

➤ Antonio José Ponte: el espacio como texto

María Guadalupe Silva

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Resumen: Este artículo analiza el cuento de Antonio José Ponte “Un arte de hacer ruinas”, desde el punto de vista de su construcción narrativa. A partir del análisis del esquema general del libro, dentro del cual este cuento ocupa un sitio central, el artículo investiga qué significados recubre la propia noción de “centro” en el proyecto literario de Ponte. Puesto que la estructuración del espacio –en especial del urbano: el espacio político por excelencia– es materia de continua reflexión en su obra, aquí propongo una lectura de la “ingeniería” alegórica de este cuento, poniéndolo a su vez en relación con otros textos críticos de Ponte en los que cuestiona la metafísica del nacionalismo cubano y la ideología centralizadora del Estado.

Palabras clave: Antonio José Ponte; Ruinas; Literatura; Política; Cuba; Siglo xx-xxi.

Abstract: This essay examines Antonio José Ponte’s tale “Un arte de hacer ruinas” (An Art of making ruins) from the perspective of its narrative strategies. Considering the general structure of the book, in which this tale holds a central place, the essay inquires into the meanings of the very notion of “center” in Ponte’s literary project. Since the structuration of space, in particular, urban space, which is the first political space, is a matter of permanent reflection in his work, here I offer a reading of the allegorical “engineering” of the tale, establishing relations with other critical texts by Ponte which defies the metaphysics of Cuban nationalism and the centralizing ideology of the Estate.

Keywords: Antonio José Ponte; Ruins; Literature; Politics; Cuba; 20th-21st Century.

En *Cuba or the Pursuit of Freedom*, su famosa historia de la isla desde la Colonia hasta la Revolución, Hugh Thomas advirtió que el intenso nacionalismo cubano debe gran parte de su fuerza al extraordinario desembolso de energía, recursos económicos y humanos requeridos por las guerras de independencia durante el largo siglo xix. Ese cruento proceso, escribía en 1971, “creó un fuerte espíritu nacionalista que, desde entonces, nunca ha muerto del todo, aunque a menudo se haya encendido bajo auspicios muy curiosos” (Thomas 1973: 357).

Desde el triunfo de la Revolución en 1959, la defensa de esa autonomía arrebatada por los Estados Unidos desde los primeros años de la República ha sido uno de los argumentos más sostenidos por el oficialismo revolucionario para encauzar su propio discurso nacionalista. El llamado a cerrar filas contra el poderoso vecino del Norte ha sido una constante dentro del lenguaje agonístico de la política cubana de los últimos cincuenta años. Pero así como al finalizar el siglo xx se impuso en la agenda académica internacional una visión crítica de las poéticas nacionalistas, en la Cuba desterritorializada de la

diáspora, varios intelectuales asumieron a su vez la tarea de analizar y descomponer aquel gran relato de la identidad construido desde el siglo XIX.

Rafael Rojas, historiador y ensayista, fue quien llevó adelante este proyecto con mayor sistematicidad, pero también lo han hecho y siguen haciéndolo escritores como Iván de la Nuez, Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler y Antonio José Ponte. El carácter fundamentalmente semiológico de su crítica se puede apreciar en la predilección por el análisis de discursos, el desmontaje de símbolos, el escepticismo ante las “sustancias” o la actitud irónica frente a los mitos y lugares comunes de la isla y la insularidad. En el ensayo “La relectura de la nación”, publicado en el primer número de la revista *Encuentro* (1996), Rafael Rojas no solo equipara la nación a un texto por releer —un texto cuya interpretación sería el núcleo de la disputa—,¹ sino que describe la nueva promoción de intelectuales cubanos como una camada compuesta principalmente por ensayistas, es decir: por escritores que hacen de la crítica —en el sentido político y filosófico del término— un arte.

Rojas incluso desliza la hipótesis de que “tal vez sea el ensayo —y no la poesía o la narrativa— la composición que más se acerca a formular una poética generacional, por esa promiscuidad literaria, esas facultades centáuricas, que Alfonso Reyes veía en este género” (Rojas 1996: 43). La hipótesis no está exenta de provocación, puesto que ella misma promueve ese movimiento de retorno a la escritura política dentro de un campo intelectual fracturado.² De los nombres mencionados aquí como parte de lo que pareciera ser el “giro ensayístico” de los noventa, me interesa en particular el de Antonio José Ponte, no solo porque sus ensayos son un buen ejemplo de esa libertad discursiva de la que habla Rojas, sino porque toda su producción revela, por así decir, el ademán del ensayismo, una “promiscuidad” que merece atención por la densidad de sus conexiones internas y por la inteligencia con que trama su propio estilo crítico.

El gran tema, cuyas variaciones vemos reaparecer en los poemas, narraciones y ensayos de Ponte, es la presencia constante, en cada espacio de la vida pública y privada, del Estado cubano y sus regímenes de autoridad, pero también la crisis y el lento desmoronamiento de la Revolución institucionalizada.³ Su distanciamiento de este sistema, que entre otras cosas motivó la prohibición de publicar sus textos dentro del país, se expresó en la práctica como una minuciosa descomposición de la mitología oficial, de sus mecanismos discursivos, formas de relato y asignación de roles. Ponte se colocó a sí mismo, junto con Reinaldo Arenas o Virgilio Piñera, en lo que ha llamado “la tradición del No”, tradición crítica del esencialismo y las versiones teleológicas de la historia cubana, cuya negatividad podría definirse como un rechazo a lo que en su momento Mijaíl

1 “Desde finales de los años 80 se viene escribiendo, en Cuba, un nuevo ensayo de la nacionalidad. El nacimiento de esta escritura quizás sea el reverso intelectual de una crisis en el orden simbólico de la Revolución. Los valores, los símbolos, las ideas, las prácticas y las instituciones del socialismo cubano experimentan un severo reajuste. La revisión de la forma histórica actual del Estado, que ha sido presentada —teleológicamente— como el completamiento político de la identidad cultural, suscita una relectura de la nación misma” (Rojas 1996: 43).

2 Rojas comienza su texto refiriéndose a la falta de un espacio intelectual autónomo: “Hablar, hoy, de grupos intelectuales en Cuba, de una ciudad letrada, es aferrarse a una ficción estéril. Desde *Lunes de Revolución* o el primer *Caimán Barbudo* no ha existido en la isla eso que Ignacio Manuel Altamirano llamaba una *República de las Letras*” (Rojas 1996: 42 s.). Justamente por esto, la revista *Encuentro de la cultura cubana* pretendía constituirse en plataforma de un campo intelectual emergente, como se ve en el texto de presentación y las declaraciones del primer número.

3 Sobre lo político y lo “impolítico” en la literatura de Ponte, véase Basile (2010).

Bajtín describió como la *seriedad unilateral* de los discursos de poder (Bajtín 1986; 1987; 1997). “Un país, un nacionalismo, son soportables solo si cobijan también lo negador, las destrucciones. Un país y un nacionalismo no pueden ser proyectos monolíticos”, escribió Ponte (2004: 112) para resumir su postura en un ensayo dedicado a la mala memoria de la historiografía estatal.

El arte de la crítica toma así en su caso la forma de una finísima réplica a las afirmaciones fuertes en relación con el ser, el destino o las identidades que definirían el cuerpo sólido de la nación. Su reacción literaria ante esa arrogancia del poder es por un lado estilística —la sobriedad, la ironía, la ambivalencia, las elipsis o el ciframiento marcan su tono distanciado y contenido, como reacio a las efusiones líricas del entusiasmo histórico—, pero también tópica: la arquitectura, el urbanismo, la geografía, el espacio público, el doméstico, el subjetivo, todas estas áreas constituyen sus principales *topoi*: lugares del discurso tanto como de la realidad exterior, con los que Ponte organiza su vasto proyecto de escritura *a contrapelo* —para describirlo con un giro deliberadamente benjaminiano— en relación con los regímenes institucionalizados de representación.

¿Pero qué significa esta predilección por el espacio —edificios, ciudades, mapas— cuando se trata, en realidad, de ajustar cuentas con la historia? Esta es una pregunta que podríamos responder a través del cuento “Un arte de hacer ruinas” (2000). Este relato, posiblemente el más leído de sus textos, permite entender hasta qué punto en el caso de Ponte los recursos de la ficción colaboran con los propósitos del ensayo, en la medida en que ambos responden a un mismo programa de relectura, reescritura y desmontaje.

Geografía literaria

Es notable: casi no hay rastros de la naturaleza en la narrativa de Ponte. Su mundo es enteramente político: describe el orden de la *polis*, la ciudad o la *civitas* cubana. *Cuentos de todas partes del imperio* (2000)⁴ es un ejemplo de esta visión abstracta del espacio. Compone, como explicó Ponte, un mapa textual —un libro-mapa— dentro del cual “Un arte de hacer ruinas” no solamente destaca por encontrarse exactamente a la mitad, sino por cumplir a su vez la función de una metrópoli:

Ese cuento está en el centro del libro y es el único en que todo sucede dentro de Cuba. Los demás textos son referencias a viajes o peripecias de cubanos por el mundo. El único que se concentra en el corazón del Imperio, si ese Imperio irónico existiera, es “Un arte de hacer ruinas” [...] el centro arquitectónico del libro. Es un poco una interrogación sobre el destino arquitectónico de La Habana. [...] De hecho, *Cuentos de todas partes del imperio* es el libro en el que más he pensado después de haberlo escrito, es el único que he deseado ampliar. Será que uno no funda una ciudad por gusto; Tuguria está fundada y ahora hay que darle vida. Entonces tengo que regresar a ella (Ponte en Rodríguez 2002: 184).

Ponte equipara la arquitectura del libro a la de un supuesto “imperio” cubano, cuyo centro estaría en La Habana de la misma forma que el “corazón” del libro se encuentra en este cuento. La palabra arquitectura es empleada en varios sentidos a la vez: hace

4 Primera edición: Angers: Éditions Delatour, 2000, con ilustraciones de Ramón Alejandro. Aquí trabajo con la edición de Fondo de Cultura Económica (2005), prologada por Esther Whitfield.

referencia al armado del texto, en primer lugar, pero también a la estructura física de la ciudad y a la forma política del país. Estos deslizamientos de sentido, como vamos a ver, no son metáforas casuales.

En principio habría que reparar en la referencia a la noción de imperio, porque atribuye a Cuba el incómodo término con el que se ha identificado a su enemigo histórico: el imperialismo norteamericano. La sola insinuación de un imperialismo cubano resulta ofensiva en la tradición de sus representaciones, no solo porque se burla de las exageradas expectativas políticas del país (Cuba como vanguardia del continente), sino porque sugiere la existencia de un sistema expansivo y totalitario. En su reseña del libro, Rafael Rojas no dejó escapar la íntima asociación fijada por una clásica tradición historiográfica entre las ideas de imperio y decadencia, lo que, por un lado, llevaría a identificar el territorio con el caído bloque socialista, cuyas rutas y límites deciden los movimientos por dentro o por fuera de casi todos los personajes errantes del libro, mientras que, por otro, invitaría a pensar en la propia decadencia del “reino” cubano (Rojas 2006b). Pero aquí la capital no es Moscú sino La Habana, de modo que ese imperio también se refiere, con otra vuelta irónica, al ámbito creciente y expansivo de la diáspora insular. La forma que Ponte da a su libro —un centro con cuatro extensiones hacia el exterior— esquematiza, más que los dominios de la antigua URSS, la forma de una dispersión con eje en La Habana, o sea la imagen de Cuba como centro difusor de migraciones.

Al imaginar este territorio ampliado, Ponte parece cuestionar la idea sostenida por el más duro nacionalismo revolucionario de que los verdaderos cubanos son los que permanecen fieles a su tierra, como si las costas del país fueran el límite físico de la identidad. A juzgar por “Las lágrimas del congrí” y “Por hombres”, los primeros cuentos del libro, la pertenencia no es para Ponte una condición de la geografía, sino de los cuerpos y su memoria. Son los afectos los que responden al sabor de un plato familiar en las remotas regiones de la URSS, o los que pese a todas las inconveniencias no se pueden resistir al encanto de la erótica cubana, a su lenguaje secreto y perversamente familiar. No hace falta ningún discurso de la nacionalidad para convencernos de que las ataduras de estos cuerpos son profundas. Es casi una fatalidad, un amor inevitable o insensato el que lleva a los dos primeros protagonistas de regreso a su tierra. El frío del exterior —siempre helado, lejos, en algún punto del Norte— o sus caminos laberínticos, sin rumbo, hablan de la tristeza del desarraigo y, en el caso del segundo cuento, también del imposible retorno feliz. “Inmóvil como una estatua”, la protagonista de “Por hombres” se detiene aterrada en la frontera, atraída por un loco deseo de la patria (la tierra de los padres, los hombres) que sabe mortal. Haciendo contrapeso, los dos cuentos finales del libro ofrecen visiones complementarias de esta ilusoria vastedad geopolítica. En “A petición de Ochún” un desesperado enamorado de origen chino se interna en África para conseguir un corazón de elefante que le traiga de vuelta el amor de su mujer. El horizonte se amplía: “La ciudad se extendía más allá del Barrio Chino, el país se alargaba en cuanto se cruzaran los límites de la ciudad” (Ponte 2005: 79), y sin embargo la escena sigue siendo estrecha, ya que el enamorado no puede ir más allá de lo que le permiten las guerras cubanas en África, donde encuentra finalmente el camino de vuelta a su país aunque ya sin vida, muerto por desertor. “El verano en una barbería”, último relato de la serie, presenta una imagen inversa del espacio. Aquí, como en *Las mil y una noches* (citado al comienzo y final del libro, de forma que todo aparece como una apelación a la fantasía en tiempos de peligro o desesperación), se cuentan historias para evitar la acechanza de la muerte, solo que en este

caso las narraciones de viajes y maravillas no son otra cosa que la fuga imaginaria de un país vigilado, pequeño, semejante a una prisión. La imagen de Cuba como un “imperio” derramado por el mundo ciertamente amplía las fronteras de la nación, y es en este sentido una refutación del esencialismo insularista. Pero a la vez describe ese territorio como un área confusa y difícilmente habitable, ya sea porque la pobreza o el hastío empujan a salir, porque la salida se vive como un desalojo o porque se teme tanto la intemperie como el ahogo interior. Se diría incluso que este imperio es una vasta zona fronteriza entre la imposibilidad de estar adentro y la de permanecer afuera.

Un centro de tinieblas

En la entrevista antes citada, Ponte confiesa su fascinación por la literatura inglesa colonial y la literatura imperial austro-húngara, por el hecho de que ambas tratan “de modo muy natural” el tema de las minorías y el extranjero. En la misma conversación habla a su vez de La Habana como el “corazón” del imperio cubano, y a lo largo de estos cuentos se puede ver que utiliza varias veces la metáfora del corazón como centro o punto de mayor profundidad. En “A petición de Ochún”, como vimos, el corazón no solamente es símbolo del amor, sino también ofrenda y objeto sagrado. Es para llegar a él que el protagonista se interna en la selva africana, travesía que el cuento describe utilizando la misma metáfora del centro: “Envuelto en la piel y protegido por su amuleto, se adentraba cada vez más en *el corazón del continente*” (Ponte 2005: 86, énfasis mío). Incluso sin tener presente la entrevista donde Ponte habla de su interés por la literatura inglesa colonial, se podría advertir en esta cita el eco posible de la novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1902), que narra, como se sabe, el viaje de un representante comercial del imperialismo británico hacia la “Estación Interior” del excéntrico Kurtz, a lo que él llama “el corazón” de África. Esta novela ha sido estudiada, entre otros por Edward Said y Hannah Arendt, como un documento de la visión imperialista de Occidente sobre el “continente negro” (Said 1996; Arendt 1998). Pero en el caso de Ponte, ese “corazón” africano donde el cubano encuentra la muerte no por manos desconocidas sino por la propia ley marcial de su país, es también, de alguna manera, el reencuentro en las regiones más improbables con lo que Guillermo Cabrera Infante solía llamar “el largo brazo de Fidel”, y que también se podría entender como la vasta geografía política de la *civitas* cubana: la extensión “imperial” de su Ley.

La Ley, esa ley, tiene su punto de origen en la ciudad que centraliza la vida política del orbe cubano y que a su vez es escenario del cuento que está en el centro del libro, enmarcado a izquierda y derecha por la misma cantidad de textos, “Un arte de hacer ruinas”. Si los ecos de *Heart of Darkness* son menos probables en este cuento, hay por lo menos una paradoja fundamental que los dos relatos comparten y que vale la pena tener presente. Así como en la novela de Conrad el adentramiento de Marlow en la selva es, al mismo tiempo, una exposición de la lógica imperialista en su dominación del territorio y un inquietante descubrimiento de que la oscuridad (*darkness*), que se supone exclusiva del continente salvaje, está en el corazón mismo de la empresa occidental (no a pesar, sino justamente *en razón* de su racionalidad propia), de la misma forma, el cuento de Ponte describe un adentramiento en la arquitectura profunda de la *polis* cubana que revela su perturbadora

doble faz, la cara secreta de la urbe. El “corazón”, como centro oscuro, hace manifiesta esta paradoja.

La historia del cuento es la siguiente: un joven estudiante de urbanismo desea escribir una tesis sobre las barbacoas en la ciudad y le pide a un antiguo profesor que sea tutor de su proyecto.⁵ Cuando este le pregunta por qué ha elegido ese tema, él le responde, anticipando inconscientemente lo que llegará a descubrir al final, que, según ha podido ver, la ciudad crece “hacia adentro” (Ponte 2005: 58). Interesado, ya que él mismo conoce algunos aspectos del asunto, el tutor lo invita a su departamento para discutir la “idea valiosa”, y con ello da comienzo a la indagación que llevará al protagonista hasta el sórdido mundo de Tuguria. Al igual que las barbacoas que multiplican hacia adentro el espacio de la ciudad, la escenografía por la que el personaje transitará desde aquí será cada vez más parecida a las *carceri* de Piranesi. El departamento del tutor tiene el aspecto de una caverna. Cerradas las ventanas y lleno de antigüedades, parece también detenido en el tiempo. “Todo era misterioso” (Ponte 2005: 60). Ruidos extraños, movimientos sin explicación, objetos o dichos enigmáticos sugieren algo acechante, como si un gran secreto llenara el aire de sobreentendidos. El escenario se vuelve asfixiante y laberíntico a medida que el estudiante avanza en su investigación. El tutor lo lleva hasta el domicilio en ruinas del ex profesor “D”, que ha escrito un voluminoso estudio sobre la “tugurización”, titulado *Tratado breve de estática milagrosa*. Como el tutor, D vive entre recuerdos atesorados, y él mismo parece una reliquia de otro tiempo. Un derrumbe ocasiona su muerte, y tanto el tutor como su discípulo comprenden que también ellos corren peligro de ser aplastados. Las fuerzas amenazantes tienen nombre: son los “tugures” que van saqueando y demoliendo la ciudad, aunque detrás de ellos hay otros más poderosos para quienes la amenaza proviene, a la inversa, del conocimiento que estos urbanistas han desarrollado secretamente sobre la ciudad y su macabra ingeniería. El *Tratado breve* se pierde entre las ruinas, es un libro maldito. Muere también el tutor de un aparente infarto y el estudiante abandona su tesis. Un día encuentra al extraño personaje que era inquilino del fallecido tutor y lo sigue. Descienden por un túnel y llegan a Tuguria: “la ciudad hundida, donde todo se conserva, como en la memoria” (Ponte 2005: 73). No sabemos qué le sucede luego de este descenso, pero sí que de alguna manera logra salir, puesto que estamos leyendo el texto que retoma el proyecto inconcluso del profesor D, la escritura de un libro titulado *Un arte de hacer ruinas*.

Algunos han leído este cuento como una crítica de lo que José Quiroga llamó el “desmantelamiento” de Cuba durante el Período Especial (Quiroga 2007, Gómez 2010, Whitfield 2009 y Morán 2009). También como otra versión de la ciudad “tecnofascista” descrita por Iván de la Nuez (1993: 69). Sin descartar estas lecturas, que son plausibles y están apoyadas en otros textos de Ponte, propongo que analicemos el cuento desde el punto de vista de su propia ingeniería ficcional, como una alegoría sobre la caída del “imperio” cubano, es decir: no solo como un relato sobre el derrumbe de la ciudad “tugurizada”, sino también sobre el final del *secreto* que en ella impera.

Lo que irremediadamente cae en este cuento, junto con materiales y edificios, es el diseño de la *polis*, su plan maestro, y esto no es obra de los tugures sino del texto mismo. Al denunciar la destrucción de la ciudad, la alegoría (que, no lo olvidemos, cumple

5 En Cuba se llama “barbacoa” al tablado colocado en el interior de las habitaciones para abrir un entrepiso y ampliar el espacio. La difusión de esta práctica es una señal de la crisis habitacional de La Habana.

con la malograda denuncia del profesor D) atenta a su vez contra el anónimo gobierno urbano, disputándole el poder de representación que este monopoliza. En el cuento, esta disputa por la representación es un enfrentamiento desigual entre la voluntad de saber de los investigadores y la voluntad de poder de la propia ciudad, en la medida en que ella misma funciona como un artefacto de control y vigilancia. El mayor peligro para esa estructura —ya que la ciudad es el teatro de una voluntad ubicua— es el conocimiento que estos urbanistas han desarrollado sobre sus leyes secretas, en especial sobre el hecho de que la urbe se encuentra montada sobre un inmenso espacio vacío. En el “corazón” de este vasto “imperio” tenemos una capital sostenida sobre un fundamento hueco, tan yerto y desprovisto de esperanza como la ciudad fantasma de Bethmoora, “cuyas puertas baten en el silencio” (Ponte 2005: 73). La cita de este cuento del escritor anglo-irlandés Lord Dunsany (1878-1957) nos envía a una tradición literaria relativamente exótica para un texto cubano.⁶ Próxima a las fantasías de Tolkien y Lovecraft, la literatura de Lord Dunsany conecta la ficción de Ponte con el territorio lejano y tan poco solar de la imaginación gótica, acaso el modelo de esta metrópoli tugarizada, que no es utópica ni caribeña, sino que ha sido diseñada como un gigantesco castillo en ruinas.

La doble ciudad

Kafka, a quien tendríamos que situar en la serie austro-húngara mencionada por Ponte, es una referencia bastante visible en “Un arte de hacer ruinas”. En su análisis de novelas como *El proceso* o *El castillo*, que podrían tal vez inscribirse también en la tradición gótica, Hannah Arendt remarcó la importancia del diseño espacial como “maqueta” o modelo a escala de las normas que rigen los vínculos sociales. “Del mismo modo que quien desea construir una casa o evaluar su estabilidad debe trazar primero un plano del edificio, Kafka, por decirlo así, dibuja los planos del mundo existente. El plano de una casa, comparado con la casa en sí, resulta, por supuesto, muy ‘irreal’, pero sin él no habría sido posible construirla, sin él no se pueden reconocer las paredes maestras y los pilares a los que la casa debe su estructura real” (Arendt 1999: 187). Para Arendt, por esto mismo, la literatura de Kafka no apunta a la realidad, sino a la verdad, debido a que descarta los aspectos fenoménicos, exteriores, para buscar en los “planos” del mundo sus auténticas leyes ocultas.

¿Qué esperaba Ponte que reconozcamos en su maqueta de La Habana? Ante todo, evidentemente, la duplicidad. La doble faz de la urbe “de arriba” (visible) y “de abajo” (invisible) parece la clave de esta arquitectura alegórica, si bien el sentido de la duplicación está lejos de reducirse a una lectura simple. Podemos, por un lado, deducir que en la figura de los tugures se está denunciando cierto accionar del Estado en relación con lo que podríamos llamar el “hurto de la memoria”, tema que tanto ha preocupado a Ponte y que motivó la escritura de ensayos como los de *El libro perdido de los origenistas* (2004) o *La fiesta vigilada* (2007). En este sentido, Tuguria, la ciudad hundida “como la memoria”, sería el nicho a donde van a parar los bienes incautados por el sistema, allí

6 “Bethmoora” fue publicado por Lord Dunsany en 1910, en su volumen de cuentos *A Dreamer’s Tales* (London: George Allen & Sons). El libro sin embargo no fue desconocido en Hispanoamérica. José Ortega y Gasset lo publicó en la Biblioteca de Revista de Occidente con el título *Cuentos de un soñador* (Madrid 1924). Desde entonces ha tenido varias reediciones.

donde podríamos encontrar no solo el *Tratado breve de estática milagrosa*, sino también las páginas “perdidas” de la historia cubana y todo lo que ha sido enterrado en el subsuelo de la conciencia colectiva.

Por otro lado, la idea de un “arte”, al introducir la presencia de un artífice, desmiente la posibilidad de que lo caído sea mero producto del tiempo. En el ensayo “Un paréntesis de ruinas”, de *La fiesta vigilada*, y en el documental *La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, de Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler (2006), Ponte expone su teoría de la guerra inventada, según la cual el primer responsable de ese paisaje devastado sería el propio Estado socialista, que ha legitimado su poder con el argumento de la amenaza exterior.⁷ En este sentido, la duplicación de la ciudad sería una metáfora de la duplicidad discursiva de un sistema que se ha perpetuado a costa de la destrucción física del cuerpo urbanístico y social.

Necrópolis, ciudad fantasma, La Habana-Tuguria del cuento, así como la del documental que lleva casi el mismo título, es un lugar paralizado en el tiempo, condenado a una inmovilidad semejante a la muerte.⁸ Esta suspensión del futuro, que en el texto se expresa como encierro y fuga interior hacia una especie de sepulcro urbano, refleja el vacío histórico experimentado en Cuba luego de la caída del sistema soviético y la rearticulación del discurso estatal en relación con sus nuevas prioridades. Es entonces, en los difíciles años noventa del Período Especial, cuando el gobierno renueva su nacionalismo y lleva adelante una política de revisionismo histórico que reintegra al sistema de la cultura valores de las letras antes relegados. Entre ellos, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, incluso el descaradamente esteticista Julián del Casal, son recuperados y aun canonizados bajo ciertas condiciones por la mirada revisionista.

Es así que vuelven a cobrar protagonismo algunos antiguos poetas de la revista *Orígenes*, como Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, y en menor medida, el sacerdote Ángel Gaztelu. Para entonces, todos ellos han experimentado una profunda mutación ideológica desde que a fines de los años setenta abandonaran la actitud resistente de los primeros años ante el rumbo marxista del gobierno. En los noventa se han unido ya hace tiempo al proyecto del Estado, pero no sin antes realizar por cuenta propia un examen de conciencia y una relectura de sus propios actos en épocas anteriores. En una entrevista de 1982 con Enrico Mario Santí, hacen manifiesto su arrepentimiento frente a lo que ahora consideran un “error” y una “limitación” de los años originistas: su fe exclusivamente poética y su rechazo de la acción política y armada. “Fuimos culpables de escepticismo, de descreimiento”, dice ahora Eliseo Diego, casi parafraseando al Che Guevara. “Fuimos más bien víctimas” corrige Cintio Vitier (Santí 1984: 182).

7 “Jean Paul Sartre no se equivocó al conjeturar que, de no existir los Estados Unidos de América, la revolución cubana se los habría inventado. La proximidad norteamericana (proximidad que es peligro) es incesantemente recordada en las alocuciones revolucionarias. Y, para un pensamiento así, La Habana es menos ciudad viva que paisaje de legitimación política” (Ponte 2007: 204). Según E. Whitfield, esta teoría fue formulada por primera vez por la artista Tania Bruguera en el panfleto de 1994 “Memoria de la posguerra” (Whitfield 2009: 78).

8 Esta fue también la visión de Florian Borchmeyer: “En el momento que llegué a Cuba, en 1997, se notaba que eso había despertado cierta esperanza [se refiere a la parcial apertura económica de los noventa]. Observé un cierto nivel de desenfado en la población. Como todos estos pasitos hacia una apertura de la sociedad fueron corregidos por otros pasitos atrás, se creó ese ambiente de inmovilidad y se estableció un gran nivel de frustración en la población. Quiere decir que si hay una relación entre las ruinas y las personas. Es lo que dice Antonio José Ponte, que es uno de los protagonistas de la película: ‘De alguna manera los habitantes de las ruinas también son ruinas’” (Borchmeyer 2006).

En el prólogo de *El libro perdido de los origenistas*, Ponte dice que su interés en este grupo surgió a comienzos de los noventa, cuando asistió a la consagración oficial del origenismo bajo la condición de este arrepentimiento. Su empresa crítica tomó allí la forma de una disputa por la tradición, disputa que no solo fue suya, sino también de otros escritores embarcados en lo que Rojas llamó la “guerra de la memoria” (2006a: 13). Para Ponte, se trataba de resistir no solo la sustracción de nombres o textos de la biblioteca cubana, sino la administración perversa de las interpretaciones y el acaparamiento del sentido. “Porque la verdadera pérdida del libro”, escribe en ese prólogo, “no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados, pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia” (Ponte 2004: 13).

A la luz de *El libro perdido de los origenistas*, cuyos ensayos fueron escritos con anterioridad o simultáneamente a *Cuentos de todas partes del imperio*, la duplicidad estructural de “Un arte de hacer ruinas” cobra una nueva dimensión. No solo porque Tuguria sea la tumba de ese patrimonio cooptado por la ideología, sino porque su misma condición de ciudad doble y oculta puede ser interpretada como una representación invertida de aquella “Cuba secreta” cuya “encarnación” en la poesía origenista celebraba en 1948 María Zambrano. Esto no significa que Tuguria sea una respuesta directa y extemporánea al entusiasmo poético de la ensayista española, sino que discute más bien con el uso de esa imagen dentro del *revival* origenista. Sería, en fin, la negación del esencialismo y las huellas hegelianas implícitas en la idea de la *patria-por-nacer*, en la medida en que esta idea ha posibilitado la constitución de un discurso integrado al cuerpo de “la ortodoxia” (Díaz Quiñones 1987: 158).

La figura de un país “secreto” supone tanto una teleología compatible con la ideología del Estado, como una división de la realidad en dos niveles: uno visible y otro invisible, uno genuino y otro falso, dualismo que da lugar a toda clase de exclusiones respecto de lo que sería la “casa”, la “familia” o el “corazón” verdadero del país. Ponte ha discutido demasiado contra esta reificación de lo nacional como para no advertir la importancia de lo doble en el cuento.⁹ Eso nos lleva a pensar en el carácter fundamentalmente irónico de este descenso “órfico” a Tuguria –la verdadera capital oculta y el centro profundo del mapa imperial– así como en la finalidad desmitificadora de la alegoría. El viaje del estudiante al “secreto” de la urbe no sería entonces un retorno a la semilla (recordemos, de paso, que Zambrano había publicado en *Orígenes* el importante ensayo “La metáfora del corazón”), sino la revelación de un enigma –en el sentido policial del término– que desinfla, por así decir, el misterio y lo rebaja al nivel de lo meramente clandestino.

Paraíso artificial

Si hay un argumento que el revisionismo origenista ha esgrimido para mostrar su irrefutable coherencia ética, es el de su diferencia absoluta respecto de la corrupción

9 “Prefiero el vacío”, dijo Ponte en relación con la idea de un centro insular, “a las trampas para llenar lo vacío. Las teleologías me parecen objetables, no tanto por el pasado que fabrican, no tanto por los orígenes falsos que procuran –todos los orígenes son más o menos falsos–, sino por el futuro al que obligan. Creo que lo peor del discurso teleológico origenista es, no lo que prometían para el pasado, sino a lo que obligan para el futuro” (Rodríguez 2009).

republicana. En la misma entrevista con Santí, Eliseo Diego describe el modo en que ellos habitaban aquella ciudad de los años treinta o cuarenta, prácticamente como si no la hubiesen tocado, como si hubiesen flotado sobre ella en una atmósfera más pura:

[N]osotros vivíamos en un mundo de poesía cuando apareció *Orígenes*. Esto no es simplemente una imagen literaria: real y efectivamente lo era así. Yo recuerdo, por ejemplo –Cintio lo ha descrito en su novela, y creo que los que conocimos a Lezama tenemos esta experiencia–, esa especie de gruta submarina donde vivía Lezama. Recuerdo los altos del estudio de Cintio; la casa de “las hermanitas Marruz”, como nosotros las llamábamos, que eran nuestras novias; incluso, los parques por donde paseábamos. Todo este mundo, aparte del mundo propio de cada uno [...], era en la realidad misma un mundo de poesía. Pero también [...] recuerdo con igual intensidad el otro mundo, es decir, el mundo que nos rodeaba, el mundo del contexto social, de la ciudad, en que este nuestro mundo estaba inserto. El mundo aquél de la falsedad total del país, empezando por la propia Universidad, donde los profesores eran apenas simuladores. [...] La aparición de *Orígenes* –no sé si Cintio y los otros compartirán esta opinión, por lo menos es la mía– fue como la revelación de una posibilidad de que este mundo nuestro de alguna manera irrumpiese en el otro a través de la revista. (Diego en Santí 1984: 160 s.)

Los origenistas, Lezama en particular, solían pensar la ciudad como una estructura no solo arquitectónica sino también política: la *polis*. De allí que fuera posible fundar en el interior de ese *falso* país una más sutil y verdadera República de las Letras. Para la cosmovisión católica dominante en el grupo, uno de los modelos que seguramente incidió en esta forma de imaginarse a sí mismos como habitantes de una ciudad invisible, ontológica y moralmente superior, fue el tratado teológico de San Agustín, *La ciudad de Dios*, que era parte de la biblioteca filosófica promovida por Zambrano en clases y conferencias. Si para San Agustín las ciudades superpuestas eran la Roma terrestre y la ciudad angélica de los elegidos, para el origenismo ambas Romas eran La Habana envilecida por el dinero y la mala política, y la capital virtuosa que ellos veían nacer.¹⁰

Esta otra ciudad “poética” en la que respiraban los origenistas de alguna manera anunciaba, o para usar el término teológico correcto: *prefiguraba*, a la que estaba por venir, la *polis* redimida por el triunfo revolucionario. Este es básicamente el argumento de Diego y el de la novela mencionada de Cintio Vitier, *De peña pobre* (1977), que narra con un simbolismo bastante esquemático la trayectoria semiautobiográfica de un poeta que va realizando sucesivas síntesis espirituales, desde su juvenil religiosidad estética y su posterior catolicismo, hasta la adopción, en la madurez, de un marxismo cristiano e idealista. El momento de la novela que sería equivalente al recuerdo de Diego, describe la armonía de aquel mundo naciente como un coloquio de almas virtuosas: “Y hablando de poesía en aquellos años de los paseos, como quien entra sorprendido por un pasadizo secreto en otra ciudad de la cual la ciudad conocida no es más que un simulacro encubridor, se

10 Otro texto de referencia para el origenismo fue, según Vitier, el ensayo de Eudardo Mallea *Historia de una pasión argentina* (1937). Vitier explicó en una entrevista que el interés en ese libro “significa que estábamos muy preocupados por el descubrimiento del país secreto, de la Cuba secreta. Hay un país en la superficie y un país profundo, en todos los países pasa eso, y ese país profundo era el que nos atraía” (Cella/Freidemberg 1992: 20). Es notable, además, el hecho de que el mismo año en que Zambrano escribía su ensayo sobre la Cuba secreta, en Argentina, Leopoldo Marechal publicaba su novela *Adán Buenosayres* (1948), cuya visión de la ciudad, también modelada por la tradición católica y neoplatónica, podría compararse con el paraíso origenista.

encontraron hablando de aquél a quien todos llamaban ya el Maestro...” (Vitier 1990: 53), desde luego: Lezama.

Lezama aparece en estas rememoraciones como el gran sacerdote de la ciudad secreta. Este es un dato que vale rescatar, puesto que en el cuento de Ponte hay varios indicios que relacionan al tutor y al profesor D con el autor de *Paradiso*: la casa-caverna (“esa especie de gruta submarina” que describía Diego), los objetos del siglo XIX, el gusto por los libros y las antigüedades, el inextinguible cigarro en la boca, y muy significativamente: el retiro de la actividad pública dentro de un clima de sospecha. Si estos sabios provenientes de un *ancien régime* son sucedáneos del hermético Lezama, no se trata ya del joven Maestro evocado por Vitier, sino del envejecido poeta aislado en su casa de Trocadero, y decepcionado con la Revolución. Los dos cumplen en cada relato la función de guías o iniciadores, pero la gran diferencia es que, mientras que en *De peña pobre* la “Cuba secreta” cuyas puertas el Maestro custodia es el genuino corazón de la cubanía —aquella “otra ciudad” de la cual la ciudad conocida no era “más que un simulacro”—, en el cuento de Ponte, Tuguria, la ciudad “hundida”, es ella misma una simulación escénica, el teatro oculto al que se llega tras pasar una taquilla:

Si a tantos metros bajo tierra se abría una taquilla, el espectáculo que me esperaba tendría que ser muy raro. Di un paso atrás y la cuchilla ya no se encontraba. Al final del túnel la luz brillaba más que en un día soleado. El espacio, una vez que se entraba a tanta claridad, era enorme. Reflectores dispuestos en el techo no permitían imaginar que existiera techo alguno. Un cielo de playa, de radiante verano, se abría sobre mi cabeza (Ponte 2005: 72).

Como en el cuento “Salón Paraíso” (1975) de Virgilio Piñera,¹¹ donde la experiencia mística se reduce al simple efecto de un show de luces enceguedoras, el secreto o la “verdad” de esta ciudad oculta es el hallazgo de este magnífico simulacro. Tuguria es un falso paraíso, una escenografía deshabitada. El mayor espanto de este lugar no es únicamente que se encuentre bajo tierra, como un cuerpo sin vida, o que esté construido con lo que se ha robado a los que sí sobreviven afuera, sino que entraña un engaño monumental, una ilusión en el sentido más concreto y material de la palabra: un truco. La Ciudad del Sol —ese gran símbolo del optimismo utópico— es en Tuguria reducida a un simple espectáculo de reflectores, para cuyo mantenimiento, además, se ha condenado a muerte a la ciudad del exterior.

Algo más sobre la ruina

Decía Ponte, en la entrevista citada al comienzo, que este cuento es “un poco una interrogación sobre el destino arquitectónico de La Habana”, y en efecto: más allá de la alegoresis y la ironía, hay una visión realmente angustiada de la decadencia física del espacio urbano. No es, evidentemente, la inquietud del urbanista que piensa en la conservación edilicia o en lo pintoresco de las fachadas, como es habitual en las ciudades turísticas (por cierto: Tuguria, con su “cielo de playa” y “verano radiante”, también alude al cliché publicitario de la isla-paraíso que regresó a Cuba en los noventa con la apertura al

11 Recogido en el volumen póstumo *Un fogonazo* (La Habana: Letras Cubanas, 1987).

turismo), sino la del “ruinólogo” que reacciona con una mezcla de fatalismo e indignación ante el espectáculo de una ciudad que, al caer, se traga a sí misma y destruye los recuerdos mínimos y monumentales de su pasado. En este sentido, las ruinas de Ponte se alejan de los *memento mori* barrocos, tanto como de las románticas reflexiones frente la caducidad de los imperios, para mostrar, en cambio, un costado al que no podríamos juzgar simplemente nihilista o destructor, puesto que entraña un compromiso serio con el pasado.

La naturaleza de este compromiso podría, o tal vez requeriría ser explicada a través de otra visión de la historia a la vez materialista, ética y enlutada: la de Walter Benjamin. Ponte se ha referido a él sobre todo como el gran intérprete de las ciudades, pero aquí sería necesario reparar en el breve y críptico texto que el autor de los *Pasajes* escribió pocos meses antes de morir: las *Tesis de filosofía de la historia* (1940). El momento más famoso de ese texto, la tesis inspirada en el *Angelus Novus* de Klee, presenta una imagen estremecedora del progreso, un punto por demás sensible de la cultura moderna. Dice Benjamin allí, refiriéndose al cuadro:

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin 1971: 82).

Por oscuro que sea el significado exacto de esta alegoría, no podemos dejar de ver en su crítica a la idea de progreso un duro golpe a las filosofías de Estado que, como la cubana, basaron su interpretación de la historia en el supuesto de una evolución lineal y de sentido único.

En la novela *Contrabando de sombras* (2002), Ponte retoma la idea de una doble ciudad, pero haciendo incluso más explícita la relación entre la ruina y la muerte. En este caso, la faz interna de la urbe no es un reducto fantástico como Tuguria, irónico y en este sentido más tolerable, sino directamente el cementerio de la ciudad. Allí, custodiando las sombras como el “guardián de algún secreto” (Ponte 2002: 29), hay un ángel de piedra que hace con su mano un gesto de silencio, gesto habitual en sitios sagrados, pero que aquí, en la novela, tiene un sentido bastante preciso. El recogimiento que el ángel solicita a quienes visitan el lugar (el protagonista es un asiduo concurrente, casi un habitante de los panteones) no es tan solo de respeto sino de escucha: es necesario callar, parece decir, para dejar hablar a los que yacen caídos. En la novela se recitan los nombres inscriptos en esas lápidas como letanías de voces ausentes que no piden otra cosa más que no ser olvidadas. La imagen es muy benjaminiana, otra vez, no solo porque ese ángel preside lo que se podría interpretar como el gran repositorio de la memoria enterrada, la ruina mayor, sino porque en su gesto insinúa lo inacabado y pendiente de ese entierro. “Quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”, dice el ya citado pasaje de Benjamin: el ángel benjaminiano reclama el trabajo de rememoración como el único posible acto de justicia en relación con un pasado compuesto por vidas concretas que

yacen, no a sus espaldas, sino a sus pies, pavimentando el presente. La pregunta que vuelve una y otra vez a lo largo de la novela con una insistencia reveladora, es si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos como una demanda que pesa sobre ellos. La ruina no sería entonces la mera ocasión de un pensamiento sobre el tiempo fugitivo, la fatalidad o las vanas ilusiones, como podría ser la calavera de Yorik en manos de Hamlet, sino el objeto o la materia misma del trabajo que busca salvar, de algún modo, lo singular que ha sido aplastado. De aquí Benjamin extrae un principio ético: la tarea del investigador es “cepillar la historia a contrapelo”: leer en contra del relato vencedor, tarea que en Ponte podemos encontrar también invocada como programa de lectura y relectura de lo afirmativo, lo negativo y lo perdido de la cultura en su país (Ponte 2007: 113).

En este sentido, la ruina que tanto importa rescatar no es únicamente el edificio viejo que pueda impresionarnos como recordatorio de una época terminada, o como prueba del olvido y el maltrato,¹² sino la estremecedora presencia de la historia que habla a través de sus restos y a la que es necesario saber escuchar. Esta es la primera lección del tutor al estudiante de “Un arte de hacer ruinas”: “El tiempo, como deben haberte enseñado, es un espacio más. Ahora te toca explorarlo” (Ponte 2005: 61 s.). Lección que no insinúa ningún viaje fantástico al pasado, como ha sido sugerido (Serna 2009), sino tan solo la urgencia de escuchar ese *otro* relato del que hablan los sitios *milagrosamente* en pie de la ciudad. “Hacemos y habitamos ciudades simbólicas”, escribió Ponte en otro sitio, “procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos” (2001: 26).

Hay algo de la estética piranesiana en esta respetuosa atención a los muros olvidados; no ya el Piranesi de las cárceles, sino el de los minuciosos grabados arqueológicos, también usados en su momento, dicho sea de paso, como curiosidad turística. Y es que en la percepción misma de la ruina, en la constitución de la ruina como tal, no deja de mediar cierta fascinación estética por la declinación y la caída de las grandes estructuras; fascinación que solo con torpeza podríamos juzgar simplemente esteticista.¹³ Incluso nos podríamos preguntar si el interés que ha despertado esta poética de la ruina en tantos lectores no reside en el hecho de que expresa cierta atracción actual, contemporánea, por las figuras del desastre.

Parece claro, en todo caso, que en esta poética de lo caído la narrativa y el ensayo colaboran iluminándose recíprocamente. Esto resulta lógico si se considera que ambas modalidades del discurso son atravesadas por un mismo proyecto crítico, cuyo trabajo consiste, para decirlo sencillamente, en salir de la ideología, en reducirla al tamaño manipulable de un libro (un libro-objeto, un libro-mapa, una maqueta), leerla entonces como texto y dejar al descubierto su condición innatural. El uso de imágenes ligadas al diseño arquitectónico o urbanístico habla de este propósito desnaturalizador, en la medida en que se trata de exponer el artificio que funda el sistema, y por lo tanto el hecho de que no hay allí ninguna fuerza irresistible de orden natural, ningún destino ni ley histórica

12 El interés de Ponte en la arquitectura de La Habana no es simplemente retórico o literario. Así lo prueba el dossier que organizó en el número 50 de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*: “La Habana por hacer” (2008), donde reúne trabajos y opiniones de arquitectos de Cuba y el exterior acerca de la crisis inmobiliaria y urbanística de la ciudad.

13 Ponte ha manifestado preocupación por lo que sería una estetización superficial o irresponsable de las ruinas habitadas de La Habana. Sobre el tema véase Morán (2009).

inexorable que guíe los acontecimientos o las vidas humanas. Tanto en la narración como en el ensayo, esta literatura somete las grandes imágenes nacionales a un “régimen de apagón”.¹⁴ Eso no significa que evite crear sus propias metáforas, ni que logre salir del omnipresente tema de lo nacional y sus relatos. Significa que, al menos en la serie de textos escritos entre los noventa y la primera década del siglo XXI, es decir en los años de la crisis poscomunista, la gran depresión económica en Cuba y la readaptación ante el fracaso del modelo soviético, Ponte ha desarrollado una literatura que interroga lugares imprescindibles del discurso nacional, con el mismo gesto de sigilosa tenacidad que le da al estudiante que en su cuento sobrevive a los maestros, llega al “corazón” de la ciudad y regresa de allí para contar lo que vio tras las puertas de Tuguria.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1998): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- (1999): “Franz Kafka, revalorado”. En: Kafka, Franz: *Novelas*. Tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 173-193.
- Basile, Teresa (2005): “Entrevista a Antonio José Ponte”. En: *Katatay*, I, 1/2, pp. 28-36.
- (2010): “Confines y sinfines de la revolución cubana. Reflexiones de un escritor impolítico: Antonio José Ponte”. En: Gremels, Andrea/Spiller, Roland (eds.): *Cuba: la revolución revis(it)ada*. Tübingen: Narr Verlag, pp. 151-169.
- Bajtín, Mijaíl (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- (1997): *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. Barcelona: Anthropos.
- Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Borchmeyer, Florian (2006): “Cuba es un lugar donde nada avanza. Al habla con el alemán Florian Borchmeyer, codirector del documental ‘Arte nuevo de hacer ruinas’, sobre la decadencia de La Habana”. En: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-lugar-donde-nada-avanza-24218>> (09.12.13).
- Cella, Susana/Freidemberg, Daniel (1992): “La literatura es un vicio, la poesía es un nacimiento” (entrevista a Cintio Vitier). En: *Diario de Poesía*, 22, pp. 20-22.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1987): *Cintio Vitier: la memoria integradora*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Sin Nombre.
- Dunsany, Lord (1924): *Cuentos de un soñador*. Madrid: Revista de Occidente.
- Gómez, Ivette (2010): “Simulaciones de la memoria: Antonio José Ponte y Tuguria, la ciudad-ruina”. En: <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Invitation_Gomez.html> (15.07.2012).
- Morán, Francisco (2009): “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”. En: Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 43-71.
- Nuez, Iván de la (1993): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- Piñera, Virgilio (1987): *Un fogonazo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ponte, Antonio José (2001): *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid: Verbum.
- (2002): *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori.

14 “Estoy trabajando con grandes imágenes nacionales, pero también las estoy diluyendo, las estoy sometiendo a un régimen de apagón” (Basile 2005: 32).

- (2004): *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento.
- (2005): *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- Quiroga, José (2007): “Cuba desmantelada”. En: Scarano, Francisco/Zamora, Margarita (eds.): *Cuba: contrapuntos de cultura, historia y sociedad*. San Juan de Puerto Rico: Callejón, pp. 91-103.
- Rodríguez, Juan Carlos (2009): “‘Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución’: una conversación con Antonio José Ponte”. En: <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html> (15.07.2012)
- Rodríguez, Néstor E. (2002): “Un arte de hacer ruinas. Entrevista con el escritor cubano A. J. Ponte”. En: *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, pp. 179-186.
- Rojas, Rafael (1996): “La relectura de la nación”. En: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1, pp. 42-51.
- (2006a): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- (2006b): “Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte”. En: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/un-arte-de-hacer-ruinas-de-antonio-jose-ponte>> (15.07.2012).
- Said, Edward (1996): *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Santí, Enrico Mario (1984): “Entrevista con el grupo ‘Orígenes’”. En: *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. II. Madrid: Fundamentos, pp. 157-189.
- Serna, Mercedes (2009): “Tuguria: ciudad de la memoria”. En: Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 83-94.
- Thomas, Hugh (1973): *Cuba. La lucha por la libertad (1792-1970)*. Tomo I. Barcelona/México: Grijalbo.
- Vitier, Cintio (1990): *De Peña pobre (memoria y novela)*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana.
- Whitfield, Esther (2009): “El presente en ruinas”. En: Basile, Teresa (ed.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 73-82.
- Zambrano, María (1944): “La metáfora del corazón”. En: *Orígenes*, 3, pp. 3-10.
- (1948): “La Cuba secreta”. En: *Orígenes*, 20, pp. 3-9.