martí. Se intenta mostrar que el ensayo de Ponte desarticula mediante un minucioso trabajo retórico el discurso sacralizador del héroe, denunciando el uso político de la imagen martiana y el funcionamiento de su nombre como instrumento de autorización ideológica. El análisis se detiene especialmente en el estudio de algunas estrategias discursivas que reproducen a nivel metafórico el proceso de “caída” del mito monumentalizado (martiano-revolucionario), atacando el campo semántico de lo “aéreo” como figura de una metafísica oculta y totalizante.

Palabras clave

Ponte
Martí
Revolución

Abstract

This article's objective is to analyze the polemic strategies of Antonio José Ponte's essay “El abrigo de aire” about the image of Cuban National hero José Martí. The aim is to show how, by means of a meticulous rhetorical pursuit, Ponte's essay breaks up the sanctifying discourse surrounding the hero. The author condemns the political use of Martí's image as well as the use of his name as an instrument of ideological authorization. The analysis gives special emphasis to certain discursive strategies that reproduce the “falling” process of the monumentalized myth (martiano-revolutionary) at a metaphorical level by attacking the semantic field of “airy” as being representative of a hidden and totalizing metaphysics.

Key Words

Ponte
Martí
Revolution

Resumo

O objetivo do artigo é analisar as estratégias polêmicas do ensaio “O abrigo de ar”, de Antonio José Ponte, sobre a figura do herói nacional cubano José Martí. O intuito é mostrar que o ensaio de Ponte desarticula o discurso sacralizador do herói, a través dum minucioso trabalho retórico, denunciando o uso político da imagem martiana e o funcionamento do seu nome como instrumento de autorização ideológica. O análise atende especialmente ao estudo de algumas estratégias discursivas que reproduzem num nível metafórico o processo de “queda” do mito monumentalizado (martiano-revolucionário), atacando o campo semântico do “aéreo” como figura de uma metafísica oculta e totalizadora.

Palavras chave

Ponte
Martí
Revolução

“Para soportar a Martí es preciso destruirlo, hay que reírse de él, burlarse, tirarlo a choteo”

A. J. Ponte

En su libro de ensayos y memorias, *La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte recuerda la pobre impresión que le dejó el monumento conmemorativo de la antigua muralla de Berlín en su visita a la capital alemana. Lo describió como un objeto tosco, desagradable: “un amasijo cuyo único valor consistía en haber sido fabricado con pedazos del Muro: chorrearon concreto y las piedras quedaron apesadas como trozos de almendra de un turrón” (Ponte, 2007: 208).

Ponte estaba en Berlín como invitado en un ciclo de conferencias que incluía aquella sesión fotográfica. Debía dar su testimonio como escritor del viejo bloque socialista y parte de ese testimonio, al parecer, consistía en el registro de esa imagen que lo situaba frente al monumento del imperio destruido, sugiriendo quizás una especie de contraste entre el pasado y el futuro. Ponte desliza este recuerdo sin extenderse en las esperadas reflexiones, como si fuera tan solo un punto más del itinerario, y, sin embargo, casi toda su obra se podría leer en función de este breve pasaje. Aquel “amasijo” sin belleza, cuya única función era recordar el colosal derrumbe de la Unión Soviética a fines de los años 80, no es un punto indistinto en el mapa personal de un escritor que nació apenas cinco años después del triunfo de la Revolución Cubana, que creció en el escenario de la Guerra Fría, que vivió las consecuencias del colapso soviético en Cuba y que se ha definido, con sarcasmo y melancolía, como un “ruinólogo”, un estudioso de la caída lenta pero inexorable de la arquitectura que fue escenario de la historia cubana durante el último medio siglo.

Ponte emigró de Cuba luego de publicar *La fiesta vigilada*, uno de sus trabajos más críticos en relación con el papel del Estado en la administración de la memoria. Al salir de su país en el año 2007 tenía en su haber una notable producción poética, ensayística y narrativa, de tono predominantemente crepuscular. Contemporáneo de la generación de escritores conocida en Cuba como de los “novísimos”,¹ Ponte empezó a publicar sus primeros textos entre las décadas del 80 y 90, cuando el país atravesaba uno de sus momentos de crisis institucional y económica más profunda. La desarticulación del campo socialista afectaba entonces no solamente la estabilidad del país, sino también el tejido interno de sus relaciones intelectuales. La iconoclasia de los novísimos, el “antilirismo” de los poetas más radicales y el enfoque crítico del “nuevo ensayo”² fueron algunas expresiones del malestar cultural de estos años, que potenció transformaciones en el discurso literario y abrió nuevas formas de sociabilidad intelectual en el complejo panorama de la diáspora. Para la escritora cubana Margarita Mateo Palmer, los narradores de este momento representaron la irrupción del pensamiento posmoderno en Cuba, ya sea porque discutieron la validez de los “grandes relatos” o porque atacaron sus modelos narrativos, éticos y estéticos, instalando en la ficción aquel universo social que la moral del Estado repudiaba: adictos, lúmpenes, jineteras, roqueros, homosexuales y otros sujetos considerados al margen del cuerpo social (Mateo Palmer, 1995). Según otro crítico cubano, Jorge Fonet (2007: 90), aquellos escritores de los 90 fueron a su vez “los primeros narradores post-revolucionarios”, porque no vivieron el “encantamiento” inicial de la Revolución y, en consecuencia, no fueron afectados por la frustración ni tampoco pareció preocuparles el destino de este proceso. Fonet los presenta, en su periodización, como una generación carente de nostalgia tanto como de ilusiones.³

Si lo que estaba perdiendo legitimidad a finales del siglo XX era fundamentalmente una concepción de la historia, es comprensible que a su vez la literatura revisara sus propias maneras de narrar e imaginar el tiempo histórico. Esto puede afirmarse

1. Así fue identificado en Cuba un grupo de escritores que empezó a publicar a fines de los 80. El término surge de la antología de Salvador Redonet (1993), *Los últimos serán los primeros*. Para un estudio de esta generación, véase Amir Valle (2000).

2. Los novísimos fueron casi invariablemente calificados como iconoclastas. El carácter “antilirico” de la poesía de los 90 fue un rasgo especial del programa estético del colectivo *Diáspora(s)*, en el que tuvo participación Ponte. En cuanto al “nuevo ensayo”, véase Rafael Rojas (1996).

3. La cita completa reza de este modo: “ellos [los escritores de los 90] son los primeros narradores post-revolucionarios, pues el proceso y el destino mismo de la revolución no parece preocuparles. Cabe aplicarles la frase de Egidio de Asís que Luce López-Baralt utilizó como epígrafe de su edición de la obra de San Juan de la Cruz: ‘Vi a Dios tan de cerca que perdí la fe’. De modo semejante, esta generación vio y vivió el tránsito de una sociedad en el momento en que ésta comenzaba a mostrar su rostro menos noble. Y su fe padeció las consecuencias” (Fonet, 2007: 90).

en general de la literatura contemporánea, pero Cuba ofrece una situación particular en la medida en que ha seguido sosteniendo el proyecto revolucionario. La descripción del clima generacional de los 90, que trazan Margarita Mateo Palmer y Jorge Fornet, revela hasta qué punto el desmoronamiento del bloque socialista constituyó un hecho definitorio para la cultura cubana, no solo por la grave crisis económica ocasionada por la pérdida del apoyo soviético durante el llamado “Período Especial” sino también por el descrédito del programa comunista y la acentuación del aislamiento cubano.

Los novísimos fueron efectivamente “nuevos” en la medida en que constituyeron una ruptura con formas de narración y representación modeladas por el proyecto revolucionario. El hecho de que sus textos dieran lugar a sujetos históricamente rechazados por el socialismo indica la devaluación del programa expresamente “humanista” llevado adelante por el Estado. Se lo incluya o no en este grupo de los novísimos, el hecho es que Ponte desarrolló una poética sensiblemente orientada a deconstruir (y pocas veces más apropiado el término) el discurso de la “construcción” del socialismo: el discurso *edificante* del nuevo hombre socialista. Al concentrarse en el tema de la ruina, elaborando con ella una lectura contra utópica de la historia cubana, sus textos discuten precisamente con el carácter edificante y futurista del programa revolucionario. Antes de *La fiesta vigilada*, donde la ruina es un tema central, Ponte publicó la novela *Contrabando de sombras* (2002), que tiene como escenario el sitio más absolutamente privado de futuro, el cementerio de La Habana. Para ese entonces había escrito otros textos también alusivos a un tiempo detenido y fantasmal: el libro de poemas *Asiento en las ruinas* (1997), los cuentos de *Corazón de Skitalietz* (1998) —término que en ruso significa “nómada” o “vagabundo”— y *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000), en el que se encuentra su relato más conocido, “Un arte de hacer ruinas”. La coherencia de estos trabajos hizo de Ponte un reconocido poeta del ocaso (lo poético en su sentido amplio: atención al poder alusivo del lenguaje).

En sus textos, el pasado retorna continuamente a tomar posesión de la escena, ya no bajo la forma del relato (el pasado en su marcha hacia el presente: la novela histórica) sino bajo la forma de los restos: restos de la historia convertidos en documento, “amasijo”, testimonio material. Hay una dimensión patentemente física en su comprensión de la experiencia histórica como acumulación de restos. En varios trabajos, Ponte reflexiona sobre el tema abordando aspectos concretamente arquitectónicos del declive político y económico que, según él, convirtió a Cuba en una gigantesca ruina moderna, prematuramente envejecida.

Aquí propongo detenernos en cierto aspecto de esta poética luctuosa: aquellos momentos en los que *él mismo* trabaja en la erosión de estructuras.⁴ Propongo que analicemos algunos rasgos de esta retórica erosiva en el breve ensayo que dedica a José Martí, “El abrigo de aire” (1999), que no habla de ruinas ni edificios caídos, pero se propone *destruir* (“Para soportar a Martí es preciso destruirlo, hay que reírse de él, burlarse, tirarlo a choteo”) la imagen monumentalizada del héroe nacional acentuando, mediante la paradoja del aire *en-cubridor*, el vacío que funda su presencia como origen o principio de la historia cubana.⁵

Escribir: derruir

En la etimología de la palabra “ruina” está la idea de caer: *ruere* significa literalmente precipitarse o lanzarse hacia abajo con violencia y *ruina*, en latín, hundimiento o derrumbe (Segura Munguía, 1985). De modo que la ruinología —neologismo de Ponte— podría pensarse no solo como una reflexión acerca de los restos caídos de ciertos edificios o instituciones, sino también como una *producción* de fracturas en el orden

4. Véase el poema de Pedro Marqués de Armas “Escribir/erosionar”. Marqués de Armas fue parte del grupo de *Diáspora(s)* y, como Ponte, dedicó varios textos a deconstruir el discurso teleológico y nacionalista del Estado revolucionario.

5. Ponte escribió además de este, otros dos ensayos sobre Martí: “Ese anacrónico Martí” e “Historia de una bofetada”. “El abrigo de aire” apareció por primera vez en el periódico *Crónica dominical* (1999). Dos años después se publicó en Argentina en el libro editado conjuntamente por Ponte, Mónica Bernabé y Marcela Zanin (2001). En el 2002 lo volvió a publicar junto con otros textos en *El libro perdido de los originistas*. Todas las citas de este trabajo están tomadas de este último libro, en la edición de 2004 (Sevilla).

simbólico. Ponte desarrolla ambos aspectos desde el momento en que considera la revolución como un mito o una ilusión en discordancia con los hechos, y la analiza desde el punto de vista de su derrota.

Esa tonalidad sombría difiere sensiblemente del entusiasmo que fue insumo indispensable de la Revolución. Como señala Rafael Rojas, la Cuba de los años 60 generó una especie de “república sentimental” que dio una dimensión cosmopolita al discurso revolucionario (2009: 25-55),⁶ no solo suscitando encendidas adhesiones mundiales, sino también –podemos agregar– instituyendo el entusiasmo como tópico del discurso público. Lemas como “Venceremos” o “Hasta la victoria siempre” fueron lugares imprescindibles de la retórica política y se encuentran por doquier en los discursos de la época. Marca por excelencia del utopismo revolucionario, el entusiasmo se constituyó en un *locus* retórico capaz de definir posicionamientos e identidades ideológicas. La confesión pública de Heberto Padilla, por ejemplo, es un caso manifiesto de esta imposición al discurso público y el lenguaje literario. Con insólita jactancia en un texto de retractación, Padilla confesaba allí su culpabilidad como poeta de la amargura: “yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en literatura”.⁷

La amargura de Padilla no era señalada como un simple estado del ánimo, sino como un *lenguaje* dañino para la Revolución. Lo mismo vale decir con relación a Ponte, si bien en un contexto muy distinto: si Padilla había sido “el caso” inicial del llamado “Quinquenio Gris”, momento doctrinario y prosoviético de la Revolución, Ponte escribe tras la caída del Muro. La fuerza política del entusiasmo es *ya* uno de los restos con los que se enfrenta. Lejos entonces de la denuncia o el “desencanto” (Fornet), sus textos no dan cuenta de nostalgia alguna por lo que en otro momento fue una atrayente utopía, sino que suspenden, directamente, las expectativas respecto del futuro. Esta abstención de esperanzas y de representación en cuanto al porvenir, así como la contención de los énfasis y ataques frontales al régimen político, se ven a su vez proyectados en su particular disciplina estilística. Rafael Rojas destacó la singular elegancia de su obra: “Si nos preguntáramos, seriamente, cuántos escritores con estilo hay en una literatura tan vasta como la cubana”, escribió en alusión a Ponte, “nos asombraría la parquedad de la respuesta. Es cierto, todos los escritores tienen estilo, pero *un* estilo, personal y discernible, sólo muy pocos” (Rojas, 2009: 121).⁸ Creo que una de las razones por las que Ponte sería una excepción surge de esa reticencia al tono enfático y sentimental. En una declaración sobre el proceso de escritura de *La fiesta vigilada*, Ponte explicó que esa calculada distancia tonal se apoya especialmente en el recurso de la ironía: “lenguaje en clave utilizado menos por temor al castigo político que al castigo de hacer una obra de denuncia, chatamente política” (Bernabé, 2009: 252). Ese estilo “apacible hasta lo frío” (ibídem) no constituye sin embargo un intento de aplacar o contener su violencia crítica, sino de pulirla o refinarla. La defensa que hizo Ponte, en su momento, de Julián del Casal, el “decadente” que la crítica oficial opuso al “apóstol” Martí, coincide con este gesto de “frialidad”, en el que se puede ver un enfrentamiento deliberadamente impasible al discurso apasionado de la política revolucionaria. Ponte se ha propuesto no escribir textos “chatamente” políticos, no porque haya evitado la cuestión política, sino porque aquí lo político pasa primordialmente por el uso irónico y crítico del lenguaje.

Es lógico entonces que el ensayo dedicado a José Martí, el héroe nacional que Fidel Castro constituyó en autor intelectual de la insurgencia revolucionaria (Castro, 1993), sea uno de los textos en los que Ponte despliega con mayor acidez esta retórica erosiva. El hecho de atreverse a discutir la imagen institucionalizada de Martí es algo más que un gesto de irreverencia. Es un acto de repudio a su entronización como centro de la historia y efigie ubicua de la vida nacional.⁹ Quizás Ponte tuviera presente –no lo sabemos, lo podemos imaginar– aquellas fotos que recorrieron el mundo luego de

6. Rojas toma el concepto de “república sentimental” de Jean-François Lyotard, en *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia* (1994).

7. Vale reproducir la cita completa: “La poesía cubana del comienzo de la Revolución, la misma que yo hice en etapas breves (...) era una poesía de entusiasmo revolucionario, una poesía ejemplar, una poesía como corresponde al proceso joven de nuestra Revolución. Y yo inauguré –y esto es una triste prioridad–, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en literatura” (Casal, 1971: 84-85).

8. Contemporáneos en edad, Rojas (1965) y Ponte (1964) formaron parte de la revista *Encuentro de la cultura cubana* (1996-2009), publicada en Madrid y acusada desde Cuba de representar los intereses “anticubanos” de EE.UU. (cf. sitios como Eured o La Jiribilla). Tanto Rojas como Ponte han sido muy críticos de las políticas totalizantes del Estado socialista. Ambos representan lo que se ha llamado el “nuevo ensayo” cubano (Basile, 2009: 163-248).

9. “José Martí es una termoelectrica y una biblioteca enorme. Es la más alta orden gubernamental y una radio que ataca al gobierno que entrega esa orden. Es un aeropuerto y un montón de avenidas. Es el centro del parque en pueblos y ciudades. Es la dispersión de frases suyas que se repiten incesantemente. Es el dinero que circula con su efigie. Es el primer nombre propio que se menciona en la actual Constitución de la República Cubana: aparece cuando ya han pasado, en anteriores cláusulas, una masa anónima de aborígenes suicidas, de esclavos rebeldes, de criollos levantados en armas, de obreros, campesinos y estudiantes”. Antonio José Ponte, “Historia de una bofetada”, *ob. cit.*

1989, mostrando la desproporcionada relación de escala entre los hombres que celebraban la caída del antiguo régimen y la estatuaria colosal, aunque vencida, del estalinismo. Ya desde su título, “El abrigo de aire” sugiere el juego entre lo pesado y lo etéreo, lo grande y lo pequeño, lo vacío y lo lleno, lo muerto y lo vivo. La ambivalencia es uno de los recursos principales del ensayo. La metáfora del título es su primera incógnita: ¿Qué significa?: ¿que el abrigo es “de aire”, es decir inmaterial, o que lo es el cuerpo al que abriga, el cuerpo de Martí? Si el abrigo es etéreo, hay una paradoja evidente dado que el aire no alberga –es la intemperie. Pero si lo es el cuerpo, la imagen cobra a su vez un giro espectral porque estaría sugiriendo la presencia de un ser desvanecido, tal vez un fantasma. En este ensayo, Martí es evocado sucesivamente por ese abrigo y ese cuerpo. El movimiento de las metáforas impide que el símbolo se fije como una unidad por lo que la imagen pierde transparencia y solidez, quedando arrojada a los efectos equívocos del lenguaje. Esta perspectiva material, anti-idealista y en cierta forma anti-romántica de la representación, se hace explícita al final del ensayo cuando Ponte deja en claro que el propósito de su texto ha sido “tirar a choteo”, de-sublimar al héroe. “He querido hundirlo (gravedad contra aire) en la pelea temporal de las literaturas, de la que ningún autor escapa. Y que salga de allí solo lo que está vivo” (Ponte, 2004: 134). La metáfora del hundimiento apunta simultáneamente al carácter estatuaria de Martí como objeto de culto, y a su constitución en verbo encarnado. Se trata de que el símbolo se rompa y caiga desde esa elevación idealizada hacia el “grave” y bajo orden material, o sea al plano de la arqueología histórica y la guerra infinita de las interpretaciones. Este es el objetivo expreso del ensayo, de modo que analicemos algunas de sus estrategias.

El héroe empequeñecido

En sus escasas veinte páginas –delgadez que apuesta al registro “menor”–,¹⁰ el ensayo de Ponte deconstruye los mecanismos discursivos que han producido la sublimación de la figura heroica. El adjetivo *sublimis*, cabe recordar, habla de aquello que se dirige “de abajo hacia arriba” o está “situado en lo alto, suspendido en el aire” (Segura Munguía, 1985). Elevación que para la alquimia mística consiste en purificar los cuerpos con el fin de liberarlos de su carnalidad –su caída original en el tiempo y la materia. “El abrigo de aire” invierte este procedimiento de sublimación, poniendo en primer plano la mediación del discurso teológico en la construcción heroica, detalle notable en el marco de un régimen en teoría ateo. El objeto del ataque no es entonces únicamente el abuso de una retórica sentimental (la del martirio martiano), sino la utilización de un imaginario mitificador para *cubrir* (y aquí empieza a cobrar sentido la metáfora del título) los intereses finalmente terrenales (o *bajos*) que la sustentan. De allí que una de las primeras estrategias del ensayo sea privar a Martí del aura martiana. La envoltura cultural es reemplazada por otra mucho más prosaica: el abrigo de paño que Martí solía llevar puesto en sus últimos años de vida.

De las cinco partes del ensayo, la primera y las dos últimas siguen el rastro de aquella prenda. Ese abrigo del que se habla al comienzo del texto no es un abrigo cualquiera, sino el que Martí llevaba puesto el día en que salió de viaje hacia Santo Domingo para encontrarse con Máximo Gómez. O sea la prenda que lo abrigaba justo antes de partir a la guerra donde iba a morir –y donde moriría, por cierto, a la intemperie. Según las memorias de Blanche Zacharie de Baralt, Martí se dejó olvidado el saco en su casa. “Haberlo dejado allí”, deduce Ponte, “y salir como una flecha al frío de enero en New York, dice mucho del ánimo de Martí en aquella mañana” (Ponte, 2004: 120). Una lectura simbólica de este episodio podría ver en aquel abrigo olvidado las señales de la grandeza martiana: su desdén por el cuerpo, su libertad de espíritu, la preeminencia del ideal, incluso el anuncio del sacrificio próximo. Pero el ensayo de Ponte se limita a deslizar una modesta inferencia sobre su posible estado de ansiedad.

10. Sobre la circulación en Cuba del ensayo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, véase Díaz (2002).

El abrigo olvidado no se convierte en un emblema dentro de un relato enhebrado por sucesivas prefiguraciones, sino en un testimonio del paso de Martí por aquel lugar, en aquella hora, con ese frío. Es apenas una huella, un objeto museable, la vestidura vacía de un cuerpo ausente. Llegar a él no es entonces alcanzar la presencia martiana, sino detenerse exactamente en el punto en que esta se fuga.

El abrigo puede entenderse como una metáfora de las capas que median entre ese Martí fugitivo y la marca de sus pasos. La noticia de su existencia nos llega a través de las memorias de Blanche (su testimonio en *El Martí que yo conocí*) citadas por Ponte, de modo que, para nosotros, como lectores, el abrigo no es otra cosa que un signo dentro de un relato. Ese relato incita nuestra curiosidad: ¿subsiste, en algún lugar, esa famosa prenda? Ponte imagina un posible derrotero a partir de la narración hecha por el mexicano Artemio Del Valle Arizpe al abate González de Mendoza en 1955 (Del Valle Arizpe, 1994). Según este relato, Pedro Henríquez Ureña, que había conservado un abrigo de Martí, se lo olvidó a su vez en casa de Alfonso Reyes, quien se lo prestó a Del Valle Arizpe cuando este lo visitó en Madrid. La intriga, en principio histórica, deriva en la picaresca:

Un día, mientras [Del Valle Arizpe] cruza un puente, en medio de una pelea de perros, el abrigo recibe tremendo desgarrón. Sin tardar un minuto, como si se tratara de una herida en cuerpo propio, quien lo viste corre hacia su hotel y lo entrega a zurcir a quien toma por una de las camareras.

Hasta aquí llega la historia del abrigo martiano. Lo que sigue es un enredo donde la camarera del hotel no es la camarera del hotel y el abrigo desaparece o, mejor, entra a la historia de gente sin historia (Ponte, 2004: 132).

Ya aquí no interesa el abrigo histórico sino su valor como signo. El sobretodo sucesivamente olvidado, rasgado, convertido en presa de perros y botín de camareras, va perdiendo con el trasiego su valor de reliquia hasta convertirse en una especie de reverso cómico (o sea de estilo *humilis*, bajo, vulgar) de la “investidura” sagrada.¹¹ También se constituye en una metáfora de los caminos imprevisibles y por momentos absurdos de la historia. La deriva laberíntica y la continua postergación de una presencia inaccesible le dan al episodio un clima inquietante. Martí y su abrigo, la persona y el objeto, resultan por igual fugitivos. Ambos se hurtan al lector, dejando en su lugar la evocación, el signo sobre la página. Héroe y abrigo no son más que signos inscriptos en un texto que habla de otros textos, a su vez susceptibles de manipulación, olvidos y robos. En más de un sentido, esos textos y sus restos son equiparables.

11. Es interesante notar que el término latino *investio* significa tanto “vestir” como “adornar”, “rodear” y “cercar”. De allí que los términos “investidura” y “embestida” se encuentren etimológicamente relacionados. De allí también la asociación implícita en “El abrigo de aire” entre la vestidura martiana, su *in*-vestidura como figura de poder y la amenaza que ella implica.

Pasiones del cuerpo

El ensayo presenta a Martí con cierta comicidad. Se lo ve como un “hombrecito” que “camina a pasos cortos, rápidos y nerviosos”, o que, según cierto testigo, suele andar ensimismado, envuelto en un abrigo que le queda grande, portando bajo su brazo “un montón de periódicos y manuscritos” (Ponte, 2004: 120-121). Ese Martí pequeño y apresurado tiene algo de clown, algo chaplinesco. Se lo muestra frágil y enternecedor, se lo reduce en escala. El abrigo que lo envuelve y le queda grande cobra así un significado nuevo: sugiere que el aura, la investidura heroica, es acaso un suplemento excesivo que impide llegar al cuerpo real; un recubrimiento que lo tapa, convirtiéndolo en una sombra, en nada o en aire.

Con un movimiento contrario al de la sublimación, “El abrigo de aire” reclama el retorno al cuerpo de Martí. En la tradición idealizante de sus representaciones –una tradición que, vale aclarar, el propio Martí alimentó (Ette, 1995)– el cuerpo del héroe es glorificado

como recinto del espíritu. Sobre este fondo reverencial que espiritualiza la carne y en cierto modo la niega, Ponte compone un personaje más bien regido por las pasiones del cuerpo y un psiquismo algo torturado. Se detiene en un dato curioso: Martí, según algunos indicios, sufrió una lesión testicular por el encadenamiento en su presidio juvenil, lesión de la que aparentemente dejó nota y convirtió en un signo de sacrificio.¹² Destacar ese dato (no tanto el de la lesión en sí, sino el de su utilización como estigma) es mostrar el carácter a la vez edificante y *edificado* de esa imagen sacrificial, cuyos ribetes literarios Ponte subraya continuamente. Repara así por ejemplo en el hecho de que Martí hizo fundir uno de los eslabones de aquellas cadenas juveniles para fabricarse un anillo sobre el que hizo grabar la palabra “Cuba”. “Ahora que tengo un anillo de hierro”, cuentan que dijo, ‘debo hacer obras férreas’” (Ponte, 2004: 121).

12. En nota, Ponte aclara que la noticia de la lesión testicular fue tomada de Miguel Oviedo, *La niña de New York. Una revisión de la vida erótica de José Martí* (1992). En cuanto al sentido de las heridas presidarias de Martí como estigmas o incisiones iniciáticas véase Manzoni (1995).

Ponte lee con ironía lo que para Martí era parte de un texto moral y, en vez de recuperar la grandeza del símbolo, pone el acento en sus debilidades humanas: un narcisismo acentuado, un goce en la flagelación, cierta megalomanía. Su lectura sugiere que estas inclinaciones van más allá de Martí, en la medida que responden al exuberante sentimentalismo finisecular. El desdén por el cuerpo y la imposición de una disciplina ascética no se encontrarían, pues, reñidos con el gusto literario del momento: “Estaría emparentado”, arriesga Ponte, “con la época monástica en que Casal leía a Kempis, se envolvía en un sayal y tenía sobre la mesa una calavera” (Ponte, 2004: 122).

Un Martí no del todo ajeno al universo decadentista habría acuñado el retrato moralizante del asceta enamorado de su patria. Esta lectura escandalosa, a contrapelo de la imagen oficial, efectivamente reduce y *rebaja* al héroe: lo trae a la contingencia, lo coloca en una específica estructura de sentimientos, lo muestra como un sujeto con pasiones, debilidades, neurosis. Lo vuelve, en fin, mortal y pasible de escrutinio.

La doble naturaleza del símbolo

Para entender la magnitud de esta provocación es necesario tener presente un texto como *Ese sol del mundo moral* de Cintio Vitier (1990).¹³ Allí no solo se atribuyen al héroe todos los rasgos angélicos de la luz (claridad, irradiación, pureza), sino que se le asigna un lugar eminente como verdadero “sol” y “centro” de Cuba.

13. La primera edición cubana *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* es de 1990, si bien el texto se encuentra fechado en 1974. Utilizamos aquí la reedición de 1995.

Vitier asumió el proyecto de interpretar las esencias nacionales desde que formara parte del grupo Orígenes durante las décadas del 40 y 50. Fue entonces cuando publicó su famoso libro *Lo cubano en la poesía* (1958), producto de un ciclo de conferencias que no solo recorría la historia poética del país, sino que pretendía con ello dar una respuesta a la “frustración” política de la República. Su curso partía de la premisa de que la poesía era el auténtico recinto del ser nacional, premisa que luego va a extender al terreno moral. Católico sin afinidades marxistas en un comienzo, integrado más tarde al proyecto socialista, Vitier intentó en *Ese sol del mundo moral* conciliar aquella visión cristiana de la historia con el materialismo dialéctico de la Revolución triunfante. Compuso así este relato teleológico de la “eticidad” nacional, según el cual la historia de la isla podría entenderse como el despliegue de cierta razón inmanente, anunciada primero por Martí y concretada luego de 1959 por la Revolución:

De lo que se trata aquí [dice Vitier en el prólogo del libro] es solo de señalar aquellos momentos claves en el proceso de forja de la nacionalidad que denotan un fundamento y una continuidad de raíz ética, es decir, una creciente, dramática y dialéctica toma de conciencia. En el punto focal de este proceso —que desde luego, si no es toda la historia, es su porción más lúcida y edificante— se sitúa la figura de José Martí, uno de aquellos hombres “acumulados y sumos”, como él llamó a otros, que llevan en sí la agónica rectoría moral de sus pueblos. En su discurso con motivo del vigésimo aniversario del

asalto al Cuartel Moncada, Fidel Castro dijo de Martí: “En su prédica revolucionaria estaba el fundamento moral y la legitimidad histórica de nuestra acción armada. Por eso dijimos que él fue el autor intelectual del 26 de julio”. Es ese “fundamento moral”, con sus antecedentes premartianos y sus vicisitudes hasta nuestros días, lo que va a constituir el centro y norte de nuestra pesquisa (Vitier, 1995: 9).

El Martí de Vitier es en efecto un símbolo encarnado, la plenitud de la nación, “verbo” en el sentido teológico del término: una palabra sin contingencia, pura realización del Ser. Aquí el sol no es una simple figura encomiástica: Martí *realmente* es la luz, la razón, el *logos* cubano.

En el prólogo de *El libro perdido de los origenistas*, volumen que incluye “El abrigo de aire”, Ponte explica que su interés en el origenismo surgió, entre otras razones, como respuesta a la síntesis católico-marxista de Vitier. *Ese sol del mundo moral* era un ensayo que recortaba sesgadamente la historia cubana y en particular la del propio grupo origenista para hacerlas coincidir con la ideología del Estado, contribuyendo así a la cristalización de los mitos oficiales. Así como se había constituido un Martí expurgado y monolítico, ahora, según Ponte, eran los escritores de *Orígenes*, e incluso un poeta tan inasible como José Lezama Lima, los que empezaban a ser depurados por el cedazo oficial, por lo que juzgó necesario intervenir como “buen celador de museo” y resguardar tanto la disposición de los textos como la libertad de las interpretaciones.¹⁴

De allí que “El abrigo de aire” esté concebido como una intervención polémica en el terreno del ensayismo crítico, en muchos aspectos coincidente con el libro de Rafael Rojas, *José Martí: la invención de Cuba*, que también proponía regresar a los textos de Martí “después de olvidar la pesadumbre del mito” (Rojas, 2000).¹⁵ Entre las contribuciones contemporáneas al sostenimiento de ese mito, el ensayo de Vitier se destacaba por su ampulosidad; Martí es allí presentado como una encarnación americana de Cristo transfigurado:

Con este hombre, a través de su “voz conmovida que nos conmovía”, como dijera Varona, Cuba y América parecían abrirse a todas las posibilidades y sobreponerse a todos los fatalismos. Su estirpe era otra vez la de Viracocha, la del Padre Amalivaca, la de Quetzalcóatl, pero su crear un ejército de las piedras, regar la semilla de la América nueva o llegar a ser “el señor que se crea a sí mismo”, tenían lugar en la historia, en *nuestra* historia. La poesía encarnaba; lo imposible era posible.

La bala que lo mató en Dos Ríos pareció decir otra vez: no: basta de ilusiones, la historia es otra cosa. Y continuaron las batallas. Pero el radiante sol de mayo frente al cual cayó en combate según lo había anunciado (“¡yo soy bueno, y como bueno / moriré de cara al sol!”), era, exactamente, el que los nahuas llamaron Sol del Centro: “ese sol del mundo moral” que *ya no dejará de vigilar nunca como una “pupila insomne”, sobre la Isla* (Vitier, 1995: 92). Subrayado mío.

Vitier recurre a imágenes de la naturaleza para naturalizar a su vez la concepción de una unidad metafísica entre el héroe y el cosmos. Aquí Martí es el principio vital pero también el ojo que custodia las visiones, tan presente en la vida cubana que resulta invisible puesto que es la condición misma de toda visibilidad.

Las implicancias autoritarias de esta imagen son percibidas y denunciadas en la crítica de Ponte. En lugar del sol, su metáfora es el aire y el papel de Vitier le es dado a otro reconocido poeta origenista, Eliseo Diego, con cuñado del autor de *Lo cubano en la poesía*. Según la anécdota referida en la segunda parte del ensayo, Diego fue visitado en cierta ocasión por dos jóvenes escritores –entre los que suponemos

14. Ponte no fue el único escritor que en los 90 reaccionó contra la reinención oficialista del origenismo. Otros lo hicieron también en ocasión del Coloquio sobre Orígenes (Casa de las Américas, Octubre, 1994), entre ellos Rolando Sánchez Mejía (“Olvidar Orígenes”) y Pedro Marqués de Armas (“Orígenes y los ochenta”). Sobre el papel del origenismo en la cultura cubana de las últimas décadas véase Duanel Díaz (2005). En cuanto a la manipulación viteriana de la memoria origenista, remito a los aportes de Remedios Mataix (2012) y César Salgado (2012).

15. Fueron múltiples los textos que durante estos años se propusieron desactivar la mitificación martiana, al punto de que el crítico cubano Emilio Ichikawa declaró en 2006 “agotado” el programa de su desmitificación (Ichikawa, 2006). Agotado o no, vale destacar la contribución al tema de Enrique del Risco (2008).

estaba Ponte— a quienes les pregunta por sus lecturas de cabecera. Nerviosos por este examen, los jóvenes recurren al único nombre irreprochable y contestan “Martí”, a lo que Diego les responde: “Yo les pregunto cuáles autores leen, no cuál aire respiran” (Ponte, 2004: 124).

Todo “El abrigo de aire” es una respuesta a la amenaza implícita en esta contestación. Porque, ¿cómo llamarse “cubano” si no se habita esa atmósfera? Y en todo caso, ¿cómo tomar a la ligera un elemento tan indispensable como el aire? ¿Cómo situarse, en fin, *fuera* de ese espacio vital?

El punto clave en la filosa respuesta de Diego es la sustracción de Martí del orden humano. En tanto verbo encarnado, “aire” o “luz”, Martí no puede ser considerado un escritor entre otros. No puede ser objeto de crítica, o de historización, dado que en su palabra residiría la plenitud ontológica de Cuba. Leído a través de la advertencia de Diego, el ensayo de Ponte toma el carácter de una denuncia. Su denuncia acusa el uso autoritario de las imágenes, acusación que no se expresa directamente sino mediante la inversión del procedimiento: el símbolo *cae* en el juego de las metáforas. De allí las variaciones en torno a la figura del abrigo y de allí la inversión de su significado: ese “abrigo de aire” que cifra en más de un sentido el legado de Martí no abriga ni airea sino que oprime y sofoca, al mismo tiempo que engaña con su falsa transparencia. La metáfora del sobretodo —la investidura como círculo empereo: el abrigo “total”— no es otra cosa finalmente que una respuesta al uso totalitario de la figura martiana.

Ponte trabaja en este texto como el mitólogo de Roland Barthes: haciendo visible el lenguaje naturalizado de la ideología, tan presente y cenital como el sol, tan ubicuo como el aire. “Al fin y al cabo”, concluye el ensayo, “ideología y aire tienen esto en común: que llenan cada vacío, que tratan de ocuparlo todo, de estar en todas partes” (Ponte, 2004: 130). Para el Barthes que en 1956 publicaba *Mitologías*, ese metalenguaje era la ideología burguesa —“Estadísticamente, el mito se encuentra a la derecha” (Barthes, 1980: 245). Para Ponte, la ideología surge del Estado. Situarse en relación con ella es colocarse en un punto negativo respecto del poder, en la fractura de sus imágenes.

Del Ojo del Centro a la mirada espectral

En cierto punto de “El abrigo de aire” Ponte refiere otra evocación de Martí. En ella lo vemos libre de urgencias, como detenido en un tiempo vacío. Está solo, en la sala de una casa en Nueva York, con el abrigo echado sobre los hombros “las mangas caen vacías a los lados de su cuerpo y tiene muy abiertos los ojos, fijos, concentrados en algo lejano” (Ponte, 2004: 122-123). Una niña entra a la sala y sale asustada, impresionada por esta imagen, y no es para menos: en esa pose Martí parece muerto, vaciado de sí mismo. La estampa no solo desvitaliza un cuerpo que ha sido siempre imaginado como pura voluntad, sino que invierte la perspectiva martiana. Ya no vemos *a través* de su mirada ni somos capturados por el encantamiento de sus visiones, sino que únicamente se nos permite observar la enigmática abertura de sus ojos, acaso en una implícita invitación a *salir* de su espacio visual como espectáculo profético. Si en la concepción apostólica del héroe el cuerpo y la escritura son borrados para proyectar únicamente su visión, aquí, a la inversa, se nos propone considerar el acto mismo de mirar. Se pone en primer plano, no a la iluminación que desciende de un sol o “pupila insomne”, sino al ojo que mira desde cierto lugar, con cierta perspectiva, bajo ciertas condiciones.

“El abrigo de aire” rompe con el mito, al tiempo que deconstruye los mecanismos de producción y reproducción del poder. La metáfora del aire apunta al centro mismo del trabajo de invisibilización del mito, no solo para mostrar sus mecanismos sino para

invertirlo y “hundir” al símbolo eternizado en “la pelea temporal de las literaturas” (Ponte, 2004: 134). Para ello no recurre a la denostación, sino a la ironía: el ensayo se sirve del mismo lenguaje con el que discute (se sirve de evocaciones, de figuras como el aire, los ojos, la mirada). Encuentra, así, una salida a la pregunta sobre cómo constituir un lugar de enunciación al margen de la lógica binaria del adentro y el afuera, el aire o el vacío, con que el pensamiento totalizante distribuye las identificaciones. Su respuesta consiste, digámoslo una vez más, en salir de “la ideología” rompiendo por dentro su discurso. Lo cual supone tanto una politización de la escritura (politización que es parte del juego retórico mismo) como una lucha por el dominio del propio lugar de enunciación. Tener “estilo” no sería entonces simplemente alcanzar una personalidad literaria. Sería también, como vemos ahora, definir una posición, adoptar una pose, habitar cierto espacio.

Bibliografía

- » Basile, T. (2009). “Interiores de una isla en fuga. El ensayo en Antonio José Ponte”. En Basile, T. (comp.), *La vigilia cubana*, pp. 163-248. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México. Siglo XXI.
- » Bernabé, M. (2000). “Un puente, un gran puente. Ciber-entrevista a Antonio José Ponte”. En Teresa Basile (comp.), *La vigilia perpetua*, pp. 240-266. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Casal, L. (1971). *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba. Documentos*. Miami, Universal.
- » Castro, F. (1993). *La historia me absolverá*. La Habana, Del Pensamiento Nacional.
- » Del Risco, E. (2008). *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid, Colibrí.
- » Del Valle Arizpe, A. (1994). “De Artemio del Valle Arizpe al abate González de Mendoza”. En *Vuelta*, nº 215, pp. 65-66. México. En línea: <<http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-215-octubre-1994>>.
- » Díaz, D. (2002). “De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la ‘literatura menor’”. En *La Habana Elegante*. En línea: <<http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>>.
- » ——— (2005). *Los límites del origenismo*. Madrid, Colibrí.
- » Ette, O. (1995). *José Martí, Apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Fornet, J. (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas.
- » Ichikawa, E. (2006). “José Martí: el agotamiento del programa de su desmitificación”. En línea: <<http://www.eichikawa.com/Ensayos/Marti.html>>.
- » Lyotard, F. (1994). *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona, Gedisa.
- » Manzoni, C. (1995). “Escritos con el cuerpo”. En J. Martí, *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*, pp. 15-33. Buenos Aires, Biblos.
- » Marqués de Armas, P. (2002). “Escribir/erosionar”. En *Cabezas*. La Habana, Unión.
- » Mataix R. (2012). “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama Lima póstumo”. En T. Basile y N. Calomarde (eds.), *Orígenes, revolución y después...*, pp. 67-87. Buenos Aires, Corregidor.
- » Mateo Palmer, M. (1995). *Ella escribía poscrítica*. La Habana, Poramor.
- » Oviedo, M. (1992). *La niña de New York. Una revisión de la vida erótica de José Martí*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Ponte, A. J. (1997). *Asiento en las ruinas*. La Habana, Letras Cubanas.
- » ——— (1998). *Corazón de Skitalietz*. Cuba, Reina del Mar, Cienfuegos.
- » ——— (1999). “El abrigo de aire”. En *Crónica dominical*, nº142. México D.F.
- » ——— (2002). *Contrabando de sombras*. España, Mondadori.

- » ——— (2002). *Cuentos de todas partes del Imperio*. Francia, Deleatur.
- » ——— (2004). *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla, Renacimiento.
- » ——— (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama.
- » ——— (s/f). “Ese anacrónico Martí”. En *La Habana Elegante*. En línea: <http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte1.html>.
- » ——— (s/f) “Historia de una bofetada”. En *La Habana Elegante*. En línea: <http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte2.html>.
- » Ponte, A. J., Bernabé, M. y Zanin, M. (2001). *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Redonet, S. (1993). *Los últimos serán los primeros*. La Habana, Letras Cubanas.
- » Risco, E. del (2008). *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid, Colibrí.
- » Rojas, R. (1996). “La relectura de la nación”. En *Encuentro de la cultura cubana*, nº 1, pp. 42-51. En línea: <<http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/d1c6boaodbffce8018114eb91ceafe98.pdf>>.
- » ——— (2000). *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid, Colibrí.
- » ——— (2009). “Partes del imperio”. En T. Basile (comp.), *La vigilia cubana*, pp. 121-126. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » ——— (2009). “Anatomía del entusiasmo”. En *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, pp. 25-55. Barcelona, Anagrama.
- » Salgado, C. (2012). “Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en *Oppiano Licario* y la exégesis viteriana”. En T. Basile y N. Calomarde (eds.), *Orígenes, revolución y después...*, pp. 121-141. Buenos Aires, Corregidor.
- » Segura Munguía, S. (1985). *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid, Anaya.
- » Valle, A. (2000). *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana, Extramuros.
- » Vitier, C. (1958). *Lo cubano en la poesía*. Cuba, Universidad Nacional de las Villas.
- » ——— (1995). *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. La Habana, Unión.