

Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos

A propósito de *Contrabando
de sombras* de Antonio José Ponte

Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos. Y hallándolas en libros, el lector quisiera recorrerlas, convertirse así en un peatón de Utopía.

ANTONIO JOSÉ PONTE
«Una ciudad para Lezama Lima»,
El libro perdido de los originistas, p.55.

EN LA NOVELA DE ANTONIO JOSÉ PONTE, *CONTRABANDO DE sombras*¹, se entrelazan varias historias que tienen como escenario una ciudad a la que no se nombra pero en la cual reconocemos a La Habana: el protagonista es el joven escritor Vladimir, sin obra publicada, quien después de la muerte de su amigo Renán en un accidente automovilístico, enfrentará una serie de «extraños» episodios que lo llevan a reeditar escenas del pasado. En su departamento, alguien entra sin forzar la cerradura de la puerta y destroza todos sus libros, sin tocar ni robar nada más. Entre los restos que han quedado esparcidos en el suelo encuentra un fragmento de un libro que Renán había llevado consigo la noche anterior a su muerte. Unos días más tarde, en ese mismo departamento, encuentra una inscripción en la pared de la sala que dice «maricón».

¹ Mondadori, Barcelona, 2002. Todas las citas provienen de esta edición.

José Javier Maristany

Por otra parte, el día del entierro de su amigo, se topa en el cementerio con un personaje en el que cree reconocer a Miranda, su enamorado en el internado en el que pasó su adolescencia, quien supuestamente se suicidó en circunstancias muy confusas: la relación entre ambos jóvenes habría sido descubierta y Vladimir logra salvarse del castigo luego de hacer una autoconfesión en la que acusaba a Miranda, como elemento corruptor en aquella institución, que «traicionaba la confianza de sus compañeros y de sus educadores.» (p. 142).

La aparición de este doble de Miranda y los extraños episodios en su departamento hacen que Vladimir reedite un pasado que ha quedado olvidado, reprimido, y que ese viaje de retorno revele una dimensión que podríamos llamar «siniestra» u «ominosa», ambos términos usados por los traductores al español para el concepto freudiano de «unheimlich»².

Sin entrar en mayores detalles de la trama, que es mucho más compleja que lo esbozado hasta aquí, me interesa «recorrer» la novela-ciudad de Ponte a partir de dos aspectos topológicos.

Uno de ellos es un leitmotif que tiene una presencia importante en la trama: la idea del «pasaje» tanto en sentido surrealista-cortazariano —ese sitio en el que los personajes pasan a otro espacio, a otro tiempo, frontera, límite de la razón—, como el «pasaje» entendido en términos benjaminianos, es decir como cifra de una modernidad que se hace visible en la planificación urbana. El pasaje como resto arqueológico urbano que permite reconstruir una historia social³. Y esto nos lleva al segundo aspecto, que podríamos denominar «metáforas urbanas de la utopía»: representada inicialmente por los «andamios», como una manera de referirse a la revolución y al futuro en construcción, la utopía aparece luego por una negación de ese futuro y su clausura, transfigurada en la imagen de una «ciudad en ruinas», donde los andamios, ahora convertidos en «apuntalamientos», evitan que los edificios se derrumben. En tanto el Benjamin *flâneur* detuvo su aguda mirada en los pasajes ya decadentes de París para desde allí reflexionar sobre la modernidad y la mercancía en el siglo XIX, el narrador de *Contrabando de sombras*, descifra en esta transmutación del paisaje urbano, el devenir de la historia cubana, el devenir de su Revolución.

Ahora bien, ambos aspectos, pasajes y utopía, son complementarios ya que la utopía no desaparece, de una etapa a otra, sino que cambia de valor, de dirección y ahora en lugar de avanzar hacia adelante, su horizonte se ha desplazado hacia el pasado, al que se accede a través de estos misteriosos pasajes. La utopía montada sobre la racionalidad revolucionaria y emancipadora, ha cambiado su fundamento gnoseológico y ahora, se asienta sobre la existencia de lo fantástico y lo sobrenatural.

² Cfr. Freud, Sigmund. «Lo ominoso» (1919). En *Obras Completas*, tomo XIX. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

³ Cfr. Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle (le livre des passages)*. Paris, Le Cerf, 1989.

I. PASAJES

Abordemos en primer lugar los pasajes que se abren a los pasos del lector. En la novela hay múltiples zonas de contacto, espacios fronterizos, murallas, huecos, puertas, líneas que separan espacios y dan a otras dimensiones. El primero de ellos y sin duda el más importante, es el cementerio. Podríamos decir que este *locus* aparece como el centro de gravedad alrededor del cual gira la ciudad y sus habitantes. Así ocurre con los protagonistas que parecen atraídos misteriosamente hacia este espacio.

La novela se inicia con un diálogo, a propósito de «lugares imposibles», entre Renán y Vladimir, en que el primero cuenta sus encuentros eróticos con un dibujante en el cementerio: «Trabajaba en una empresa de proyectos de arquitectura, era dibujante. Un tipo extraño...No podía llevarlo a mi casa, él tampoco tenía casa propia, y no encontramos otro sitio en donde meternos que este.» (p. 7)

Aún cuando sus citas habían terminado, Renán cuenta a su amigo que seguía yendo al camposanto simplemente «por el lugar», como si una fuerza misteriosa e irracional lo atrajera hacia este espacio.

La muralla del cementerio es una frontera dentro de las ciudades, pero también puede resultar un lugar donde el panóptico disciplinario se desvanece, pierde su poder, como sucede en este caso. El cementerio cobija, entonces, lo «desviado», y también lo sobrenatural, lo insólito, una realidad paralela a la ciudad, con tanta vida como en ella. Los personajes entran y salen de sus límites. Allí están quienes se encuentran furtivamente para consumir sus amores ilícitos, Renán y el dibujante, pero también allí Vladimir se ha topado con César, ese muchacho en quien cree reconocer a su amor adolescente.

Por otra parte, una de las historias que entrelaza la novela es la del fotógrafo extranjero que está haciendo un libro con imágenes tomadas en el cementerio y que ha contratado a Vladimir para escribir los textos que «explicarán» esas vistas.

Susan, amiga de Vladimir y de Renán, tiene a su hijo enterrado allí, y pasea diariamente a su perro como si se tratara de un parque. Su departamento, con la terraza sobrevolando el cementerio, también es un lugar de frontera entre los vivos y los muertos.

Y también están quienes comercian con las pertenencias de los muertos. Uno de los descubrimientos de Vladimir, guiado por su fantasmagórico amigo César, es la actividad que, durante la madrugada, despliegan los hombres que despojan a los muertos recientes de todas sus pertenencias y las venden luego en el mercado negro.

El cementerio es como un espejo de la ciudad de los vivos. La distribución de sus habitantes, sus actividades, reflejan exactamente lo que ocurre del otro lado de sus muros, o en todo caso esos muros, que separan la vida de la muerte, resultan ser una barrera mucho más permeable de lo que parecen a simple vista.

Otro espacio de frontera y de pasajes es el que separa el sueño y la vigilia: aquel dibujante con quien Renán se citaba en el cementerio terminó loco,

«derrumbado» obsesionado por una pesadilla: «Yo vi cómo empezó a consumirse, cuenta Renán, cómo le cogió miedo a cerrar los ojos y a dormir. Y después llegó a darle miedo estar despierto, porque me aseguré que el techo entre la vigilia y el sueño tenía filtraciones» (p. 8). Son estas mismas filtraciones las que experimentará luego Vladimir en sus propios sueños, en los que se repiten imágenes de un grupo de hombres quemados por la inquisición, por el cargo de «amujeramiento», en el siglo XVI, episodio que ha leído en ese pedazo de libro destrozado que supuestamente Renán se había llevado la víspera de su muerte y que aparece misteriosamente en su departamento.

Los cines también son reductos que prometen salidas a otra parte: hay dos escenas en la novela que transcurren allí. En la primera, Vladimir en lugar de mirar la película, fija toda su atención en un largo remiendo que hay sobre la pantalla: «Desentendido de las persecuciones de autos, de los disparos y de las escenas donde los protagonistas se abrazaban, todo el entretenimiento consistió para Vladimir en las apariciones y desapariciones de aquella costura» (p. 41). Un remiendo que cierra el paso al otro lado, pero que lo indica constantemente, lo recuerda, lo hace presente.

En la segunda escena, ya hacia el final, en otro cine, César conduce al protagonista hacia su descubrimiento: un espacio entre el reverso de la pantalla y la pared, el otro lado, un pasaje hacia las imágenes del Océano Pacífico que son proyectadas en ese momento. Allí, tan misteriosamente como había aparecido en la vida de Vladimir, César desaparece, nadando entre las olas: «Las olas volvieron a alzarse hasta el techo, y a espaldas de Vladimir, del nadador no quedaba ni sombra. Cualquiera de los dos que hubiera sido, Cesar o Miranda, había nadado hasta encontrar su libertad.» (p. 151)

Hay aún otro tipo de «pasaje» en los que se multiplica este leitmotif: el pasaje de las imágenes a la escritura puesto que Vladimir escribirá los textos que van a acompañar las fotografías tomadas por el extranjero en el cementerio; y de un idioma a otro, ya que Lula, su amiga abogada, será la encargada de traducir esos textos a otra lengua.

En todos estos casos, algo sobrenatural invade lo cotidiano, con las formas de lo «siniestro», entendido esto último como el *unheimlich* freudiano, lo familiar que se vuelve extraño, aquello que reaparece sin ser del todo igual a sí mismo: César es y no es Miranda, la inscripción en la pared del departamento de Vladimir es y no es la misma inscripción que años atrás desconocidos dejaron en su armario del internado. El concepto de lo siniestro desarrollado por Freud alude a aquello que retorna luego de un proceso de represión. Lo siniestro remite al encuentro sorpresivo con algo superado que aparece y provoca angustia y horror.

Esta represión, en el caso de *Contrabando de sombras*, es tanto individual como social: Vladimir ha «olvidado» durante años la traición hacia su amigo adolescente: «Porque yo también puse cemento flojo en la tapa de una tumba, sin acordarme luego que el trabajo no estaba terminado y tendría que volver» (p. 138); Lula, por su parte, ya ni recuerda a aquella familia vecina con intenciones de abandonar la isla, a la que fueron a repudiar, cuando era

adolescente, y que desembocó en un juicio que llevó al padre al suicidio. El imaginario «social», por último, ha negado esa barca de la inquisición, con sus hombres condenados en llamas, y de esa negación ha resultado una repetición contemporánea, de la cual es síntoma el desenlace del episodio homosexual de Vladimir en el internado.

Más allá de la identidad real de César o de su consistencia ontológica, siempre cuestionada en personajes de los relatos fantásticos, su aparición remite a ese «lugar imposible» del que se habla con insistencia a lo largo de la novela (la segunda parte lleva precisamente por título «El lugar más imposible»): «El lugar más imposible no era aquel que unía a un vivo y al espíritu de un muerto, sino uno donde hubieran coincidido ambos en igualdad de condiciones, el pasado» (p. 151), afirmará el narrador identificado con Vladimir.

Así entonces, todos estos espacios fronterizos tendrían en realidad una dimensión temporal, serían túneles del tiempo, que llevan a ese «lugar imposible», que se encuentra atrás y no adelante.

Esta misma idea había aparecido ya en un cuento de Ponte, incluido en el volumen *Cuentos de todas partes del imperio*⁴. Se trata de «Un arte de hacer ruinas». Su protagonista, un futuro urbanista que está preparando su tesis, elige como tutor a un ex profesor, amigo de la familia, quien lo introduce en los misterios de los viajes en el tiempo: «Sales a comprar vegetales en una mañana cualquiera y descubres que el cólera recorre la ciudad. Saliste a mil ochocientos treinta y dos, sin tiempo para asombrarte» (p. 28); más adelante el ex-profesor dice a su discípulo: «El tiempo como deben haberte enseñado, es un espacio más. Ahora te toca explorarlo» (p. 28).

Uno de los temas de este cuento, es lo que el narrador llama la «tugurización» de la ciudad, una especie de expansión urbana hacia adentro. La ciudad se amplía pero no sus límites. El cuento se inicia con la historia de un hombre que agranda su casa con una barbacoa, es decir, subdividiendo la altura de un ambiente y logrando de ese modo, dos habitaciones en vez de una. Las barbacoas permitirían entonces esta expansión hacia adentro, esta ocupación intensiva del espacio, hasta tanto la estructura del edificio aguante: «La gente podía copar un edificio hasta hacerlo caer. Se hacían un espacio donde parecía no haber más, empujaban hasta meter sus vidas. Y tanto intento de vivir terminaba casi siempre en lo contrario» (p. 31).

Uno de los personajes del cuento, el profesor D., autor de un subversivo estudio sobre el tema que se denomina *Tratado de estática milagrosa*, muere precisamente en el derrumbe del edificio en el cual vive. Existe un misterio alrededor de ese libro, nunca publicado, y según parece, pesa una maldición sobre todos los que se acercaron a él.

El futuro urbanista, al final del cuento, persiguiendo a un falsificador de monedas y billetes, entra a un túnel, que tiene aspecto de refugio antiaéreo, y termina ante la visión de una ciudad muy parecida a la de arriba: «Tan parecida

⁴ Angers, Éditions Deleatur, 2000. Las citas provienen de esta edición.

que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes» (p. 39). Es la ciudad de «Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria» (p. 39), dice el narrador ante la visión que se presenta a sus ojos. Todo se conserva, diríamos también, como en el inconsciente. La ciudad como metáfora de la psiquis, o psiquis social tal vez, donde lo que desaparece deja su marca, su cicatriz, y por lo tanto su memoria.

Esta visión de la ciudad, y su representación, anuncia la que aparecerá en *Contrabando de sombras*, tanto como el tema de los «pasajes» que conectan con otro tiempo y otra realidad.

II. METÁFORAS URBANAS DE LA UTOPIÍA

Me interesa ahora analizar la conexión entre este leitmotif de los pasajes y el segundo aspecto que había señalado al comienzo. Me refiero a la transformación de la utopía, a su transfiguración. Podemos decir que la idea de la planificación urbana, respondió siempre a un pensamiento utópico, su realización intenta acercarse a esa urbe que tienen los planificadores como modelo, modelo urbano y por lo tanto, modelo social. En este sentido, el hecho de planificar una ciudad se encuentra íntimamente ligado a los relatos de la modernidad en cualquiera de sus versiones: en todas ellas un principio de racionalidad preside el cuerpo social y el lugar que ese cuerpo ocupa, el lugar en el que se mueve.

Ahora bien, en «Un arte de hacer ruinas» la planificación ha sido sustituida por la tugurización, y los principios racionales por el milagro. De allí el título en oxímoron del tratado del Profesor D. que alude a la «estática milagrosa». No se planifica, se conserva, se sostiene, se apuntala, y se confía en los milagros, no ya en las leyes físicas.

En *Contrabando de sombras* hay un pasaje del texto en el que aparece nuevamente esta idea, a través de una imagen en la que se da una sustitución similar y se encuentra en la historia de uno de los personajes.

Lula, amiga de Vladimir, gana algo de dinero acompañando a extranjeros como el fotógrafo que toma vistas del cementerio. También arregla bodas, como la del fotógrafo con su novia, la mulatica. De joven y recién graduada de la facultad de derecho «guiaba en misión oficial a visitantes extranjeros. Los llevaba a construcciones disímiles y señalaba al andamio más alto. Si acaso no veían a nadie trabajar allí en ese momento era porque la cuadrilla tomaba un descanso y volvería al poco rato. Construían el futuro, el futuro se encontraba en la punta del aquel andamio. Y, en realidad, ¿qué había pasado? Paralizadas todas las construcciones, los andamios habían sido colocados como apuntalamientos. De un día a otro pasaban de levantar andamios a disponer puntales con tal de que todo lo construido no se viniera abajo. Y no quedaba mañana alguno al que señalar. [...] Derrumbes o alguna restauración era cuanto tenía para mostrar. Y se había hecho a la idea de vivir sin mañana.» (p. 38)

De la planificación se ha pasado a la tugurización, de los andamios a los apuntalamientos, que sostienen la estructura para que no se caiga el edificio.

El «lugar más imposible», la utopía, aquel en que la revolución había puesto su meta, y al que afirmaba acercarse construyendo una sociedad que haría surgir al «hombre nuevo» parece no encontrarse ya en el futuro ni se puede acceder a él a través de la razón. En todo caso, de la razón quedan las ruinas, los vestigios, las estructuras enclenques que hay que sostener.

Creo que en este pasaje, se condensa parte de la explicación de lo que ocurre en la novela. No me refiero a una explicación que revele los aspectos sobrenaturales o fantásticos de la narración de Ponte, que nos diga cual fue el destino final de Miranda y el de César, sino que permita dar cuenta de la utilización de lo fantástico en esta escritura.

Es interesante que los tres personajes principales están vueltos hacia el pasado, aunque de manera diferente: Vladimir, el escritor, recorre una y otra vez las ruinas de su memoria a partir del encuentro con César, y revive la tragedia de su primer amor adolescente. Susan se sienta en la terraza de su departamento que da sobre el cementerio, para custodiar desde allí la tumba del hijo muerto. Mientras tanto, planea el futuro de su otro hijo afuera de la isla, adonde irá a vivir con su padre. Y por último, Lula, la abogada, anclada en el pragmatismo del presente y la sobrevivencia, reedita su adolescencia al encontrarse con César, quien resulta ser el hijo de aquel que fuera repudiado y agredido por querer salir de la isla, repudio en el que Lula tomó parte, y que desembocó en el suicidio del padre de César.

Lo fantástico, en su versión *unheimlich*, parece remitir y nutrirse inevitablemente del inconsciente como reservorio de las experiencias del pasado, pasado individual y pasado social.

Si reemplazamos los términos urbanísticos por un esquema básico del psicoanálisis, podríamos pensar que esos apuntalamientos en la ciudad son una metáfora que remite a los mecanismos de defensa que intentan impedir el avance de lo siniestro, que anida en el inconsciente tanto individual como colectivo. El derrumbe de esos mecanismos de defensa es peligroso pero necesario, un ajuste de cuentas que permite hacer el duelo, por las pérdidas y las ausencias, y reparar los errores. Y pareciera que hacia ese territorio no regido por la luz de la razón, mira la utopía pontiana, y a él se accede por pasajes misteriosos, por muros que separan tumbas y casas, por costuras en la pantalla de un cine, por los sueños o por antiguos refugios antiaéreos.

III. EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

Por último, es preciso señalar que las utopías modernas suponían un tiempo lineal y homogéneo, una cinta que se desenvolvía hacia adelante, y que nunca retrocedía.

Si a nivel individual, esta nueva utopía, la de examinar el pasado para que el presente se transforme, permite a los personajes un ajuste de cuentas, elaborar un duelo, a nivel colectivo, y con resonancias de una visión benjaminiense de la historia, en la que la figura del «Angelus Novus» mira fijamente la incesante repetición de las catástrofes del pasado, mientras el huracán del

progreso le impide cerrar las alas y lo propulsa al futuro⁵, los apuntalamientos, los sistemas de defensa que impiden los «derrumbes», llevarían inevitablemente a un tiempo cíclico en el que las experiencias del pasado se repiten una y otra vez con distinto nombre.

En el último capítulo de la novela, que transcurre en el cementerio, ese centro de gravedad de toda la trama, Vladimir se encuentra nuevamente con Criatura, un extraño personaje que ha conocido allí y con quien ha compartido su breve detención policial. La escena es totalmente surrealista: Criatura es el pasajero de una bicicleta-taxi que recorre el cementerio como si se tratara de una ciudad. Vladimir sube al taxi y recorre un tramo mientras conversa con su compañero. Allí hablan de ese sueño que Vladimir tiene una y otra vez, en el que aparece la barca de los condenados por la inquisición, ese sueño que repite lo leído en otro libro. Y a partir de ese sueño, la pregunta de Vladimir a Criatura es si el pasado puede regresar. A esa pregunta contesta insistentemente la novela, y en su respuesta deshace la posibilidad de una utopía lanzada hacia el futuro, por cuanto ese futuro no es más que eterno retorno. La barca de la inquisición, con sus hombres amujerados, ardiendo entre las plumas y la brea, no ha quedado en el pasado, y regresó bajo un aspecto diferente pero no menos dramático en la persecución que sufrieron todos aquellos que no se adaptaban a la normativa heterosexual.

En este sentido, la novela de Ponte pareciera afirmar que la revolución como el lugar «imposible» hecho posible, resultará una repetición dramática del pasado y, creyendo avanzar hacia el futuro, no se hará más que repetir una historia de herejes e inquisición, hasta tanto la psiquis social, esa ciudad subterránea que guarda la memoria histórica, no sea explorada sin mecanismos de defensa ni apuntalamientos.

⁵ Benjamin, Walter. «Theses on the Philosophy of History». *Illuminations*. New York, Schocken Books, 1969, pp. 257-258.