

Jannicke Johannessen Pavón

UN ARTE DE LEER RUINAS

Las ruinas como archivo en la obra de Antonio José Ponte



Tesis de maestría

Instituto de lenguas extranjeras

Universidad de Bergen

Agosto del 2023

SAMMENDRAG

Denne oppgaven analyserer ruinene i den cubanske forfatteren Antonio José Pontes forfatterskap gjennom teorier om arkivet og ruinen, med utgangspunkt i ruinene i hans hybride bok, *La fiesta vigilada* (2007).

Ponte sier selv at han skrev boken for å vise sin uenighet med det cubanske politiske regimets administrering av det nasjonale minnet. Oppgaven fokuserer på hvordan Ponte viser leserne denne uenigheten gjennom konkrete, håndfaste ruiner, i form av falleferdig arkitektur, levninger fra fortiden og menneskelige skipsvrak. Gjennom disse materielle, prøvbare ruinene viser forfatteren manipulasjonen som regjeringen har utøvd og fremdeles utøver over det cubanske minnet. Ved bruk av en analyse som tilsvare Foucaults vitenarkeologi viser han hvordan bylandskapet, spor fra fortiden og en nøye tilpasset kulturarv kan brukes som verktøy for å styre befolkningens tankegang og for å skape det narrative som regjeringen ønsker å formidle om Cuba. Gjenopprettingen og synliggjøringen av undertrykt kulturarv og tilslørte minner viser fram andre sider av den nasjonale hukommelsen.

Gjennom å vise til konkrete hendelser i Cubas historie som bevis for den dårlige administreringen, og å gjennom ruinene argumentere for regjeringens bevisste forfalskninger og utelatelser, legger Ponte alt til rette for at leserne skal gå inn i debatten om det nasjonale minnet. Debatten om hvordan de skal ta tilbake byen, kulturarven og ikke minst tiden, som har frosset etter at den revolusjonære regjeringen kom til makten.

PREFACIO

La primera vez que leí un texto de Antonio José Ponte, fue después de haber observado la realidad cubana durante muchos años. Me quedé asombrado por la forma en que él era capaz de describir, de manera persuasiva, la sociedad habanera y la vida cotidiana de los ciudadanos. Una de las cosas que más me fascina de Cuba, es la sensación de limbo y estancamiento que ha durado continuamente durante décadas. La indiferencia que se ha apoderado de la gente no puede explicarse sin interpretar también la sociedad en la que vive, incluyendo las perspectivas y emociones de los habitantes. Me sorprendí como Ponte podía contar tantas verdades sobre vivir en un país como Cuba, usando metáforas de ruinas y alusiones que nos dejan ver las condiciones sociales y políticas de una manera nueva e inesperada.

Fascinada por el pensamiento de Ponte, y con el deseo de ver un artista que estuviera intelectualmente en el mismo camino, fui a Oslo en el verano de 2015 para ver la exposición *La política y la poesía del espacio*, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. En esa exposición con toque arquitectónica, creada por el artista cubano Carlos Garaicoa, reencontré los temas de Ponte. Había toda una ciudad muy bella, de edificios altos, sostenida por delgados andamios de madera, acompañada de una película surrealista para realzar el absurdo. Junto a ella estaban colgados imágenes de ruinas habitadas, no menos surrealistas que la película. La distinción entre privado y público en la ciudad había desaparecido; muchos de los edificios estaban hecho de vidrio, con visibilidad total de todas las habitaciones de los apartamentos. “Experimento las contradicciones entre la belleza de la ciudad y su realidad brutal,” aclaró Garaicoa.

Sin embargo, lo que más impresionó fue una fila de vitrinas, en las que se colocaron ocho miniaturas de edificios estatales en plata, bellamente diseñadas. Los hermosos pedazos, parecidos a joyas, eran imitaciones de edificios que son famosos por detener prisioneros políticos, lugares relacionados con la tortura y la injusticia. Entre estos símbolos de opresión, vigilancia y control del estado estuvieron representados el Estadio de Chile, edificios de KGB y Stasi, la Base Naval de Guantánamo, Pentágono y Villa Marista en La Habana, donde han estado presos destacados escritores cubanos. (Luego descubrí que Ponte también ha escrito una colección de ensayos titulada *Villa Marista en Plata*, inspirada en esa misma obra de Garaicoa.) Todos estos lugares, asociados con el sufrimiento, fueron tallados aquí como

hermosas joyas en material precioso. La obra se tituló "Las Joyas de la Corona". Los tesoros invaluable del estado. Era un intento de visibilizar lo oculto y cuestionar lo que nos presentan oficialmente.

La exhibición contenía las mismas ideas básicas que Ponte, con capas sobre capas de contenido. Porque, como en las obras de arte de Garaicoa, los textos de Ponte no son sólo la descripción de una cotidianidad difícil, de un gobierno que vigila y oprime, y que manipula la verdad. También contienen la poesía, cuentan sobre la mente nacional, las tradiciones y los orígenes, y de imaginar y luchar por un futuro mejor. Se encuentran en el limbo entre el sueño de la utopía y la distopía que representa la realidad. Las ruinas de Ponte sirven tanto como argumentos contra la política decadente en Cuba, como una herramienta lingüística genial.

La política y la poesía de las ruinas de Ponte arrojan una nueva luz sobre la identidad cubana. Cuanto más he leído de su obra, más me ha convencido de que estoy frente a un escritor que merece un estudio mucho más detenido. Gracias a este trabajo de fin de máster he tenido la oportunidad de sumergirme en su obra. Ha sido un interesante y absorbente recorrido por la Habana de Ponte, a través de su lectura de la historia y las huellas de la ciudad, y la capacidad de ella de afectar a las personas que alberga.

Me gustaría expresar mis más sinceros agradecimientos a mis tutores Hans Jacob Ohldieck y Kari Soriano Salkjelsvik por toda su ayuda y orientación. Por las buenas conversaciones, los comentarios constructivos y los útiles consejos, y por su constante optimismo hacia este trabajo.

También le debo un gran agradecimiento a mi pareja Øyvind por todo el apoyo, y por todas las tareas extras que ha asumido en relación con la finalización de mis tesis, para que pudiera concentrarme en ella.

¡Muchas gracias!

Bergen, en el agosto del 2023

Jannicke Johannessen Pavón

ÍNDICE

1.0 INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Tema e hipótesis.....	6
1.2 Objetivos de la tesis.....	7
1.3 El estado de la cuestión.....	9
1.4 Estructura de la tesis.....	13
2.0 MARCO TEÓRICO.....	15
2.1 El archivo.....	15
2.2 La ruina.....	21
3.0 MARCO HISTÓRICO.....	26
3.1 La administración política y cultural desde 1959.....	26
3.2 Relaciones entre política y literatura cubana.....	29
4.0 LA OBRA DE PONTE.....	35
4.1 Ponte, y la generación nacida con la Revolución.....	35
4.2 Poeta, ensayista, narrador y polemista social.....	37
4.3 <i>La fiesta vigilada</i> – sinopsis y acercamiento.....	45
5.0 LA RUINA PONTEANA Y SU RELACIÓN CON EL ARCHIVO.....	48
5.1 La herencia literaria cubana.....	48
5.2 Ruinas como documentos legibles.....	57
5.3 La política del paisaje urbano.....	65
5.4 La viga maestra, el tiempo.....	76
6.0 RESUMEN Y CONCLUSIONES.....	90
REFERENCIAS.....	94

1.0 INTRODUCCIÓN

El autoproclamado *ruinólogo* Antonio José Ponte insiste en la ruina como motivo en sus poemas, cuentos, novelas y ensayos. El hilo conductor a lo largo de su escritura incluye las ruinas tangibles de La Habana, pero también las ruinas en forma más amplia; decadencia, caída, derrumbe, destrucción, pérdida, olvido y, como se enfatizará en esta tesis, la ruina como memoria. Ser ruinólogo es, según Ponte mismo, “la condición de quien siempre está pensando en la ruina y le está pensando razones de la ruina” (Arte nuevo 06:10).

1.1 Tema e hipótesis

Las ruinas del escritor cubano han sido interpretadas de diversas maneras, y el siguiente trabajo también pretende arrojar nueva luz sobre el complejo tejido que representan, al investigar de qué manera el uso de la ruina en la obra de Ponte es una forma de adentrarse en la historia y tradición cubana. Analizaremos las ruinas, empezando por las que encontramos en *La fiesta vigilada* (2007), el último libro que Ponte escribió antes de exiliarse de Cuba. El autor dice sobre el libro que “hice un texto para disentir del régimen político cubano, de sus administraciones de la memoria” (Bernabé 254). Las ruinas pueden ser la clave para probar esta mala administración, para acabar con ella.

Existen investigaciones que tratan sobre el mismo tema que examinaremos en esta tesis; también analizan la manipulación del gobierno sobre lo almacenado en la memoria (Garbatzky), y la administración que las autoridades ejercen sobre la realidad escrita (Iriarte). En sus artículos comienzan a adentrarse en un tema destacado en la literatura de Ponte; la actitud crítica que tiene hacia cómo el gobierno presenta la historia de la nación. Lo que esta investigación intentará agregar, es explorar en qué medida Ponte utiliza las ruinas para instaurar el debate acerca de la memoria colectiva cubana y las verdades establecidas por el Estado. La hipótesis de este trabajo es que Ponte a través de la ruina como motivo muestra a sus lectores que hay una memoria nacional alternativa, para involucrarlos en la discusión y crear un compromiso con el asunto.

En los textos de Ponte, ya sea un poema, ensayo, novela o cuento, su motivo y varios de sus temas siguen siendo los mismos, independientemente del género. Se repiten la ruina física, la decadencia, el olvido y la recuperación de la memoria. Rafael Rojas considera una ventaja el uso de diferentes géneros: “La escritura de varios géneros es, para Ponte, una llegada al centro de la misma ciudad desde distintas calles [...] La literatura de Ponte es una plataforma giratoria que proyecta la misma imagen desde todas las miradas posibles” (Partes 122). Como veremos, muchos han escrito sobre los textos de Ponte centrándose en una pequeña parte de su escritura. Se han basado en una sola obra o en una sola forma de leer las ruinas. Esta tesis mantendrá el foco en lo que hay en el centro de la ciudad, el centro de su autoría; el núcleo que Ponte intenta iluminar desde diferentes perspectivas. Para ahondar en el tema veremos que será necesario incluir varios textos de Ponte para examinar cómo pueden arrojar luz sobre la memoria nacional a través de las ruinas físicas e inmateriales. Vamos a comparar, si los encontramos, hallazgos de la relación entre ruinas y la memoria nacional en *La fiesta vigilada* con descubrimientos similares en otros textos del escritor, de diferentes géneros.

1.2 Objetivos de la tesis

Como ya aclarado, el objetivo principal de las siguientes páginas será investigar hasta qué punto Ponte utiliza las ruinas en sus obras para abordar la cuestión de la memoria nacional. Basado en varias teorías que presentaremos en el próximo capítulo, discutiremos si él así desafía la verdad establecida sobre lo que es el patrimonio histórico y cultural de Cuba. Para establecer los objetivos subordinados, nos acercaremos a las ruinas de Ponte centrándonos en cuatro zonas de captación. En el análisis estas zonas se dividirán en cuatro subcapítulos:

El primer subcapítulo, “La herencia literaria cubana”, planteará la cuestión del papel de las ruinas en la búsqueda del legado literario de Cuba. Son muchas las referencias que Ponte menciona a menudo en sus textos a escritores cubanos, como Virgilio Piñera y Julián del Casal, y particularmente a los autores neobarrocos José Lezama Lima y Alejo Carpentier, que han sido gran inspiración para Ponte en su búsqueda de contacto con un pasado que está perdido y desvanecido debido a la censura o desplazamiento por parte del gobierno

revolucionario. Averiguamos cómo el autor redefine “la verdad” que rodea al acervo literario cubano.

La siguiente zona de captación, trata sobre la capacidad de Pontes para *leer* la ciudad en “Ruinas físicas como documentos legibles”. El escritor introduce un método para leer la ruina como se lee un documento en su artículo “City and archive”. Dice que ahora nos toca (escritor y lectores) entrar en las ruinas y preservar nuestra memoria. El objetivo de este subcapítulo será fijarnos en cómo Ponte utiliza este método en *La fiesta vigilada*, y cómo lee las huellas y los vacíos en la ciudad para derribar un falso pretexto que ha construido el gobierno.

“La política del paisaje urbano” explorará la acusación de Ponte de que el régimen revolucionario es la razón por que ocurren las ruinas, que el gobierno *crea* ruinas. La Habana ha sido llamada “El Beirut del Caribe”, y según diversas teorías el gobierno cubano debe mantener la imagen de ciudad bombardeada para sostener la idea de que hay un enemigo estadounidense por delante. En *La fiesta vigilada* Ponte describe a La Habana como “un parque temático de la Guerra Fría” (67). Investigaremos las razones que tiene para decir que el gobierno ha producido este atractivo turístico. En conexión con la ciudad en ruinas averiguamos también “La ciudad debajo de la ciudad” que se repite en varios de sus textos. De sus teorías, una de ellas afirma que el Estado no restaura la ciudad de arriba porque está ocupado en construcciones subterráneas. Debe haber un archivo subyacente de carpetas secretas, recopiladas por agentes de vigilancia del gobierno. Un archivo que constituye una importante contribución a la memoria nacional, pero el gobierno lo mantiene oculto.

En “La viga maestra, el tiempo” examinaremos la última zona de captación, que trata sobre la temporalidad de Cuba a partir de 1959. En *La fiesta vigilada*, Ponte observa que “el mayor proyecto de la revolución consistiría en la doma del tiempo” (120), y crea una imagen de cómo los líderes de la Revolución han capturado al Cronos, el dios capaz de controlar y manipular el tiempo, para obligarle a dar vueltas alrededor del precioso e inolvidable momento del triunfo de la revolución. En el libro, el narrador recorre por el antiguo Bloque del Este, donde podemos ver que el tiempo se ha movido hacia el futuro, donde se producen cambios y desarrollos y solo quedan las ruinas del pasado. El lugar de visita se convierte en un contraste con una Habana donde los responsables han derrotado a Cronos, y sus ruinas son fabricadas. Esta parte final del análisis examinará cómo Ponte cree que la congelación del

tiempo deja al país en ruinas, afectando la memoria de la población cubana y sus perspectivas de futuro.

Estas cuatro áreas de impacto tienen en común que todas examinan la memoria nacional de Cuba, tanto cómo se retrata la Cuba de hoy cómo el gobierno presenta la Cuba del futuro. Ponte ahonda en los componentes que conforman la memoria nacional de Cuba; el patrimonio cultural, el espacio físico urbano con sus huellas del pasado, y se refiere a la historia que se mantiene oculta; los documentos de la vigilancia del gobierno, tal vez para iniciar un diálogo con sus lectores sobre la administración de dicha memoria.

1.3 El estado de la cuestión

Dentro de la academia en Europa y América, muchos han notado a Ponte y se han interesado en su estilo distintivo. En 2009, Teresa Basile publicó una colección de 12 interpretaciones de los textos de Ponte, abarcando todos los géneros ha utilizado. En el mismo libro, *La vigila cubana. Sobre Antonio José Ponte*, la editora adjunta una bibliografía de otros 80 textos que tratan de Ponte, y en los casi 14 años que han transcurrido desde entonces han aparecido continuamente nuevas interpretaciones. Los investigadores mencionados en este subcapítulo son aquellos que han investigado a Ponte específicamente en relación con la memoria colectiva, o que tienen interpretaciones de las ruinas de Ponte y de *La fiesta vigilada* que se relacionan con el tema de la tesis. Primero veremos las interpretaciones previas de las ruinas de Ponte, aquellas que vinculan las ruinas específicamente al tiempo de la crisis económica en Cuba después de la caída del Muro de Berlín y de la Unión Soviética, “El período especial en tiempos de paz”. Luego examinaremos interpretaciones más recientes, donde emergen perspectivas más variadas, y donde también exploran la manipulación de la memoria nacional.

Esther Whitfield es una de las que sitúa a Ponte en el contexto político de la Cuba de los noventa. En su prólogo en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005), lo ubica como uno de los escritores más importantes pertenecientes al “período especial”. Sostiene que las ruinas en las narraciones del libro pueden verse como metáforas de la isla en su contexto ideológico, donde “lugar y tiempo se juntan como la manifestación arquitectónica de una historia que ya no se puede sostener a sí misma” (29). Junto con el colapso de la Unión

Soviética y la economía de Cuba, también se derrumba la utopía de la revolución. Las ruinas muestran, según Whitfield, este estancamiento de la ideología actual.

Teresa Basile incluye *La fiesta Vigilada* en su capítulo sobre los ensayos de Ponte, “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte” (2009). También apunta que “las ruinas en las obras de Ponte se vuelven metáfora primera de la caída de la utopía revolucionaria cubana” (232). Basile señala que Ponte está deconstruyendo las narrativas nacionales para reabrir a una pluralidad de relatos, las historias paralelas subyacentes que existen sobre la ciudad y la sociedad. Ella afirma que Ponte revela “los signos de las políticas culturales reductoras implementadas por la administración cultural revolucionaria” (233), y se queda con la ruina del relato emancipatorio de la Cuba revolucionaria. Señala que “Ponte advierte que la memoria se “decreta” desde el gobierno [...] se vuelve arcilla al servicio del Estado” (226). La memoria se va moldeando según las necesidades de las autoridades, y se convierte en abuso de la memoria y una política del olvido.

Francisco Morán también coloca las ruinas de Ponte en un contexto cubano en “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” (2008). Está parcialmente de acuerdo con la interpretación ideológica de las ruinas. Sugiere leer las ruinas en los textos de Ponte “como una especie de bisagra que conecta, y a la vez separa, los itinerarios de la melancolía y los de una efectiva, demoledora, incisiva crítica política” (52). Morán lo explica diciendo que, para Ponte, la ciudad, La Habana, consiste en aire y ruinas. La melancolía que siente Ponte proviene de ese aire vacío, de lo que ya no está, mientras que las ruinas visibles muestran otra pérdida, lo que se ha derrumbado por el totalitarismo revolucionario. Toca un punto importante en relación con esta tesis, cuando dice que “la jugada política de Ponte consistirá en sacar a la luz el tiempo negado por las revoluciones” (53). Morán se centra en particular en el canon literario que ocupa en buena medida Ponte. En su ensayo “El abrigo de aire”, Ponte critica el lugar que ocupa en el canon literario cubano el favorito de los revolucionarios, José Martí. Derriba la imagen de Martí como el gran héroe de la patria, destacando en su lugar a otro escritor del siglo XIX, Julián del Casal, que ha sido desplazado durante la revolución. Por esto argumenta Morán que Ponte *crea* ruina, él la excava y desentierra, y lo pone donde antes había aire.

Adriana Kanzevsky interpreta las ruinas de *La fiesta vigilada* en su artículo “Recordatorio de ruinas” (2008). Apunta que, en la trama más visible del libro, la arquitectura devastada de La Habana representa la revolución moribunda en un doble sentido; confirma lo que ya se ha convertido en ruina, y muestra el proceso incesante de erosión que avanza hacia

el futuro. Además, sugiere que en el libro se puede leer como un epílogo de *La ciudad Letrada* de Ángel Rama.¹ Revela que hay una historia paralela a la historia principal, y que La Habana ruinada hace referencia a La ciudad Letrada, en la que el narrador se le toma por ser el último habitante. Después de que dos funcionarios le notifiquen la expulsión de la Unión de escritores (también denominada por Ponte como La ciudad Letrada), comienza a vigilar, a espiar estas ruinas, lo que queda de dicha ciudad. Para Kanzepolsky, el sello espía que recibe el protagonista del libro, puede entenderse a través de la existencia de esa ciudad de las letras; un campo intelectual, dividido por una frontera entre los escritores que permanecen en Cuba y los que son exiliados. El error de involucrarse con “el otro lado”, el de la diáspora, fue lo que resultó en la expulsión del narrador de La ciudad Letrada.

Marya Dzhyoyeva señala en su artículo “Cons(des)trucción del espacio urbano y el discurso identitario en la obra de Antonio José Ponte” (2016) cómo las ruinas son una parte tan importante de la sociedad cubana que pueden ayudar a explicar la identidad cubana. Ve conexiones claras entre los textos de Ponte y las ruinas urbanas de la Habana, y situaciones similares en los textos y paisajes urbanos en otras naciones comunistas de la Unión Soviética. Para ella también, las ruinas que hay en La Habana están allá por razones políticas. Implícitamente está diciendo que la decisión política de dejar las ruinas en su estado afecta a la identidad de las personas. Aquí también los textos de Ponte se vinculan a un contexto local y político.

Por otro lado, Rafael Rojas critica a Whitfield en “Partes del imperio” (2005) por degradar los textos de Ponte a literatura definida por un período de pobreza. Para él, Ponte tiene un estilo y un contenido que vive muy por delante y después de un período político particular. Rojas cree que la escritura de Ponte es una contraparte de este período de tiempo establecido, porque busca un significado mucho más allá de lo que puede verse como una muy lenta desintegración de un régimen. Para Rojas la escritura de Ponte apunta a problemas más universales, y tiene fuertes raíces en la literatura y la historia cubana.

Christina María García se centra en aspectos completamente diferentes de *La fiesta vigilada* en su artículo “Among the Ruins of Ecological Thought” (2019). A través de una mirada ecocrítica, lee La Habana de Ponte como un cuerpo físico y agotado, torturado por los

¹ La ciudad Letrada trata sobre la relación recíproca entre ciudad, poder y escritura. Los letrados, los intelectuales, llegan a controlar la metrópoli, "la ciudad letrada" y, en su extensión, la nación (Riobó 21). Bajo un régimen totalitario, será particularmente importante controlar a los letrados.

cortes de luz y el abandono. Encuentra partes del libro donde los habitantes que se escabullen dentro de este cuerpo se describen como animalitos, insectos y algas. García muestra que Ponte presenta La Habana como un hábitat o ecosistema donde los residentes son atraídos como moscas hacia la luz del hotel turístico bajo los apagones y se comportan como parásitos en las ruinas. Se comen la ruina, pero al mismo tiempo son quienes que la reparan; están en una relación de dependencia mutua. También vincula la arquitectura y los objetos en el libro con el concepto de “vibrant matter” (Jane Bennett), afirmando que las cosas no son objetos pasivos, sino que tienen sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias. Tienen un eco inherente de cuando se originaron. Señala que en el texto de Ponte, los restos de los objetos se convierten en reliquias auráticas, que trascienden el significado cultural que se les ha asignado, y continúan siendo parte del medio ambiente después de que los humanos los hayan desechado. Lía la materia vibrante con las ruinas ya que tienen voluntad propia, un deseo de permanecer en pie a pesar de su decadencia.

Dos investigadores están enfocados en la manipulación de la memoria en sus lecturas de Ponte. La primera es Irina Garbatzky que en su artículo “El archivo bajo sospecha” (2015) opina que la narración en *La Fiesta Vigilada* se construye como un gran dispositivo de archivo. Como efecto de la recopilación de material histórico y literario por parte de Ponte, surgen dos discursos en los que Garbatzky centra su investigación: El primero trata de cómo el gobierno ha museificado el pasado e introducido ruinas como un atractivo para los turistas internacionales. El segundo discurso trata sobre la documentación realizada a través de la vigilancia, y cómo Ponte la vincula a las novelas de espionaje escritas durante la Guerra Fría. Garbatzky cree que la recuperación de este tipo de narrativas le permite a Ponte reflexionar sobriamente sobre el alcance de otra política archivística. Una política donde preservar los documentos en un estado intacto para verificar con veracidad la realidad tiene que dar paso al potencial del archivo para crear la historia que más le convenga al gobierno. Quienes tienen acceso al archivo, también tienen la oportunidad de falsificar, transcodificar o desmaterializar datos históricos.

Ignacio Iriarte gira en torno a los pensamientos de Garbatzky sobre el espía, que en *La fiesta Vigilada* pretende enfrentarse al régimen. En su artículo " La realidad administrada. Reflexiones sobre la gestión de los signos por medio de tres figuras cubanas: la revista Diáspora(s), Antonio José Pone e Iván de la Nuez "(2019) sitúa *La fiesta vigilada* en conexión con otros textos cubanos, cuyo tema es la lucha contra cómo el poder estatal administra y controla los lenguajes que configuran la realidad. Vincula la forma en que el

Estado cubano "maneja" la verdad con un (ab)uso de poder en los medios de comunicación y en la web en general. Según él, la trama de espías está organizada alrededor de la lucha por la administración de la realidad. Pone *La fiesta vigilada* en contexto con otros libros como *1984* y *Alphaville*, donde los protagonistas ya no son agentes al servicio del Estado como son en los cuentos de espionajes clásicos, "sino individuos que se levantan contra el poder ominoso y la orquestación maquiavélica de la *realidad*" (4). En estos cuentos, el estado no tortura ni persigue, sino que interviene en el medio cultural. No hay violencia directa, sino control informativo. Puesto que el mundo se rige cada vez más por los medios y plataformas sociales donde se interpreta y facilita la verdad, Iriarte considera que "el estudio de los cubanos disidentes podría tomarse como uno de los grandes aportes a una tónica general del poder en la actualidad" (1). Él opina que el lenguaje está controlado y manipulado de manera similar en todas partes del mundo y, por lo tanto, muestra que los estudios sobre cómo los disidentes cubanos se enfrentan a quienes controlan el lenguaje y los datos pueden ser útiles en un contexto global. Como Rojas, Iriarte enfatiza que Ponte escribe textos de trascendencia universal y apunta en relación con su análisis de los poemas de Ponte en "El tiempo y los escombros. Sobre Asiento en las ruinas de Antonio José Ponte" (2018) que a través de sus textos se puede obtener una mayor comprensión de los tiempos en que vivimos y los tiempos históricos. El lee los poemas de Ponte como revelaciones de una profunda transformación en las ideas sobre el tiempo y la historia (180).

Por una parte, tenemos investigadores que principalmente asignan a Ponte un papel político y relacionan el uso de las ruinas con una determinada realidad, época y territorio. Por otra parte, hay los que enfatizan que los temas de Ponte son universales. Las ruinas han sido prominentes en los textos de Ponte desde que publicó poemas en los años 80, y, como veremos en la continuación, toca muchos elementos que tratan de la memoria colectiva desde sus primeros ensayos. Sin embargo, la manipulación de la memoria nacional no ha sido objeto de investigación de sus obras hasta que Basile la trata en 2009, y solo con *La fiesta vigilada* como campo de investigación. La exploración de la perspectiva de Ponte sobre la memoria nacional cubana está lejos de ser completa.

1.4 Estructura de la tesis

Después de este capítulo introductorio estableceremos en capítulo dos las teorías que pretendamos utilizar en el análisis. Siguiendo ese marco teórico, situamos a Ponte en su

contexto histórico, político y cultural en el tercer capítulo. Este contexto va a tener un lugar importante, ya que Ponte entra en la discusión de la tradición cubana, bajo condiciones políticas y culturales únicas.

El capítulo cuatro trata sobre Ponte mismo. Será oportuno, tras la presentación del autor y su obra, introducir brevemente los textos de Ponte que se utilizarán en el análisis, terminando con la sinopsis del corpus principal *La Fiesta Vigilada*.

En el quinto capítulo se desarrollará el análisis de las ruinas ponteanas en los cuatro subcapítulos que adecuan a los objetivos subordinados de la tesis; “La herencia literaria cubana”, “Ruinas como documentos legibles”, “La política del paisaje urbano” y “La viga maestra, el tiempo”.

A continuación, y para completar el análisis, viene en el sexto capítulo un resumen de lo que hemos encontrado en el presente trabajo, con reflexiones y conclusiones al respecto. Si Ponte, a través de las ruinas de su escritura, redefine la memoria nacional cubana, mostrando a sus lectores realidades paralelas a la narrativa presentada por los que están en el poder.

2.0 MARCO TEÓRICO

De los dos términos *archivo* y *ruina*, el último tiene un lugar autoexplicativo en este capítulo, algo que no se aplica al término archivo, y por lo tanto merece una explicación. Según los filósofos posestructuralistas franceses Michel Foucault y Jacques Derrida, que serán los principales teóricos del análisis, el archivo constituye la memoria presente y pasada de una nación. El archivo es donde se decide qué partes de la historia deben conservarse para la posteridad; que aparecerá como la "verdad" sobre los tiempos en que vivimos. El término nos ayudará a ver la conexión entre las ruinas de Ponte y la memoria nacional.

Las teorías de Foucault y Derrida serán seguidas de cerca por las teorías de otros pensadores con los que Ponte dialoga en sus textos, especialmente el filósofo alemán Walter Benjamin. Las propias teorías de Ponte, por lo tanto, también se incluyen en la discusión en torno al análisis. Veremos también que los tres filósofos mencionados en algunos casos ven archivo y ruina como dos caras de una misma moneda.

2.1 El archivo

Para definir el archivo de modo que nos sea útil en el siguiente análisis de las ruinas, debemos sumergirnos en las teorías que van a subyacer a dicha definición. Comenzamos con el acercamiento al archivo de Foucault y Derrida, seguido de algunas teorías sobre el archivo como concepto más amplio, que incluye también el espacio urbano y sus edificios. También veremos cómo se manifiesta el archivo en algunas obras importantes de la literatura moderna.

Tradicionalmente, el archivo se entiende como un espacio estático y concreto donde se conservan documentos históricos y actuales. En *La arqueología del saber* (1969), Foucault conceptualiza el archivo de una manera más abstracta: "El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (219). Así Foucault define el archivo como un sistema que determina y al mismo tiempo limita lo que se puede decir sobre un tema en un momento dado de la historia. En *Foucaults begreper* (2015), Knut Ove Eliassen muestra que Foucault tenía una visión multifacética del archivo. Eliassen divide el archivo de Foucault en tres; el primero es el archivo epistemológico, que es una construcción analítica. Aquí el archivo es una masa, consistente de lo que se dice en una cultura y que se conserva, valora, repite y transforma. Utilizando la arqueología del saber, se analizan las operaciones que produjeron

esta masa. La arqueología de saber está principalmente interesada en la transformación de *los discursos*, o las condiciones históricas, sociales y culturales que subyacen a lo que se percibe como aceptable. Este archivo es muy diferente de los archivos físicos, pero aún puede verse en el contexto del próximo archivo sobre el que escribe Foucault; el institucional. Aquí, el archivo constituye la memoria de la nación, con colecciones estatales como el Archivo Nacional, bibliotecas y museos, que conectan el presente y el pasado de la nación. Este archivo es una interconexión de saber, poder y determinación de la identidad individual, y está indisolublemente ligado a la cuestión del poder. Este archivo, la memoria nacional almacenada, nos ayuda a comprender quiénes somos como individuos. Produce sentido y, por lo tanto, puede entenderse como una herramienta de poder. Foucault se dio cuenta de que la creación del archivo es una práctica donde se establecen relaciones de poder, pero también un lugar donde las estructuras de poder pueden ser socavadas o derrocadas.

La tercera forma de archivo que explica Eliassen es la que Foucault llama el "laboratorio". Foucault creía que los archivos físicos, como la biblioteca, eran lugares heterotópicos, por el deseo de encerrar todos los tiempos, espacios y gustos en un mismo lugar. La biblioteca es un lugar donde el tiempo y el espacio se organizan de manera diferente a la sociedad en general. Allí se confrontan las diferencias del pasado y, al juntarlas, se abren a la experimentación, a nuevas comprensiones de la historia. Profundizando en el material anterior a la Revolución Francesa e iluminando aspectos de la historia que no se habían informado anteriormente, Foucault a menudo se sorprendió por la extrañeza del material histórico que encontró, por el desmoronamiento de las percepciones previas del pasado (75-85).

Varios aspectos de la investigación de Foucault sobre el archivo se pueden encontrar en la forma en que Ponte examina el pasado. En esta tesis, las tres interpretaciones del archivo serán importantes, ya que Ponte cuestiona las operaciones que produjeron la masa de enunciados conservados en el archivo cubano, y también cómo las autoridades usan su poder sobre los archivos institucionales para influir en la identidad individual. También veremos que yuxtapone fragmentos de la historia para encontrar nuevos entendimientos.

Jacques Derrida elabora la conexión entre el archivo y el poder político que señala Foucault. Comienza su discurso "Mal de archivo. Una impresión freudiana" (1994) con volver a la raíz de la palabra archivo, *arkhé*, que significa tanto *el comienzo* como *el mandato*. Observa la fuerte relación entre el poder y los archivos, diciendo que "[n]ingún

poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (48). En el caso contrario, las violaciones de la democracia pueden medirse por si las personas no tienen acceso al archivo, por archivos prohibidos. Derrida muestra que una de las características del archivo es la violencia. Lo que se guarda en el archivo determina lo que vale la pena recordar, y este proceso de selección determina automáticamente lo que se debe olvidar. Así el acto mismo de archivar está *forzando* lo que debe ser válido. Esta violencia es, por un lado, positiva, ya que permite el libre acceso al material de archivo, a la memoria. El lado negativo es que impone una limitación a la memoria, porque partes de ella quedan fuera. Es el conocimiento de que hay algo que se ha mantenido fuera, que el archivo nunca dice toda la verdad, que lleva a Derrida a creer que el archivo tiene una contradicción inherente. Esto lleva a lo que él llama *Mal de archivo*, un impulso frenético de identificar el origen de la memoria: "Mal de archivo recuerda sin duda a un síntoma, un sufrimiento, una pasión: el archivo del mal, mas también aquello que arruina, deporta o arrastra incluso el principio de archivo, [...] la impaciencia absoluta de un deseo de memoria" (2). Mal de archivo está ligado a arruinar, a deconstruir, y a sospechar el origen mismo del archivo. A través de la deconstrucción se puede construir un significado diferente a partir de las contradicciones internas que se encuentra en el archivo. La deconstrucción del archivo existente, para construir algo nuevo, jugará un papel central en esta tarea. También lo hará el efecto democratizador del libre acceso y la participación en el archivo.

Stamatis Zografos, quien se preocupa por la preservación arquitectónica en *Architecture and fire* (2019), trata el tema del archivo como un concepto ampliado, que también incluye el espacio urbano y la arquitectura. Como veremos, la ciudad de La Habana es central en las reflexiones de Ponte sobre el archivo, lo que hace aún más relevante la ampliación del concepto. Zografos señala que se utiliza mucha fuerza en relación con la preservación del archivo arquitectónico. Repetidamente a lo largo de la historia, hay ejemplos de destrucción deliberada del entorno construido, donde el objetivo es causar desorientación y olvido forzado, como durante las guerras o los ataques terroristas, donde los hitos o edificios simbólicos se convierten en objetivos. De la misma manera, la conservación arquitectónica también tiene un fuerte carácter político. A través de estrategias de conservación, el medio ambiente urbano puede ser utilizado como una herramienta para gestionar la memoria. Zografos se refiere al hecho de que varias personas han ampliado el concepto de archivo para aplicarlo al paisaje urbano y la vida cotidiana en él. Un ejemplo es

Patrick Joyce, historiador que investigó el liberalismo en Gran Bretaña del siglo XIX. En esa época las bibliotecas por primera vez proporcionaron acceso público prácticamente ilimitado, como una medida para civilizar a la clase obrera y como un medio para combatir el totalitarismo. Las bibliotecas se agregaron al mismo centro de las ciudades y pueblos, para brindar igualdad de oportunidades a todos los prestatarios. Joyce apunta en su artículo "The politics of the liberal archive" (1999) que este tipo de archivo también incluía el entorno urbano alrededor de la biblioteca, es decir, la ciudad misma (27).

En la ficción, no es una idea nueva ver la ciudad como un depósito de recuerdos. Zografos pone los ejemplos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Describe el libro de Proust como "a powerful attempt to recapture through memory traces, the richness of that everyday life" (27), y en el libro de Benjamin, el autor narra sus memorias tras la andanza de flâneur en París. En ambos libros, tanto la ciudad como la vida cotidiana funcionan como un archivo, ya que proporcionan material para ser recuperado y luego ensamblado cuidadosamente en forma de texto (28). Tanto Proust como Benjamin han tenido, como veremos, gran influencia en Ponte. Ponte hace referencia en varios textos al pasaje más célebre de la obra de Proust, donde el personaje principal, tras ser servida una magdalena mojada en té, es transportada en el tiempo. La magdalena en el té le recuerda el sabor de la magdalena que comió en las vacaciones en la casa de sus padres cuando era adolescente, y este sentimiento le trae recuerdos que pensó que se habían ido para siempre.

En otro texto de Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), el autor presenta lo que ve cuando se enfrenta al cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee:

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, 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 (Angelus 82).

La historia suele ser presentada como una evolución lineal con una narración unívoca, pero el Ángel de la Historia tiene la mirada fijada en las ruinas que deja atrás el progreso. La mirada del ángel se puede poner en el contexto de centrarse en lo que queda fuera de la historia, fuera del archivo.

En la literatura latinoamericana, el archivo tiene un lugar importante. *Myth and Archive* (1990), de Roberto González Echevarría, trata de su posición. El autor analiza la evolución de la narrativa en América Latina desde el origen, y destaca la importancia que ha tenido otros campos, como los tratados legales, la sociología, los relatos de viajes científicos, las crónicas históricas y la antropología en el desarrollo de la novela moderna del continente. Revela que la novela latinoamericana está obsesionada con la historia y los mitos del Nuevo Mundo, ya que rara vez están ausentes de sus relatos. La principal preocupación de la novela moderna es, para Echevarría, la singularidad de América Latina como espacio cultural, social y político. En el siglo XIX, no fueron, como en Europa, las novelas ficticias basadas en la imaginación las que más influyeron en la gente, sino las que estaban científicamente diseñadas, las que informaban sobre las condiciones sociales o hablaban de nuevos descubrimientos y conquistas (10). Lo que tienen en común las novelas antiguas es que tienen una cualidad mimética; imitan un discurso que domina en un momento determinado. En la trama subyacente a menudo hay un escape de las autoridades, y la novela se opone al núcleo ideológico de ellas. Según Echevarría, la novela moderna se remonta a este origen, a través de la figura del archivo (8).

El libro que presenta como fundador de la ficción de archivo es *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. En el libro de Carpentier el narrador-protagonista viaja a un pueblo rural para encontrar un origen intacto. En su lugar encuentra varias formas posibles de interpretar la historia del origen. Vuelve a la civilización y escribe artículos sobre sus aventuras, y estos artículos se pueden entender como fragmentos del texto que estamos leyendo, fragmentos de *Los pasos perdidos*. Esta ficción muestra la historia del continente en una manera que revela que está "composed of a series of conventional topics, whose coherence and authority depend on the codified beliefs of a period whose ideological structure is no longer current" (15). Influenciado en las ideas del archivo de Foucault, apunta

que a medida que el discurso cambia, también cambia la forma en que miramos el contenido del archivo. Los que escriben el archivo son los que tienen el poder de decidir lo que se preserva para el futuro. La importancia de contradecir lo que preserva muestra Echevarría al citar a Carlos Fuentes: “[I]n Latin American culture: from Cortés to Zapata, we only believe in what is written down and codified”(1). Visto así, todo lo que no se escribe, lo que no sea registrado, no se creará en el futuro.

Carlos Riobó ha estudiado los textos de Manuel Puig y Severo Sarduy a la luz de la ficción de archivo de Echevarría. Dice de su propio libro *Sub-versions of the Archive* (2011), que "it is about negotiating a place at the table, a place within the canon, or, to be more exact, within the archive" (11) para las novelas de los dos escritores latinoamericanos. El canon literario se configura de tal forma que articula la historia de una nación, su cultura, clases e individuos. Los libros se eligen en armonía unos con otros para informar todos los aspectos de la nación, las partes de este cuerpo canónico juntas forman un archivo distinto. Toda la sociedad debe estar representada en el canon, también los marginados y las clases sociales más bajas. Los libros de Puig y Sarduy serían un buen complemento al archivo, pero Riobó apunta que en la historia latinoamericana, el poder y la literatura siempre han ido de la mano.

Hemos visto que el concepto de archivo ha pasado de ser un término entendido de forma neutra que engloba documentos guardados y la institución que los guarda, a convertirse en una herramienta de análisis donde la relación entre quienes ejercen el poder y la información que se recoge y almacena es un elemento importante. De acuerdo con las definiciones que acabamos de ver; a lo que nos referimos cuando hablamos del archivo a partir de ahora, es de un concepto complejo que pueda tener las siguientes propiedades:

- El archivo es la ley de lo que puede ser dicho, constituye la memoria de la nación, y es una interconexión de saberes, poder y determinación de identidad individual.
- Es un lugar donde relaciones de poder pueden establecerse o ser socavadas o derrocadas. Los que están en el poder deciden que parte de la historia se conserva y que se olvida. En un país con un régimen totalitario, uno puede estar seguro de que la gente tiene un acceso muy limitado al archivo, para poder interpretarlo o participar a decidir qué se debe almacenar.
- El archivo tiene una contradicción inherente que le hace simultáneamente producir y destruirse. A través de la deconstrucción, el archivo existente se descompone en restos, en ruinas, y a través de estas, se pueden construir nuevas partes del archivo, nuevos lados de la historia que previamente han sido reprimidos.

- El término archivo también se ha ampliado para incluir el entorno urbano de la ciudad, sus edificios y sus huellas. Las intervenciones en el paisaje urbano, ya sea la destrucción o preservación de la ciudad, pueden actuar como una herramienta de manipulación para influir a la memoria colectiva.
- En la literatura latinoamericana la figura del archivo juega un papel importante en contradecir los que archivan y los discursos establecidos de cada época.
- Se puede considerar que el canon literario es un archivo en sí, ya que cuenta la historia y el estado de la sociedad.
- También hemos visto que los archivos de las bibliotecas permiten, por su heteropía, hacer una interpretación alternativa.

2.2 La ruina

La seriedad de Ponte al autodenominarse ruinólogo, al referirse a ello como una profesión a la que ha dedicado toda su vida, muestra una complejidad que no se limita a unos derrumbes y unos edificios desgastados en La Habana. En lo próximo veremos teorías variadas que son relevantes para este estudio, y trataremos de definir lo que podemos entender como ruina en el análisis y discusión de esta tesis.

Según la Real Academia Española, la definición de ruina es esta: Proviene de la palabra *ruĭre/ ruĭna* y significa *caer, derrumbarse*. Puede entenderse como *Acción de caer o destruirse algo, Pérdida grande de los bienes de fortuna, Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado, Causa de la ruina física o moral de una persona, familia, comunidad o Estado, o Restos de uno o más edificios arruinados*. Por esta definición la ruina tiene tanto que ver con la decadencia de personas, comunidad o Estado como con el desmoronamiento de los edificios.

Más allá de las ruinas como restos físicos de un edificio, ciudad o imperio caído, hay significados menos concretos, y existe una serie de interpretaciones de ellas. En el arte y como figura literaria la ruina tiende de tener una ambigüedad inherente. Para el artista, ha sido un motivo interesante a lo largo de los siglos. En *El origen del drama barroco alemán* (1928) Benjamin muestra cómo una tendencia creciente ya era visible hacia el final del

Renacimiento, cuando se hizo común en la pintura trasladar el nacimiento de Jesús del establo a las ruinas de templos antiguos. Benjamin cita a Karl Borinski, quien dijo que la ruina de esta época era simbólica; el edificio sagrado que se mantuvo, a pesar de todas las pruebas terrenales (187). En el Barroco alemán, en cambio, Benjamin afirma que la ruina tiene un carácter alegórico. Los fragmentos de una unidad previamente completa era el mejor material para usar en el arte de escribir en la época. Describe la ficción como fragmentos apilados; los restos de la Antigüedad se convirtieron en los pedacitos a partir de los cuales se construyeron la ficción barroca. La narrativa trataba de objetos concretas y observables, Benjamin la llama *ars inveniendi*; un arte que a través de un estudio cercano descubre las cosas tal como son. Detrás de la historia concreta de la ficción barroca hay una alegoría, y Benjamin cree que una vez que se comprenda la verdad de la historia, la obra decaerá y aparecerá como una ruina. Para él la alegoría es para el reino de la mente lo que es la ruina para el reino de las cosas. Al usar la ruina como escenario, mueves físicamente la historia a la escena (186-187). Ponte se refiere a menudo a Benjamin en sus libros, sobre todo en *La fiesta vigilada*. No menciona a *ars inveniendi* o a la forma de pensar de Benjamin sobre la ruina, pero veremos en el análisis que hay una conexión entre su enfoque como ruinólogo y el pensamiento de Benjamin. Al estudiar lo concreto y observable, descubre el verdadero estado de las cosas.

Como ruinólogo, Ponte busca las causas de la ruina. Cuando se trata de ruinas arquitectónicas, las causas más comunes son el proceso lentísimo de la degradación por naturaleza, la devastación durante desastres naturales o las destrucciones causadas por los bombardeos durante una guerra. Ninguna de estas causas – sin contar con los huracanes que han demolido edificios que estaban en malas condiciones antes de que azotaran - ha ocurrido en La Habana. En el Romanticismo hubo ruinas que surgieron de otra manera. En el arte de los jardines, se hizo hincapié en elementos pintorescos y atmosféricos, como ruinas artificiales, cuevas o castillos medievales. Adinerados hicieron construir esas ruinas falsas, diseñadas de acuerdo a sus deseos y gustos.

George Simmel teoriza sobre la batalla entre la arquitectura y la naturaleza en el artículo "The ruin" (1907). Dice que en la arquitectura hay una lucha entre el esfuerzo espiritual del hombre que empuja hacia arriba, y la gravedad inherente de la naturaleza que tira hacia abajo. La arquitectura es así un símbolo de una victoria temporal del hombre sobre la naturaleza. Cuando la arquitectura se arruina por el paso del tiempo produce nostalgia, porque la naturaleza toma el revelo:

For this means nothing else than that merely natural forces begin to become master over the work of man: the balance between nature and spirit, which the building manifested, shifts in favor of nature. This shift becomes a cosmic tragedy which, so we feel, makes every ruin an object infused with our nostalgia; for now the decay appears as nature's revenge for the spirit's having violated it by making a form in its own image (259).

Según Simmel, apreciamos las ruinas porque afirman que todo lo humano viene de la tierra y a la tierra volverá. La obra del hombre se combina con la obra de la naturaleza, y el edificio se convierte en fenómeno natural. La ruina de Simmel es trágica, pero la tristeza está ausente ya que la ruina es parte de un proceso natural. Está rodeada de silencio y tranquilidad. Por lo tanto, él reacciona negativamente a las ruinas habitadas, porque rompen con ese proceso natural. La calma desaparece, y en su lugar hay inquietud e intranquilidad. Para él, las ruinas pertenecen al pasado, ya han caducado y no deben mezclarse con el presente.

Derrida tiene una visión diferente. Black Hawk Hancock y Roberta Garner analizan en su artículo, "Reflections on the ruins of Athens and Rome: Derrida and Simmel on temporality, life and death" (2014), la diferencia entre Simmel, que ve las ruinas como "el ya de la muerte", y Derrida quien sostiene a "el todavía no de la muerte"(82). Hancock/Garner explican que, para Simmel, las ruinas pertenecen a una civilización pasada, más allá del tiempo de su extinción. Reflejan la pérdida del control del hombre sobre sí mismo; ahora la naturaleza exige lo que le ha dado en términos materiales. La cultura material, la evidencia misma de la existencia humana, está destinada a decaer y desaparecer. Al ver las ruinas recordamos la inevitabilidad de la muerte, y eso nos lleva a la resignación, al desapego y nostalgia. Derrida, por su parte, cree que las ruinas están en un proceso en el que inevitablemente llegarán a su fin, pero eso aún no ha sucedido. Frente a la ruina, uno no llora el pasado como lo hace Simmel, sino que le hace reconocer tanto la pérdida como la supervivencia futura. Alienta a confrontar la finitud y la temporalidad sin sentir nostalgia. Conecta el pasado, el presente y el futuro, y nos ayuda a ver la importancia de cada día y la importancia de la comunidad de la que formamos parte. Derrida muestra que a través de la ruina se puede sentir que el legado del pasado está vivo y significativo. Esta forma de ver la ruina, como un acto de deconstrucción, no conduce al desapego o al testimonio pasivo, resignado a nuestro propio fin, sino que nos sitúa en un contexto más amplio. Hancock/Garner describen en su artículo cómo Derrida conecta las ruinas de Atenas con el archivo.

Las ruinas fotografiadas han sido inmortalizadas como arte y como archivo para la posteridad. Al respecto, Derrida observa que "Both art and archive establish difference, distance and a break with our current conceptual and temporal world; both art and archive serve as metaphores for the temporality of life" (citado en Hancock/Garner 83).

Pocas décadas después de que Simmel escribiera sus teorías, las ruinas creadas por las guerras superaron el número de ruinas formadas por los estragos del tiempo. En Gran Bretaña, durante la Segunda Guerra Mundial, las fotografías de edificios bombardeos eran comunes en los periódicos. Las imágenes a menudo eran magníficas, dramáticas y emotivas, y los británicos se dieron cuenta de la expresión pintoresca de las ruinas. Establecieron el War Artists Advisory Committee y el proyecto Recording Britain, donde los artistas viajaron para pintar ruinas. John Piper, que trabajó para ambos, ha pintado cuadros muy famosos de ruinas de guerra, incluidos los restos de la catedral medieval de Coventry. Pintó, como muchos de los otros pintores de ruinas de guerra, en un estilo neorromántico, donde la destrucción y la belleza se yuxtaponen. Los colores están atenuados, las superficies están llenas de cicatrices y daños, pero la grandeza y la historia de la catedral permanece. A través de la violencia, había surgido una belleza inesperada (Nead).

La filósofa española María Zambrano, con la que Ponte dialoga en *La fiesta vigilada*, residió en Cuba y fue asociada con el grupo Orígenes, interpreta paisajes urbanos ruinosos y deshabitados con un ojo político. En su filosofía, la ciudad juega el papel de una construcción política central. Andrea Luquin Calvo la estudia en "María Zambrano ante las ruinas de la ciudad" (2011), centrándose en lo que dice sobre la ciudad auténtica y viva, frente a una ciudad en ruinas. Para Zambrano la ciudad debe ser una entidad que se preocupe por sus habitantes y los haga partícipes de su creación; un lugar para la discusión y la libre expresión de opinión. En los casos en que la ciudad es controlada por fuerzas antidemocráticas, se convierte en un lugar donde es imposible prosperar: "[E]n manos de un poder soberano que se rige bajo la lógica de la dominación y el control, se convierte en un espacio inhabitable" (71). Sin la participación de sus habitantes la ciudad se convierte en paisaje de ruinas. Calvo muestra que para Zambrano "es sólo ciudad auténtica aquella donde todos los ciudadanos intervienen públicamente en su gobierno y dirección" (75). Los habitantes, privados de pertenecer a la ciudad, también son privados del punto de partida que tenían para entrar y participar en el mundo. Zambrano propone una ciudad que no esté bajo administración y control del gobierno, sino que esté formada por el pueblo y la democracia, que "permita su

resurgimiento, como espacio de proyección, creación y cuidado de la libertad de cada uno de sus habitantes” (71). Una ciudad que sirve como el corazón de la vida democrática.

Si resumimos brevemente las ruinas de esta sección, veremos la ambigüedad inherente que poseen: A menudo se refiere a ruinas arquitectónicas, que pueden haber resultado de la destrucción natural o humana. El término ruina también puede referirse a la caída de persona, sociedad, Estado o moralidad, o la pérdida de los bienes de fortuna. Las ruinas han sido romantizadas y exaltadas, y hay casos en los que se han creado ruinas falsas para ser utilizadas como figuras pintorescas o significativas. Pueden hacernos sentir pérdida de control, que todo está destinado a decaer y morir. También puede afectarnos con nostalgia y mostrarnos el legado del pasado, haciéndonos ver que somos parte de un contexto mayor. En el arte y la literatura, la ruina puede asumir un papel simbólico, alegórico o metafórico.

3.0 MARCO HISTÓRICO

Ponte, quien nació en Cuba pocos años después de la revolución de 1959, crece y escribe en un clima sociopolítico único en el mundo. Este capítulo permitirá conocer el contexto histórico, político y literario en el que se encuentra, lo que será crucial para comprender y analizar en profundidad la obra de Ponte.

3.1 La administración política y cultural desde 1959

En los primeros años después del triunfo de la Revolución en 1959, La Habana fue una metrópoli con gran influencia cultural y política. Escritores, artistas y filósofos de izquierda del mundo occidental hicieron la peregrinación a la capital, incluido personajes como Jean-Paul Sartre, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, Susan Sontag, Octavio Paz y Marguerite Duras. A presenciar la liberación del pueblo antes oprimido por la dictadura de Batista, cómo habían logrado la descolonización de su condición de "colonia azucarera" estadounidense y los logros del nuevo régimen revolucionario en la lucha contra el subdesarrollo, se creó un romance cubano entre esta élite de intelectuales y la dirigencia cubana (Rojas, Estante 26). La revolución sentó un ejemplo a seguir para otros países oprimidos, y Ernesto Guevara y el gobierno inicialmente obtuvieron apoyo internacional en sus esfuerzos por extender la revolución antiimperialista a varios continentes, incluidos África y Asia (Ferrer 422).

El aumento de la cooperación con la Unión Soviética significó que el sistema político de gobierno en Cuba se volvió cada vez más rígido. Adoptaron el modelo marxista-leninista de partido único de Moscú (Rojas, Estante 34), y realizaron medidas de limpieza moral para cumplir el sueño de una sociedad donde todos trabajen juntos por el bien de la nación y la comunidad. Esta limpieza moral, destinada al bien de una nación utópica, adoptó muchas formas, como en "La Noche de las Tres P" en 1961, donde prostitutas, proxenetas y "pájaros", nombre cubano para los homosexuales, fueron encarcelados durante un masivo operativo policial. Un par de años después, también se cerraron casinos, burdeles y gran parte de la vida nocturna.

En la vida cultural, el moralismo y el proyecto de crear una utopía tuvo grandes consecuencias. La primera señal de que las cosas cambiarían fue la censura del cortometraje documental *P.M.* en 1961. La película, que consta de trece minutos de un grupo de habaneros celebrando, bebiendo y bailando sin más contexto, fue prohibida y declarada "no revolucionaria" tras su primera proyección oficial. Los que le habían dado reseñas positivas fueron despedidos. Tras la prohibición, el ámbito cultural exigió respuestas del gobierno sobre lo que era legal o no expresar en el arte y la ficción. La respuesta de Fidel Castro en su ahora conocido "Palabras a los intelectuales" (1961), conteniendo la faceta: "Dentro de la Revolución, todo: fuera de la Revolución: nada", estableció la nueva política cultural. Ernesto Guevara trazó los lineamientos de la nueva identidad nacional en "El socialismo y el hombre en Cuba" (1965). El verdadero revolucionario, el "Hombre Nuevo", debería comportarse como un héroe abnegado, moralmente superior, que sacrifica su propio tiempo y ganancias por el bien de la sociedad. La autonomía y el individuo deberían ser rechazados en favor del proyecto colectivo, para construir una Cuba mejor para todos. Siguiendo el discurso, los escritores y artistas empezaron a producir obras en las que la comunidad tenía un lugar central.

En 1971 se enfrió el romance cubano, cuando Heberto Padilla, como resultado de haber publicado el libro *Fuera del juego*, fue encarcelado por participar en actividades subversivas del gobierno cubano. Cortázar, Sartre, Beauvoir, Sontag, Duras, Vargas Llosa y Paz, fueron algunos de los que escribieron una carta abierta al gobierno cubano, criticando fuertemente la forma en que el gobierno cubano trataba a los escritores, y pidiendo la liberación de Padilla. La buena relación entre el gobierno cubano y muchos de sus antiguos aliados en la élite intelectual occidental terminó. "El caso Padilla" dio paso a que la administración cultural apretara aún más las riendas. La cantidad de represalias, censuras y encarcelamientos de quienes no fueron fieles a la ética de la revolución en estos años le valieron al período el sobrenombre "Quinquenio Gris" (1971- 1976). Durante todo el periodo desde 1971 a 1992 Cuba se alineó muy de cerca con el régimen soviético, y el fuerte control ideológico sobre el trabajo editorial llevó al empobrecimiento del campo intelectual (Rojas, Estante 10).

Cuando Mijaíl Gorbachov, como nuevo líder de la Unión Soviética en 1985 introdujo sus reformas Perestroika y Glasnost, Fidel Castro optó por ir en la dirección opuesta a la Unión. Con la Perestroika Gorbachov quería reestructurar la economía y la política, y descentralizar el manejo de la economía. La Glasnost iba a darle al pueblo más transparencia

en asuntos políticos. Castro por otro lado, se apegó a la vieja forma de gobernar. Inició su propia reforma, “El proceso de Rectificación”, en la que volvería al socialismo idealista, apelando al Hombre Nuevo y llamando a un trabajo colectivo más voluntario.

La caída de la Unión Soviética, seguida del recrudecimiento del embargo estadounidense trajeron a Cuba una profunda crisis económica. La Unión Soviética había abastecido a Cuba con materiales esenciales, como productos derivados del petróleo, cereales y hierro, y cuando cayó, Cuba perdió el 85% de sus ingresos por exportaciones (Ferrer 435-437). Fidel Castro declaró que el país entró en un “Periodo especial en tiempos de paz” en 1990, y las autoridades tuvieron que implementar una serie de medidas estratégicas para evitar que el país se hundiera. Regresaron a la Cuba prerrevolucionaria facilitando el aumento del turismo y la inversión extranjera. La privatización y el autoempleo se abrieron en algunas aéreas. Para adaptarse a un mercado fuera de Cuba, era necesario despojarse de la antigua filiación soviética y virar hacia una ideología más nacionalista. La ideología oficial pasó del marxismo-leninismo soviético a centrarse en las ideas del mártir nacional José Martí. A partir de 1992, la ideología oficial era *martiana* y *marxista-leninista*, y se cambió el antiguo comunismo por el socialismo cubano (Rojas, Estante 11). También en el campo cultural surgió una nacionalización donde volvieron a las tradiciones literarias y culturales cubanas. Hicieron un “rescate editorial”, y escritores prohibidos bajo el tiempo soviético más rígido, recibieron disculpas públicas, y fueron readmitidos en el canon cubano (Basile, Interiores 186).

Aunque la aplicación de "todo dentro, nada fuera" de Castro se hizo más indulgente en la década de 1990 y a medida que aumentaba el turismo y la influencia extranjera, la censura y las prohibiciones continúan, y los artistas y escritores siguen huyendo al extranjero para expresarse libremente. EE.UU. y sus intentos de influir en la ideología del país, así como su promesa de apoyo financiero a los disidentes en Cuba, hacen que el gobierno esté siempre en guardia y sospeche que quienes se expresan a través del arte o escritura puedan ser traidores (Ferrer 450). Un lema del nuevo gobierno de Cuba, encabezado por Miguel Díaz-Canel, es "Somos continuación", y aunque tanto él como Raúl Castro durante su tiempo como presidente de 2008 a 2018, han dado mayores libertades en el área económica y comunicativa, las principales características de la forma de administrar el país y la vida cultural aún permanecen. Una de las primeras leyes aprobadas por Díaz-Canel fue la Ley 349 (2018), que establece que está prohibido realizar actividades artísticas o musicales en espacios públicos o privados sin la aprobación previa del Ministerio de Cultura (Ferrer 463).

De esta forma, si cabe, mantienen la vida cultural en Cuba bajo un control ideológico aún más estricto que antes. Debido a varias condiciones difíciles en Cuba en los últimos años -el mantenimiento del embargo durante los años que Trump gobernó, la falta de turistas durante el COVID, desastres naturales, y el colapso de Venezuela- muchos hablan de un nuevo Período especial. La cantidad de personas que salen de Cuba y la cantidad de participantes en manifestaciones callejeras en los últimos años nos dicen que la situación en Cuba no es estable. El número de participantes en las contramanifestaciones callejeras también muestra que los ciudadanos cubanos están muy separados en sus puntos de vista políticos. El 11 de julio 2021 miles de cubanos salieron espontáneamente a las calles a protestar, en cantidades no vistas desde la revolución. A pesar de las manifestaciones pacíficas, las autoridades respondieron con represión y criminalización de los participantes. 36 de los encarcelados fueron declarados culpables de sedición y condenados a hasta 25 años de prisión. Dos años después, el 12 de julio 2023, el Parlamento Europeo pidió sanciones contra el presidente Díaz-Canel por “los abusos sistemáticos de los derechos humanos” (Moños-Ledo) a raíz del evento.

3.2 Relaciones entre política y literatura cubana

El dicho cubano de que "en Cuba, todo es político", también puede usarse en un contexto literario. Los conflictos en la vida cultural tras la revolución han dejado sus huellas en la relación entre el gobierno y los escritores cubanos, y las políticas del país han tenido consecuencias fatales para muchos de estos últimos. Escritores del *Grupo Orígenes*² muestran un buen ejemplo de las consecuencias que su planteamiento político tuvo para los escritores en las décadas posteriores al triunfo revolucionario. El grupo estuvo conformado, entre otros, por José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Lorenzo García Vega y Gastón Baquero. Los de ellos que adhirieron al ideario estatal, como Vitier, Marruz y Diego, tuvieron la ventaja de continuar su labor como importantes escritores y colaboradores en Cuba. Los que no pudieron ponerse de acuerdo, como García Vega y Baquero, tuvieron que exiliarse para continuar con su obra (Ponte, *El libro perdido* 7). Lezama

² El grupo Orígenes (1944-1956) estuvo conformado por varios poetas e intelectuales cubanos. Compartieron puntos de vista sobre la cultura y buscaron las raíces fundacionales de lo cubano (culturacubana.net).

y Piñera, los dos más destacados del grupo, se quedaron en Cuba, aunque lo que publicaron y las vidas que llevaron, ambos homosexuales, no cumplieron con la utopía revolucionaria. Piñera fue detenido en la noche de las tres P. Lezama había estado en el jurado cuando Padilla ganó el premio por su libro *Fuera del Juego*, y después del arresto de Padilla, Lezama perdió el favor del gobierno. Ambos fueron expulsados de la UNEAC. Estuvieron bajo vigilancia hasta su muerte, sin permiso para publicar textos, sus obras fueron retiradas de bibliotecas y universidades. En el rescate literal de los 90, recibieron su indulto público póstumo (Basile, Interiores 186).

En *El estante vacío* (2009), Rafael Rojas apunta que al comienzo de la Revolución, Fidel Castro se dirigió al pueblo con las palabras: “No les decíamos que crean, les decíamos que lean” (24). Señala que el sistema de creencias que se mantiene en Cuba se basa en una restricción ideológica de la lectura. En el libro se centra en qué literatura circula en Cuba y qué libros el Estado deliberadamente mantiene alejados de los lectores, y se pregunta qué relación crea esta selección entre autor e ideología, y además “¿qué políticas produce lo no leído y que políticas no produce lo leído?”(9). Más que censurar a los escritores cubanos tildados de enemigos del Estado, también se excluyen a los escritores extranjeros que han sido críticos con el régimen cubano, como Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, etc. Rojas observa que tampoco se publican pensadores fundamentales que pudieron haber influido en las ciencias sociales del país, como Hannah Arendt, Paul Ricœur, George Steiner y, hasta hace un par de décadas, Michel Foucault (13). El comunismo que se publica es exclusivamente soviético, de la ideología del marxismo-leninismo que, para Rojas, fue creado por Stalin para legitimar el totalitarismo comunista (112). Así, señala que la cultura es una esfera del Estado, subordinada a la ideología oficial, y dice que la hegemonía política y la autonomía cultural no son temas de discusión en la isla (147). Al limitar el acceso a nuevas ideas y pensamiento crítico en Cuba, la administración cultural hace su parte para limitar la innovación.

El impacto político de la caída del Muro de Berlín y la Unión Soviética tuvo importantes consecuencias históricas y sociales en Cuba, pero también literarias. Lo que derrumbó para los cubanos fue la utopía, el sueño de crear juntos un futuro mejor. Aunque las ruinas de La Habana estaban allí mucho antes de la década de 1990, fue entonces que aparecían en todas partes en la literatura, como dice Odette Casamayor-Cisneros:

Las ruinas no surgen en la vida insular cuando cae el muro de Berlín. Materialmente ya estaban ahí. Lo que sí aparece súbitamente es la mirada nueva que las descubre ya no como vestigio del pasado destinado a desaparecer bajo el avance de un desarrollo al que se marchaba seguros por el camino del socialismo. A las ruinas se aferran ahora algunos habaneros necesitados de asistirse a un muro, cualquiera, aun a punto de derrumbe (138).

El dejar de pertenecer a un proyecto colectivo y una cotidianidad cada vez más difícil crearon nuevas necesidades para los habitantes. En una existencia en la que obtener suficiente comida para mantenerse día a día, el "aquí y ahora" se hizo cargo. El proyecto utópico común tuvo que dar paso a la lucha diaria por la supervivencia. Como resultado, la subjetividad volvió también a la literatura. Otros temas que florecieron en la literatura del período precario fueron el hambre y la decadencia moral que siguió cuando la vida cotidiana se convirtió en una lucha por la supervivencia.

La recesión económica también provocó una escasez de papel. Imprentas cubanas produjeron la mitad de lo que imprimían anteriormente. (Ferrer 439). Los autores, incluido Ponte, dependían de ser publicados en el extranjero, con el resultado de que muchos libros impresos en el extranjero no circularon en Cuba. Dependían de atraer un mercado internacional. Ana María Dopico analiza la creciente popularidad de La Habana durante la década de los 90 en su artículo "Imagine Havana: History, Vision and the Scramble for Cuba" (2002). La ruina se vendió como imán turístico al mercado internacional a través de fotografías. Dopico muestra que La Habana, entre 1995 y 2002, fue la ciudad más fotografiada en el mercado de la imagen internacional. En el mercado literario se vendieron más los libros con La Habana en el título. Una Habana recreada en los libros tal y como fue retratada en las fotografías tenía mayores garantías de éxito. Este marketing de La Habana generó más turistas y más inversión en el país:

[I]mages that promise a time of suspension to consumers overrun by speedup; images of a real nation functioning as historical theme park; images that promise human intensity and acute vision within the mobility of tourism; images of decay made picturesque for those who like to visit ruins. (452)

La proliferación de ruinas nostálgicas que prometen a los turistas un viaje en el tiempo, en una Cuba que aparentemente ha dejado atrás los conflictos políticos, trae dinero a las arcas. Quienes se benefician de esto tienen una ventaja si la ciudad se mantiene en el estado en que se encuentra. Para los habaneros, esto significa que los edificios inhabitables no son restaurados, lo que hace que el problema de vivienda aumente. Dopico cree que la circulación de estas "imágenes históricas de parque temático" ayudó a normalizar a Cuba en un orden posterior a la Guerra Fría donde los conflictos políticos se mantienen literalmente fuera del marco de la fotografía, anunciando falsos recuerdos y fantasías políticas. Se convierten en sustitutos de la verdadera Cuba asediada, dictada por las órdenes del castrismo. Las ruinas de la típica Habana turística son fotografiadas una y otra vez y solo reflejan una fracción de la ciudad. No muestran lo que Dopico llama el apartheid turístico del país, donde los cubanos de a pie no tenían acceso a muchos de los lugares a los que se dirigían los turistas (453).³

Debido a las miserables condiciones, aún más escritores que antes huyeron al extranjero. Cada vez más autores cubanos escribieron literatura cubana desde el exterior. El debate sobre cuáles pueden llamarse textos cubanos y cuáles autores deberían incluirse en el canon cubano se volvió feroz. Surgió una frontera entre la diáspora y la isla. Como aporte al debate, Abel Prieto, presidente de la UNEAC en los 90, estableció las tres posibilidades que existe para los escritores de la isla o de la diáspora. Los primeros, la "cubanidad", son los neutrales, que no son revolucionarios, pero que tampoco han criticado al régimen, como los que fueron reconciliados en los años 90. La segunda categoría es la "cubanía", los revolucionarios, y la tercera es la "anticubanía", los que están contra la revolución, los anticubanos por definición (179). Quienes pertenezcan a este último se quedarán por fuera del canon cubano mientras el gobierno mantenga la misma ideología.

Rojas observa, que la retórica del gobierno consiste en que en Cuba "no hay excluidos cubanos y los que quedan fuera del sistema, los opositores y los exiliados, están donde deben estar porque son enemigos" (Estante 148). Para él, reconstruir un canon literario de Cuba, diferente del canon totalitario que existe ahora, y que incluyen también los que son exiliados, "se ha convertido en una necesidad de la historia de Cuba" (Estante 207).

Este año Cuba celebra el 64. aniversario de la Revolución. El Estado insiste en que vivan en la era de la revolución todavía. La forma diferente de percibir los tiempos que

³ El apartheid cubano duró hasta marzo 2008 cuando Raúl Castro puso en marcha un número de reformas, lo que, entre otras cosas, dio a los cubanos la oportunidad de alquilar habitaciones de hotel y automóviles, y permanecer en lugares que antes estaban reservados a los turistas.

vivimos se expresa tanto en la literatura como entre los teóricos. Rojas utiliza el término posmesiánico, refiriéndose al tiempo “después que todas las modalidades de un estado utópico han sido rebasadas por la historia”, como “La Habana que comienza a sobrevivir a Fidel Castro, a la Revolución y al Socialismo” (Estante 119). Él confirma que:

La Habana postsoviética es una ciudad donde se organizan prácticas y discursos que se saben posteriores al tiempo mesiánico del socialismo. El estado de la isla, sin embargo, continúa presentándose, ante la ciudadanía, como una entidad totalizadora y providencial, que invisibiliza o controla los rituales de la sociedad civil y las dramatizaciones del espacio público (Estante 150).

Mientras los ciudadanos están listos para seguir adelante, el gobierno se aferra a su régimen totalitario. Al principio del milenio Rojas mostró que había habido un cambio en la forma de percibir el tiempo en la literatura cubana. En escritores de la generación de los años 70 y 80, los que vivieron las primeras décadas posteriores a la revolución en 1959, existe una tendencia creciente a la nostalgia por la época. Extrañan cuando los valores de la sociedad eran las ideologías socialistas y no el dinero, el individualismo y la cultura popular. Rojas señala la tendencia a confundir los tiempos, que algunos de los escritores revolucionarios cambien la marcha de la ideología a favor de la revolución; "Dotando al periodo soviético de la flexibilidad ideológica propia del momento postsoviético y, a la vez, reconciliando a este último con el utopismo de las primeras décadas revolucionarias" (124). Aquí, la literatura se convierte en una herramienta para darle una expresión más suave al período más rígido de la revolución, y convertirlo en un tiempo añorado.

Rojas toma otro ejemplo de la confusión temporal de *El animal público* (1999) de Manuel Delgado, un ensayo que para Rojas define el tránsito del tiempo soviético al postsoviético, “como el paso de la ‘utopía política’ a la ‘heteropía urbana.’ [...] La coexistencia de sujetos que asumen vivir a tiempos diferentes y, por momentos ideológicamente contrarios, hace de la ciudad un discurso que no se puede narrar" (Estante 126). La Habana se ha convertido en una ciudad sin tiempo, donde los residentes que caminan por las mismas calles experimentan una ciudad que es diferente para cada ciudadano y con un discurso que es imposible para el autor explicar. Se ha convertido en las “laboratorios” de Foucault donde los tiempos y los lugares se encuentran de nuevas maneras.

Habiendo analizado ahora el trasfondo cultural y político que tenía Ponte cuando escribió la mayoría de sus libros, en el próximo capítulo profundizaremos más específicamente en su propia vida y sus escritos.

4.0 LA OBRA DE PONTE

Las distintas interpretaciones de *La fiesta vigilada* que vimos en “El estado de la cuestión”, que es solo una pequeña selección, nos dan una idea de cuantas posibilidades de interpretación enfrentamos. Si queremos acercarnos al núcleo de lo que representa la ruina en la escritura de Ponte, sería útil, como menciona Rojas, caminar por las diversas calles, es decir los diferentes géneros, para mirar esta ciudad de ruinas desde varios ángulos. La función del significado de la ruina cambiará necesariamente según el género en el que esté escrita; el poema y el artículo están muy alejados en cuanto al significado que puede tener una ruina. Mirar las diferencias nos ayudará a ganar una perspectiva multiplicada.

Este capítulo comienza con una presentación del autor, siguiendo de una introducción de los otros textos de Ponte que incorporamos en el análisis. Luego sigue una sinopsis de *La fiesta vigilada*, antes que se finaliza el capítulo presentando el acercamiento a las ruinas que tendremos en el estudio del libro.

4.1 Ponte, y la generación nacida con la Revolución

Antonio José Ponte nació en Matanzas, Cuba, en 1964. Pertenece a la generación nacida con la revolución, destinada a convertirse en el Hombre Nuevo y participar en la construcción de la sociedad utópica. Sin embargo, según Esther Whitfield, desde niño Ponte tenía la sensación de que vivía en un mundo que ya había visto su mejor momento, un mundo en decadencia. De adolescente se mudó a La Habana, escribió poemas y cuentos, y su principal interés fue la literatura. En el momento de elegir una carrera, gran parte de los estudios de humanidades de la universidad era prohibido y censurado, y en su lugar se formó como ingeniero hidráulico. Incluso cuando trabajaba de ingeniero siempre estaba escribiendo ficción (10).

Como había restricciones en lo que se publicaba desde la teoría literaria y la filosofía, y como lo que se discutía en las instituciones culturales era limitado, surgió otros escenarios donde los artistas podían socializar. En la segunda mitad de los años 80 surgió el proyecto *Paideia*, como propuesta de una política cultural autónoma. Poetas premiados leyeron y discutieron juntos a artistas y escritores jóvenes, a Foucault, Derrida, Nietzsche y otros grandes pensadores importantes para el posmodernismo, cuales no vendían en las librerías oficiales en la isla. La vocación de los involucrados, incluido Ponte, era “pensar Cuba”. En lugar de oponerse al Estado, se vieron a sí mismos como asistentes que podían mostrarle al

Estado cómo administrar la cultura (Rojas, Estante 158). Similares arenas de encuentro surgieron en varios lugares de La Habana. En el caso de Ponte, se reunió con otros poetas en *La Azotea* de la poeta Reina María Rodríguez, donde la subjetividad en la poesía y el rol autónomo del autor fueron elementos importantes de su escritura y sus discusiones (Estante 162). Las primeras publicaciones de Ponte fueron colecciones de poesía, escritas en la época de *La Azotea: Árbol de muertos y otros poemas* (1985), *Poesía (1982-1989)*, *Trece poemas* (1990), *Nafragios* (1992) y *Asiento en las ruinas* (1997).

Cuando se cayó la Unión Soviética en 1991, escritores jóvenes lo vieron como una posibilidad de cambio; una posible transformación del régimen revolucionario y un paso hacia la democracia. Ese sueño llevó a un despertar del ensayo como género. Ponte formó parte del grupo llamado *Nuevo Ensayo Cubano*, junto a Iván de la Nuez, Rolando Sánchez Mejías, Ernesto Hernández Busto y Rafael Rojas, entre otros. Su meta era ejercer crítica a la política cultural del gobierno, hacer una revisión de los imaginarios nacionales de lo cubano, y proponer una memoria plural que permitirá enseñar la diversidad de identidades (Basile, Prólogo 28). Sin embargo, el cambio político no llegó, y los ensayos de Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1997), y *El libro perdido de los origenistas* (2002) se convierten en relatos sobre el fracaso de esa esperanza (Basile, Prólogo 10). Los mismos temas también se vislumbran en sus libros de cuentos *Corazón de skitalietz* (1998), *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000), en su novela *Contrabando de sombras* (2002) y en el libro híbrido *La fiesta vigilada* (2007). Durante los 90 también contribuyó con guiones para tres películas; dos largometrajes de ficción, *Rosenkavalier* (1994) y *Entre ciclones* (1997), y un mediometraje documental, *Una pasión habanera* (1996).

Desde finales de los 90 la escritura de Ponte se alejó cada vez más de las líneas políticas y la ideología del gobierno. En 2003 decidió formar parte del consejo editorial de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*,⁴ revista de cubanos exiliados, cuyo objetivo principal era "desarrollar una cultura democrática", implícitamente diciendo que la cultura cubana necesitaba liberarse de un sistema totalitario. La cooperación llevó a su expulsión de UNEAC en 2003. Perdió todos los privilegios como escritor, el gobierno le prohibió publicar textos y expresarse públicamente en Cuba. En 2006 decidió trasladarse a Madrid donde reside

⁴ Encuentro de la Cultura Cubana se publicó en Madrid entre 1996 y 2009. La revista fue una contraparte de los discursos de los medios del sistema cultural institucional en Cuba (www.rialta.org).

actualmente. Según cálculos de Rojas, casi la mitad de los escritores e intelectuales de la generación nacida con la revolución han salido de la isla (Estante 163).

Hoy, Ponte codirige la publicación digital *Diario de Cuba*, y publica regularmente en las revistas *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Letras Libres*, además de publicar ocasionalmente en otras revistas y periódicos. Ha escrito dos libros en el exilio, el ensayo *Villa Marista en plata* (2010) y *La lengua suelta* (2020) que contiene sesenta artículos recopilados, publicados primero en la revista *La Habana Elegante* de 2001 a 2010 bajo el seudónimo de Fermín Gabor. Los artículos son observaciones humorísticas de la vida literaria y artística de Cuba, donde se burla de la política cultural revolucionaria, sus instituciones y lo que eligen publicar y premiar. El autor versátil cubre muchos géneros, la mayoría de los cuales veremos con más detalles en el siguiente subcapítulo.

4.2 Poeta, ensayista, narrador y polemista social

En el análisis, además de *La fiesta vigilada*, también nos acercaremos a otros libros de Ponte. Los libros más destacados, que se introducen en este subcapítulo son el poemario *Asiento en las ruinas*, los ensayos *Un seguidor de Montaigne mira a La Habana*, *Las comidas profundas* y *El libro perdido de los origenistas*, el cuento *Un arte de hacer ruinas* y el artículo “La Habana: Ciudad y Archivo”.

El poeta

Las primeras publicaciones de Ponte fueron los poemas que trabajó mientras se reunía con otros poetas en *La Azotea* de Reina María Rodríguez, donde se enfatizaba la subjetividad y el rol autónomo del autor. El yo con su experiencia subjetiva, sus actitudes, puntos de vista y sentimientos individuales, tenía mucha más importancia que el colectivo. En los poemas de Ponte, es el “yo” el que observa, siente y cree. Iriarte expresa que los poemas de Ponte “ocupan el espacio de la subjetividad que Heberto Padilla intentó defender” con *Fuera del juego* (El tiempo 185). Su colega poeta Reina María Rodríguez señala: “Como en Proust, Ponte saca las dotes del “yo” para el recuerdo del fondo de esa taza de té, donde ese “yo”

como testigo habita; un “yo” que está en todos los lugares de la acción. Olores, sabores, aromas, palabras, ausencias, atraen el pasado” (26).

Ponte expresa la importancia de la poesía en su literatura: “Ser poeta es el centro de toda mi vida literaria [...] la poesía no dejará de ser el cimiento sobre el cual puedo levantar cualquier edificio. Ese edificio podrá ser un hospital o una cárcel, pero tendrá poso debajo. Y aspiro a que ésa sea siempre su fundación” (Serna y Solana). En textos posteriores, ya sea con la intención de curar o de describir la prisión en la que se encuentra, hay un núcleo poético. También a través de su uso de la ruina en otros géneros, Ponte conserva el significado poético y ambiguo. Aunque habla de ruinas tangibles, su significado puede ser metafórico o alegórico. La mayor parte de sus poemas están recogidos en el poemario *Asiento en las ruinas*, que consta de 35 poemas. Se puede decir que ahí están las semillas para textos posteriores. El motivo de la ruina abunda, y a nivel temático los poemas están llenos de nostalgia, frustración, promesas incumplidas y melancolía por haber dejado de creer. En sus estudios de los poemas, Iriarte encontró que se han vuelto más llenos de significado con el tiempo: “[F]ueron cargándose de significación con el paso del tiempo, sobre todo gracias a los textos posteriores de Ponte (El tiempo 188). Así, los textos de Ponte no sólo tienen los mismos motivos y temas, sino que se complementan y se dan sentido.

El paisaje urbano aparece temprano en el poemario. También lo hace la sensación de que algo importante se ha perdido. En el poema "Ciudades" dice:

Esperaba algún centro, atravesaba calles. / ¿Qué hacemos con los labios
sino mentir esta vieja canción: / dónde está el centro,
la semilla que pueda levantar con mis manos? (17)

La búsqueda del centro y de un origen se repite en varios textos. Esta necesidad de llegar a un núcleo que se ha perdido puede vincularse al patrimonio cultural que, en cierta medida, se ha desvanecido.

Otro poema, "Asiento en las ruinas", es particularmente representativo de la entrada poética de las ruinas de Ponte. Comienza con la decepción de que lo que le prometieron en la infancia "los que prometieron otra corona" no se hizo realidad. El poema termina con estas

líneas, expresando que "yo" se ha dado cuenta de la pérdida de aquello en lo que alguna vez creyó y por lo que sintió amor:

Olía a bosque, nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra.

Cuántos paseos que haríanme más sabio, / cuánta luz, árbol, agua,

lo que una voz más justa llama vida, / ardió entonces para este entendimiento:

qué triste entre las manos, / como falsa plata que no morderé,

la cabeza de quien amaba (45).

Aquí, la visión optimista y amorosa que el "yo" tenía de su patria ha terminado. En el análisis veremos en este poema un ejemplo de lo que destaca Iriarte, que textos posteriores iluminan de un modo nuevo y dan más sentido a los poemas de Ponte.

El ensayista

Ponte escribe principalmente ensayos, pero la poesía también acompaña a sus textos más prosaicos. Como en *Un seguidor de Montaigne mira a La Habana*, que para Basile "aparece como el escenario de un vínculo (y de una pugna) entre la reflexión filosófica y la poesía" (Prólogo 26). Aquí el ensayista deambula por la capital, en el estilo flâneur del "maestro de ver ciudades, Walter Benjamin" (53). De la misma manera que hace una relectura de sus libros favoritos, Ponte recorre las calles una y otra vez para escuchar la historia del pasado que cuentan, mientras observa que "La Habana de hoy apenas existe" (57). La ciudad que era de piedra, que era sólida cuando vivía Lezama, se ha licuado, convertido en agua y gas: "Una pared habanera deja de ser piedra, es un agua que fluye. Mas que muros son sombras de unos muros en el agua, en el agua de la memoria" (58). La Habana se ha transformado en una ciudad que vive en el pasado, una sombra de sí misma, con gente que cree vivir en una ciudad existente. La inexistencia parece haberse extendido también a los habitantes: "Los rostros suceden caravanas de aire, desfile de fantasmas" (59).

Ponte llega a la ciudad después de la muerte de Lezama, Piñera y Carpentier, pero sus textos existen para guiarlo por la ciudad, una ciudad llena de "lugares perdidos", lugares que

ahora solo existen en la memoria. Ve en Lezama a alguien que ha domesticado la ciudad, cuya ciudad y novela se entrelazan. Aunque estuvo inmóvil en sus últimos años, Lezama “habló de viajes más espléndidos que los interoceánicos, viajes que un hombre intenta por los corredores de su casa entre el dormitorio y el baño” (51). La Habana en su literatura es un lugar donde existe la oportunidad de ir a cualquier parte. Inspirado, el ensayista comienza a viajar en autobuses extranjeros, donados a Cuba desde España, Suecia, Alemania, Portugal, como sustituto de los viajes que no puede realizar.

Rodríguez dice que los poemas de Ponte “no pretenden arreglar ni mejorar la existencia” (28). Lo mismo pasa en sus ensayos tempranos. Ponte no critica el gobierno o el mundo en el que vive, pero defiende constantemente la autonomía de los artistas. En *Un seguidor...* reflexiona sobre un pasaje de la novela *Paradiso* de Lezama, en el que el protagonista huye de una manifestación estudiantil, abandonando la acción política, porque el pensamiento político significa "ruido" para el diálogo y la reflexión. Basile señala que el énfasis en esta escena muestra cómo Pontes valora la literatura y la cultura: “la elección de la autonomía del arte frente a las demandas de la política que la revolución desplegó” (Prólogo 17). La injerencia política destruye la obra de arte con su ruido.

Las comidas profundas comienza con la historia de Carlos V de España a quien se le ofrece la exótica, y para él desconocida reina de las frutas; la piña. Carlos rechaza la piña y nunca la prueba. Escribiendo durante la crisis económica, el ensayista hambriento se encuentra frente a una mesa vacía, una mesa con mantel con cuadros de frutas, viandas, carne asada y botellas llenas, todo eso que el escritor no tiene. Mientras que otros escritores del mismo período escriben sobre su hambre por la comida mundana, es la comida más profunda la que Ponte echa de menos y en la que se centra. La comida del alma: la buena literatura y el arte. La renuncia de la piña, símbolo de la poesía cubana, que el rey ni quiere probar, inicia la carencia y la renuncia en la historia de las letras cubanas. Basile señala que con ese libro Ponte critica por primera vez que “el Estado revolucionario instauraba un régimen de carestía alimentaria y rechazaba el banquete del arte” (Interior 217). Rita de Maesener añade que el libro, con rasgos neobarrocos y sus guiños a escritores cubanos anteriores, “implica un viaje a la semilla o al menos a la leche materna” y, que Ponte “ha reconocido su deuda con los originistas” (Una mesa 253-254). Se vuelve a enfatizar la importancia de la tradición, de lo individual y lo privado, y de la autonomía del autor.

En una entrevista con Mónica Bernabé, Ponte dice que *El libro perdido de los origenistas* es “un volumen que guarda la memoria de todo un mundo [...] el libro del país, la descripción de Atlántida” (253). Las estrategias que Ponte usa para redefinir el canon cubano en el libro, son certeramente resumidas por Basile:

(1) Una *deslectura* de las figuras canonizadas por la ciudad letrada revolucionaria, en especial la monumentalización de la figura de Martí; (2) una *recuperación* de los olvidos (Casal); (3) un *rescate* de figuras secuestradas por las nuevas estrategias de nacionalización cultural de los 90 (Lezama Lima); y (4) una *rehabilitación* de los expulsados (Piñera; García Vega) (Interiores 188).

La primera estrategia para renovar el canon es destruir y socavar las validaciones del canon existente, en el que Martí tiene una importancia primordial. Esta estrategia es fundamental para abogar la creación de otro archivo, otra parte de la historia. Iriarte cree que Ponte, con su ensayo incluido en *El libro perdido...* sobre Martí, "El abrigo de aire", muestra que Martí es omnipresente sólo porque el Estado lo ha elegido para que lo sea, porque han logrado que encaje en su ideología (La realidad 2).

La segunda estratégica consiste en elevar a escritores que lo merece, en este caso a Casal, a quien el gobierno ha pasado por alto. A juicio de Ponte, Casal es una raíz importante en la literatura cubana. En el canon de Ponte, la reliquia Martí debe ceder su importante lugar para el restaurado Casal. Antes la nacionalización cultural en los 90, cuando las obras de Lezama no se encontraban en las tiendas o bibliotecas en Cuba, Ponte, como su lector clandestino, no se conturbó en ese momento. Era comprensible que lo que escribieron chocara con la creencia del régimen. Pero, cuando Lezama recibió el perdón oficial, fue tomado a pecho y considerado un escritor importante, una parte natural de la historia revolucionaria cubana, entonces fue cuando Ponte se preocupó:

Porque la verdadera pérdida del libro 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 estos libros negados pasan formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia (11).

Lo que más temía era la manipulación por parte de los revolucionarios, cómo podían ellos torcer los libros de hombres como Lezama para que se ajustaran a su patrón, darles un lugar en la historia como revolucionarios, usarlo para defender su caso. De eso se trata la tercera estrategia, de rescatarlo como un escritor de gran importancia, fuera del ruido de la revolución.

La última propuesta que tiene Ponte para relanzar el canon literario es la rehabilitación de los expulsados. Escribe sobre Piñera y Lorenzo García Vega, pero hay muchos más que están fuera de *La ciudad Letrada Revolucionaria*, como la llama Basile. García Vega no aparece en el *Diccionario de Literatura Cubana*, y el escritor originista previamente conocido no es considerado autor cubano después de su exilio. “Resulta ser una de esas figuras que uno demora en reconocer en fotografías del grupo, alguien a punto de llamarse *Sujeto sin Identificar*” (67). Cuando Ponte habla de que el proyecto de *El libro perdido...* es describir la Atlántida, quiere decir que está describiendo la parte de la literatura cubana que se hundió con la revolución.

El narrador

En “Un arte de hacer ruinas” el protagonista es un estudiante que escribe sobre el desarrollo urbano en una ciudad donde el crecimiento de la población está aumentando, mientras que los bordes de la ciudad son fijos; no aumentan ni hacia afuera ni hacia arriba. El estudiante quiere escribir una tesis sobre las barbacoas que hacen los ciudadanos cuando ya no hay espacio para una familia que crece en el área que tienen disponible, y cuando solo queda "la generosidad vertical de tu espacio, que te permite construir una nueva casa allí adentro" (56). Es decir, dividir un piso en dos pisos. Su tutor de la tesis lo dirige al profesor D, quien ha escrito un libro ilegal sobre el tema, *Tratado breve de estática milagrosa*. El libro trata sobre los tugures, que habitan los edificios hasta hacerlos caer. Por otro lado, los edificios luchan por no convertirse en ruinas, sostenidos por una estática milagrosa. Toda la ciudad se entiende como una lucha entre la turgurización y la estática milagrosa. El libro revela que hay una ciudad subterránea, Tuguría, que se construye a partir de los edificios que se derrumban de la ciudad de la superficie. La lectura del libro parece tener un desenlace fatídico; todos en el equipo del profesor D se encuentran con "finales poco halagüeños" (69), el colapso de la casa del profesor D se convierte en la ruina del profesor y el libro. El tutor también lo

encuentra muerto en su oficina, donde se han eliminado todos los rastros de lo que sabe sobre Tuguria y el libro del profesor. El inquilino que tenía en su apartamento también ha desaparecido, y cuando el estudiante un día lo ve, lo sigue hasta un túnel que conduce bajo tierra. Con la ayuda de unas extrañas monedas que ha tomado del apartamento del tutor, el estudiante es capaz de pasar al guardia del túnel. Llega a un lugar brillantemente iluminado, vislumbrando las partes de una ciudad. Cuando de repente se encuentra fuera de la casa del profesor D que se ha derrumbado en la ciudad en la superficie, se da cuenta de que ha llegado a Tuguria, “donde todo se conserva como en la memoria” (73).

El misterioso cuento, en parte realista y en parte ciencia ficción, tampoco critica el sistema político. Lo que simboliza la duplicación subterránea de la ciudad de arriba está abierto a interpretación, pero lo que Ponte dice directamente es que Tuguria tiene que ver con la memoria. Junto a las ruinas, que se pueden interpretar alegóricamente, la memoria sigue apareciendo en el cuento. Refiriéndose a la magdalena de Proust, el autor pone: “La leche formó una nube en la taza de té” (59), y a partir de allí el estudiante empieza a rememorar recuerdos de su infancia. En otra parte el tutor habla con el alumno sobre viajes en el tiempo. “Sales a comprar vegetales en una mañana cualquiera, y descubres que la colera recorre la ciudad. Saliste a mil ochocientos treinta y dos, sin tiempo para asombrarte” (61). Señala que “[e]l tiempo [...] es un espacio más. Ahora te toca explorarlo” (62). En una ciudad superpoblada, estancada y arruinada es necesario encontrar un lugar de refugio, sea en la imaginación o en la literatura.

El polemista social

Ponte es, con sus frecuentes colaboraciones en revistas y periódicos, un activo polemista social. El artículo “La Habana: Ciudad y Archivo” (2011)⁵ se clasifica en la publicación como un estudio crítico del paisaje urbano de La Habana. Este es uno de los textos de Ponte en el que más específicamente menciona el archivo y su preocupación por su futuro. El artículo comienza con una historia griega de 2500 años de antigüedad, que Ponte apunta tiene todo que ver con el destino del archivo de Cuba. Está tomado del *De oratore* de Cicerón y trata del poeta Simónides de Ceos, quien en Tesalia en el año 500 d.C. es invitado a entretener al noble Scopas con sus poemas. Recita largos versos alabando al anfitrión y a los

⁵ Al referirme a este artículo en el análisis, por simplicidad me referiré a “Ciudad y archivo”, ya que otra de las obras en las que participa Ponte también comienza con “La Habana”.

semidioses Pólux y Castor. En el camino, puede observar más de cerca los rostros de la audiencia. Después de la actuación, lo llaman a la calle, donde dos jóvenes, que muestran los rasgos de los semidioses alabados, preguntan por él. No hay rastros de ellos afuera, pero cuando Simónides sale de la residencia de Scopas, el techo se derrumba sobre toda la compañía y se convierte en el único sobreviviente de la fiesta. Los cuerpos de los muertos están gravemente dañados e irreconocibles, y Simónides es el único que puede ayudar con la identificación. Vuelve a la casa de Scopas, y al repetir sus versos, visualiza claramente dónde estaba cada uno de los invitados en la casa y así puede ayudar a los dolientes a encontrar la paz.

Este es el origen del arte de la memorización, la mnemotécnica, donde al conectar dos estructuras, el edificio mismo y la construcción del discurso, es posible recordar largos discursos visualizando las diferentes partes del texto en diferentes lugares o habitaciones del edificio. En este caso de Tesalia, la casa se ha derrumbado, las huellas se han borrado, los testigos están muertos y lo único que queda para ayudar al sobreviviente es el poema. El trabajo de Simónides cuando entre en las ruinas algún día será el trabajo de los cubanos, apunta Ponte. "Y, trátense de arquitecturas o documentos, de ciudad o de archivo, hablo [...] acerca de la memoria, de nuestra memoria" (20). Con la ayuda de construcciones físicas y literarias, los cubanos podrán identificar las partes y recuperar la memoria.

El artículo continúa sobre la arquitectura de La Habana. Señala lo poco que se ha construido desde la revolución, y lo absurdo de las decisiones tomadas por la Oficina del Historiador de la Ciudad, responsable de todos los cambios en La Habana Vieja. Mientras casi todo el paisaje urbano se está desmoronando, se gasta dinero y energía creando imágenes de fantasía para los turistas. Se saca a la población cubana del centro histórico para crear monumentos que poco tienen que ver con el pueblo o la historia cubana, como un jardín en homenaje a la memoria de Lady Diana, un lugar para recordar a Teresa de Calcuta, y catedrales ortodoxas griegas y rusas. Son gestos relacionados con el hecho de que delegados de otros países han visitado Cuba (21). Fruto de un urbanismo al que sólo le interesa atraer turistas ha hecho de La Habana una ciudad precisamente para turistas y curiosos, donde los habitantes han sido removidos. Una ciudad dormida, una nueva Pompeya, reducida a cenizas por el volcán Revolución. En el futuro, el trabajo que realizó Simónides sobre la identificación de partes también se aplicará al urbanismo. ¿Qué vale la pena conservar, qué se debe desechar? ¿Qué es realmente parte de la tradición cubana y qué debe ser excluido? Aquí también radica el peligro de borrar demasiado. En otros países del bloque del Este han

demolido edificios históricos, como el Palacio de la República en Berlín, porque recuerdan una época con la que no quieren ser asociados, eliminando así del paisaje urbano una parte importante de la historia. Lo más preocupante para Ponte en el caso de Cuba es si destruyan el archivo que constituye los documentos de vigilancia de la policía secreta y la vigilancia entre vecinos y compañeros. Estas construcciones literarias cuentan una parte importante de la historia, ya que pueden evocar la memoria. Ponte ve dos tareas principales que tienen los cubanos; Reconstruir la ciudad y reconstruir la convivencia cubana. “Nos tocará afrontar las huellas del desastre. Trabajar entre los escombros, identificar piezas” (40). Al igual que Simones de Ceos, estarán frente a las ruinas, y les tocarán decidir lo que es importante guardar para el futuro. "La Habana: Ciudad y Archivo" puede verse como una adición a *La fiesta vigilada*, ya que el artículo aborda varios de los mismos temas que trata el libro.

4.3 La fiesta vigilada – sinopsis y acercamiento

La fiesta vigilada fue publicada como una novela en 2007. Tiene muchos elementos narrativos, pero las historias personales coinciden con las propias experiencias del autor, y el texto, saturado de digresiones y asociaciones de eventos literarios y reales a menudo adquiere un estilo ensayístico. Los estudiosos coinciden en que se trata de una obra híbrida entre ensayo, narrativa y testimonio personal. (Basile, Garbatzky, Kanzepolsky, et al.) Según Ponte, ninguno de sus otros libros tiene la misma ambición autobiográfica. (Bernabé, 251)

El narrador-protagonista se encuentra en La Habana al principio del milenio. Nos cuenta historias en el pasado en un estilo reflexivo, sosegado y no pocas veces irónico. Las historias consisten en observaciones de la vida cotidiana en las ruinas de La Habana, sus encuentros con sus colegas, escritores contemporáneos en la isla y en el exilio, su enfrentamiento con la administración literaria, sus viajes a Berlín y Portugal, y en hechos históricos relacionados con la vida cultural de Cuba. También es importante la Fiesta, como sugiere el título del libro, que desaparece tras el inicio de la Revolución en 1959 y reaparece en la década de los 90, bajo vigilancia. A lo largo del libro el narrador nos hace varios recuentos de lecturas propias de obras literarias, tanto de ficción como de prosa. Cuenta historias paralelas y las confrontan entre sí, para que veamos el contenido en un nuevo contexto. Como lo hace cuando compara su propia historia, como presunto espía de una revista financiada por EE.UU., con "Nuestro hombre en La Habana" de Graham Greene, y la historia de su abuela en estado de degradación e impotencia tras volverse demente, con la

historia de los Origenistas tras la expulsión de la UNEAC. El libro está dividido en cuatro partes que a su vez tienen varios capítulos. Tanto las partes como los capítulos saltan entre diferentes temas e historias, pero tienen un hilo conductor subyacente que consiste en la dificultad de ser disidente bajo un gobierno totalitario, y la crítica de cómo el gobierno ha hecho fracasar al país. Especialmente se refiere al cómo ha fallado gestionar el campo cultural, las condiciones sociales y el paisaje urbano. Las cuatro partes del libro nos presentan diferentes tipos de ruinas en las que nos centraremos. Si bien los libros anteriores no criticaban directamente el liderazgo de Cuba, los críticos informaron que *La fiesta vigilada* fue un ataque frontal al castrismo (Olmos).

Garbatzky nos dijo que, a lo largo de *La fiesta vigilada*, la narración se construye como un gran dispositivo de archivo. Ella apunta que los datos que Ponte recopila, el archivo que crea en forma de fragmentos de diferentes historias propone otra política de archivo. A través de los fragmentos “se muestra la eficacia que poseen el relato y la ficción para la formulación o invención del pasado histórico” (3). Los fragmentos que Ponte yuxtaponen a lo largo del libro permiten que se reflejen entre sí, para que los lectores puedan encontrar la conexión por sí mismos y leer sus interpretaciones de la historia a partir de allí.

Iriarte, que sitúa al protagonista de *La fiesta vigilada* como un disidente que lucha contra el control estatal, se centra en el manejo de los lenguajes, como las medias de comunicación y los signos de la ciudad, que constituyen la realidad cubana. Las áreas de enfoque de ambos investigadores están dentro de lo que vamos a investigar. Podemos decir que la yuxtaposición inesperada de partes de la historia, del archivo, corresponde al espacio heterotópico en el que Foucault experimentó, y proporciona nuevas experiencias de la historia, que a su vez conducen a nuevos conocimientos y comprendidos. El control de lo que sale en los medios también controla “lo que puede ser dicho”, y lo que se instale en el espacio público pasará a formar parte de la existencia de las personas. Ambos serán percibidos como verdades y archivados para la posteridad.

En esta tesis analizaremos, como Garbatzky, cómo Ponte propone una política de archivo diferente, y como Iriarte, cómo el Estado maneja los signos de la ciudad, pero no a través de fragmentos de historias deconstruidas o realidad gestionada como fenómeno abstracto, sino sobre todo a través de ruinas y huellas físicas. Usando las teorías de Foucault y Derrida sobre el archivo, investigaremos en qué medida *La fiesta vigilada* es un texto en el que Ponte se opone contra la administración de la memoria por parte de las autoridades, en

más ámbitos y a través de objetos más tangibles que las mencionadas por Garbatzky e Iriarte.

En la primera parte del libro, "Nuestro hombre en la Habana (remix)", nos acercaremos a las figuras que impregnan esta sección; el Espía y el Fantasma. Ponte vincula ambas figuras al concepto de ruina. Averiguamos que relación tienen con la herencia literaria apuntado en el archivo. En la segunda parte, "Caja negra de la fiesta", Ponte descifra los restos de la caja negra tras la Fiesta que desapareció. Aquí vemos cómo Ponte lee e interpreta las ruinas físicas y las huellas que encuentra del pasado. La tercera parte, "Un paréntesis de ruinas", consiste en la crítica de Ponte de cómo el Estado manipula y altera el paisaje urbano de La Habana. Aquí se enfoca en lo que no es natural de las ruinas arqueológicas de La Habana; cómo son creadas por el propio Estado o por medio de reglas que ha establecido para la capital. En la última parte del libro, "Una visita al Museo de la Inteligencia", el narrador se encuentra en Berlín, en un mundo postcomunista, pos vigilancia, donde se ha abierto el archivo de la época anterior a la caída del Muro. Allí encuentra ruinas de edificios bombardeados, restos del Muro y los restos del archivo. Podemos vislumbrar cómo se ve el futuro de Cuba y lo que Ponte cree que sucederá con el archivo de la fiesta vigilada.

5.0 ANÁLISIS DE LA RUINA Y SU RELACIÓN CON EL ARCHIVO

Cuando ahora vamos a analizar en qué medida las ruinas en *La fiesta vigilada* muestran una memoria cubana o archivo cubano alternativo, es con las teorías sobre el archivo en mente: Foucault afirma que el archivo es una herramienta de poder, ya que produce lo que se supone que debemos pensar sobre el pasado y el tiempo en que vivimos. Derrida dice que, en un país antidemocrático (como Cuba), la gente tiene poco o ningún acceso para decidir lo que allí se almacena. No cuesta entender que aquellos que discrepan de los que están en el poder se preocupen por el contenido del archivo. Sin embargo, es difícil comprender cuánto uso del poder se esconde detrás de un régimen totalitario que escribe la historia según su ideología, y que ha mantenido, salvo cambios menores, el mismo discurso desde 1959.

Para un disidente, como bien podemos llamar a Ponte a estas alturas, será crucial destruir para conservar como apuntó Derrida. Destruir lo que es historia oficial para preservar lo que el gobierno quiere mantener fuera del archivo. Una forma sería deconstruir la narrativa establecida, otra forma sería entrar en la esfera heterotópica con Foucault, para descubrir nuevas relaciones entre eventos del pasado. Veremos que cuando Ponte lee las ruinas de la ciudad, está influenciado por la forma en que Benjamin interpreta las huellas, cómo los fragmentos emergen como entradas al pasado. También encontraremos que cuando Ponte opina que las ruinas en la Habana están creadas por el Estado para adaptarlas a la narrativa oficial, coincide con Zografos y sus ideas de que la parte del archivo que constituye el paisaje urbano puede ser utilizado para la manipulación.

A través de las cuatro zonas de captación que examinaremos en este capítulo - el acervo literario cubano, las huellas de la ciudad, la arqueología ruinada en La Habana y la detención del tiempo provocada por la revolución - buscaremos encontrar respuestas a la cuestión de análisis.

5.1 La herencia literaria cubana

Uno de los principales enfoques de Ponte cuando se trata de guardar la memoria es preservar su patrimonio literario. Desde sus primeras publicaciones enfatiza su importancia. Como vimos en *Las comidas profundas* y otros textos defiende la autonomía de la literatura. Él añora la buena literatura y arte, “las comidas profundas”, a las que no tiene acceso debido al

Estado. Por su censura, o su indiferencia para permitir que se produzca y distribuya buen arte. Critica la forma en que el gobierno maneja la cultura de Cuba y el canon literario, que no quieren ni probar la buena literatura si no corresponde a la ideología de la revolución. La visión de que los libros deben ser un arma para la revolución si quieren tener derecho a vivir (Rojas, Estante 189), ha hecho que la gente tenga hambre de una cultura rica.

En *Un seguidor de Montaigne mira la Habana* vimos que son los escritores ya muertos que guían al ensayista cuando pasea por la Habana. Conoce la ciudad a través de la literatura de Lezama, Virgilio y Carpentier, y cuando visita los lugares sobre los que escriben, a menudo sitios ya desaparecidos o en ruinas, podemos entender la importancia del patrimonio que estos lugares llevan consigo. Los hacen, como Derrida habría acordado, parte de un todo, algo más grande que uno mismo, que con suerte continuará en el futuro. Este legado es una cubanidad que no está determinado por la ideología de gobierno. Está fuera del “ruido político”, el elemento perturbador que destruye la literatura. En sus poemas y ensayos, Ponte muestra que forma parte de una tradición literaria, con constantes guiños o referencias directas a escritores cubanos anteriores. *La fiesta vigilada* no es una excepción. En la primera parte del libro, “Nuestro hombre en La Habana (remix)”, el narrador muestra a los lectores su misión, la razón por la que siempre regresa a Cuba después de sus estancias en el extranjero: “Me había quedado en Cuba para el cultivo de una literatura nacional” (23). En su encuentro con M., escritor exiliado, queda claro que el narrador tiene una tarea que encuentra muy importante: “La carga de una tradición que él no se tomaría el trabajo de estudiar [...] era definitivamente cuestión mía, fardo mío” (24). Su preocupación por la tradición literaria se destaca desde el principio.

El comienzo de *La fiesta vigilada* nos adentra directamente en el mundo del narrador y protagonista, un escritor cubano que se encuentra en una isla desierta, en una capital convertida en parque temático de la Guerra Fría (67). En la primera página del libro, dice en relación con otros escritores en el exilio: “Creía sobrevivirlos quedándome en La Habana” (11). Muy pronto descubre que su supervivencia es de corta duración; quienes manejan la vida cultural en Cuba creen exponerle como un *espía*, y desde allí el camino no es largo para convertirlo en un muerto civil, en un *fantasma*. A través de estas dos figuras, espía y fantasma, los roles que el Estado asigna al protagonista, se desarrolla la historia en la primera parte del libro. Con la figura del espía obtenemos un umbral por donde podemos entrar y ver más claramente la realidad fabricada que Ponte cree que el gobierno está escenificando y, a

través de los fantasmas él muestra el control del gobierno sobre el canon literario y el patrimonio cultural de Cuba.

Para Foucault, el archivo institucional, del que forman parte el canon literario y otros tesoros artísticos nacionales, es parte de un sistema mayor que convierte a los individuos de la nación en sujetos políticos. A través de las instituciones se les dota de un pasado, tanto individualmente, por antecedentes penales, histórica clínica del paciente, etc., como colectivamente a través del patrimonio cultural. Al brindar a los ciudadanos este pasado, Foucault argumenta que el archivo puede contribuir al control y la socialización (Eliassen 86). Al controlar el contenido del patrimonio cultural, se puede controlar cómo formar a los individuos, y cómo socializar los sujetos de la nación. Si se supone que a través del patrimonio cultural uno puede moldear a sus sujetos de acuerdo con su ideología, se puede entender mejor por qué esta tarea de cuidar el patrimonio se vuelve tan importante para el narrador de *La fiesta vigilada*.

El espía y la realidad fictiva

El espía, según Ponte, depende de la ruina: “Todo espionaje aspira a la simultaneidad de interior y exterior que es el atributo de las ruinas. Lo mismo que el teatro y las operaciones de allanamiento policial, el espionaje recurre a habitaciones de sólo tres paredes” (La fiesta 203). Basile añade que “[h]asta las ruinas se vuelven funcionales al espionaje ya que permiten observar el interior de las viviendas, hacen pública la vida privada” (Interiores 213). El espía necesita lo roto, una abertura, un agujero en el ámbito privado para que sea posible llevar a cabo el trabajo. A través de esa figura literaria, perfecta en el ambiente de terror equilibrado en el que se encuentra, Ponte señala que el archivo de las últimas cuatro décadas, que ha creado y dejado atrás el gobierno cubano, es una entidad ficticia. Hace uso de la obra de John le Carré. Sus relatos de espías que estaban más alejadas de la realidad fueron las que se hicieron más populares y vistas por la mayoría, fuera del servicio secreto, como las más realistas (37). A través de *Our Man in Havana* de Graham Greene, se refiere al absurdo y la paranoia de la Guerra Fría, una paranoia que aún prevalece en Cuba.

Tras la expulsión del narrador de la UNEAC, provocada por haber participado en la edición de lo que supuestamente es una revista financiada por EE. UU., funcionarios del gobierno dicen en vivo por televisión que “[n]o hay que olvidar, que esta revista de que hablamos tiene su hombre en La Habana” (50). El narrador comienza a compararse con el

protagonista de Greene, James Wormold, un agente falso con una red ficticia de subagentes inexistentes. La narrativa, según Ponte, “no es precisamente una historia de espías, sino la historia de cómo puede inventarse una historia de espías. De cómo un simulacro cobra animación” (54). Que el Estado haya inventado que él es el agente secreto del enemigo, el narrador lo encuentra principalmente absurdo, pero también levanta la sospecha de que mucho más en la realidad del Estado es ficticio. Allí encuentra la abertura, la parte rota en la versión de la realidad del gobierno, y desde ese agujero puede comenzar a espiar al gobierno y sus motivos. Garbatzky señala que forma de ficción el género de espías genera, que no solo registra y preserva la realidad tal como parece, sino que es crítica con la "verdad" y crea efectos discursivos y jurídicos: “El espionaje le permite pensar en la performatividad del archivo, su hacer aparecer y desaparecer mediante las palabras, a través de procesos de falsificación, desmaterialización e invención” (5). Espiando, investigando y criticando lo que le cuentan, el narrador comienza a cuestionar cómo el gobierno presenta la historia de Cuba.

El archivo de un período consistirá, para Foucault, en el número de *enunciados* que deja atrás. Los enunciados pueden entenderse no solo como lo que se ha dicho, sino también como algo más, como hechos o cosas. Lo claro es, que a todos los enunciados en el archivo se les han dado el estatus de verdaderas (Eliassen 79). Después de que el narrador haya comenzado a dudar de la credibilidad de la narrativa del gobierno, comienza a operar como un arqueólogo foucaultiano que analizan las condiciones históricas que hacen posibles estas enunciados.

Ponte señala varias veces a lo largo de su libro que lo que está escrito tiende a volverse real. En la narrativa de *Our man in Havana*, cuando una persona con el mismo nombre y patrón de actividad que uno de los "subagentes" de Wormold aparece muerta, Ponte escribe que el falso agente "descubre así que las invenciones literarias suelen ser premonitorias" (57). Para él, el libro de Greene podría haber sido el prólogo del Crisis de Misiles en 1962, porque predice la revolución, el exilio a Miami, el surgimiento del comunismo, y corresponde a la amenaza de misiles. Este enfoque en la ficción convertida en realidad nos hace sentir su temor de que lo mismo suceda con la historia de Cuba. La importancia de lo que se escribe, de lo que se archiva y almacena, radica en el temor de que siga siendo la única verdad sobre Cuba. Se hizo verdad con la novela de Green, que el simulacro dio vida a su propia mentira fabricada. La palabra escrita es poder, sobre todo si uno está de acuerdo con la afirmación de Carlos Fuentes de que en América Latina “solo

creemos en lo que está escrito y codificado.” Esto muestra lo importante que es que él mismo escriba el libro que estamos leyendo y que contradice la historia oficial del gobierno.

“Ningún archivo sin afuera” (8) afirma Derrida, observando que en el archivo violento hay mucho rechazo por parte del poder. Foucault coincide en que lo que queda en el archivo ha pasado por un proceso de selección. Sin embargo, cree que el archivo enfatiza la diversidad y homogeneidad de un período; el archivo lo dice todo. Hay que pensar en los enunciados, no como material fuente, objetos de interpretación o documentos con un significado oculto, sino como *monumentos* para ser analizados al observar las prácticas discursivas que existían en el período dado. Para Foucault, el monumento celebra y exalta aquello de lo que es memoria visible, mientras oculta activamente lo que el monumento no simboliza, lo que no forma parte del archivo (Eliassen 82-83). Al analizar las operaciones que produjeron el archivo, la investigación del archivo de los vencedores puede proporcionar una imagen más compleja del período histórico dado. Y por muy unidireccional que sea el archivo de los gobernantes en Cuba, los monumentos allí también se referirán a lo que está fuera del archivo, a lo no simbolizado.

Fantasmas nacionales

Cuando el narrador pasa de ser un supuesto espía a un fantasma, Ponte escribe sobre hechos que ha vivido personalmente. El narrador, que acaba de publicar un libro sobre los "fantasmas", los escritores de Orígenes que fueron expulsados de la UNEAC, él experimenta que lo que ha escrito sobre ellos se convierte en su propia realidad: “[E]n una terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada” (41). La privación de derechos como escritor cubano lo lleva a una sensación de ruina personal y falta de existencia. Ponte lo expresa en la película de Florian Boehmeyer, *La Habana – Arte nuevo de hacer ruinas* (2006):

Cuando no te dejan ser escritor en tu país, y no te dejan salir de tu país, vivir en un país donde no puedo publicar mis textos, donde en las revistas es prohibido que parezcan textos míos, te han arruinado tu vida, te han convertido en una ruina [...] Tú no tienes voz, no puedes hablar en público. No existes (36:40).

Las ruinas humanas, privadas de la oportunidad de participar en la sociedad y condenadas a silencio son reducidas a fragmentos de sí mismas. No tienen con que luchar contra un poder totalitario. Ponte enfatiza esta sensación de inexistencia en *La fiesta vigilada*. Menciona la pérdida de sus derechos y sus beneficios, pero lo que realmente destaca es que todo el desalojo de la Unión de Escritores se realiza de forma oral: “La institución, en cambio, no ofrecía por escrito noticia del castigo. [...] no extraerían de ella ningún documento. [...] la orden, el documento oficial, el papel, no existía, era aire en la mano de ellos” (45-46) Y, al final concluye que “[m]i etapa de fantasma comenzaba sin prueba ninguna” (46). El hecho de que toda su existencia haya sido borrada, que los futuros investigadores no podrían encontrar evidencia de que él y la prohibición hayan existido, preocupa profundamente al narrador. Ha adquirido la misma consistencia que la sanción que le hicieron; en el presente y en el futuro se ha convertido oficialmente en aire. La razón por la que el desalojo solo se lleva a cabo verbalmente es clara: “[L]a institución blanqueaba desde ya sus archivos” (46).

El poder que tiene el Estado cuando controla el archivo no se limita al poder de realizar acciones, sino que también puede borrar el hecho de que las acciones fueron realizadas. No tienen que dar cuenta de acciones que nunca ocurrieron. Cuando el archivo institucional se utiliza como tecnología de poder, Foucault señala que se convierte en una herramienta para el orden imperante de poder, disciplina y conocimiento (Eliassen 84). Disciplinar al individuo "desobediente" tiene consecuencias fatales. Cuando una persona previamente reconocida pasa a ser inexistente, el poder que ejercen las autoridades sobre su historia personal es total. Como les pasa lo mismo a cientos de escritores, de los que se han ido y de los que se quedaron en la isla, construyen una memoria nacional con grandes vacíos en el campo cultural.

Tras el desalojo, el narrador forma parte de los fantasmas nacionales, las ruinas humanas expulsadas de La ciudad Letrada cubana. Un capítulo de *La fiesta vigilada* trata de uno de los escritores originistas que fue privado del rol de escritor. A este fantasma en vivo, entendido por indicios como Piñera, el Estado había logrado borrarlo para la mayoría de sus conocidos, quienes tenían miedo hasta a saludarlo por la calle. Por lo tanto, se acostumbró a juntarse solo con otros muertos civiles (32-33). Ponte describe el dolor por el que debieron pasar estos autores celebres, y cómo esperaban que al menos uno de ellos recuperará algo de su estatus de autor, para que también pudiera tener consecuencias para el resto:

[C]ada uno a la espera de que un detalle del fantasma más cercano canalizara de nuevo. Pues, con un dedo que lograra otra vez cobrar substancia o una rodilla que volviera a ser huesuda, habría empezado el perdón para el primero de ellos. Y luego para el resto, por contagio (33).

La restauración llegó eventualmente para varios de los autores exiliados de La Unión de Escritores, pero para Piñera vino después de su muerte. La disculpa del estado y la restauración de su obra, en la que publicaron libros que le habían confiscado y libros que había escrito en secreto, llegó demasiado tarde. “Los tiempos habían cambiado. Ahora se publicaba en pleno la obra del viejo escritor, compañías teatrales montaban sus piezas y habían reaparecido los inéditos que quedaran en manos de la policía” (47). Aunque aparentemente los tiempos habían cambiado, el narrador se encontró en la misma situación que Piñera unas décadas antes; prohibido y vigilado debido a disconformidad con los que están en el poder. Muestra su visión del "cambio" al referirse a otro fantasma "recuperado" que aparece en el libro, a la resurrección de John Lennon. Durante el quinquenio gris, los fans tenían que reunirse en secreto para escuchar a Los Beatles, temiendo las medidas disciplinarias que seguirían si eran descubiertos. En 2000, algún tiempo después de que se levantara la prohibición, se erigió en La Habana una estatua de Lennon sentado en un banco en un parque que lleva su nombre. Se suponía que la estatua indicaría que había llegado una nueva era, con más tolerancia e inclusión. Para Ponte, la inclusión de John Lennon en el paisaje urbano es tan transparente como el caso Piñera: "Con parque póstumo le pagaban el silencio de años antes. John Lennon pasaba de fantasma a escultura" (43). Piñera se había convertido en uno de los monumentos de Cuba, y la estatua de Lennon era una atracción turística, mostrando cuán abierta y tolerante se había vuelto Cuba en la era postsoviética. Para Ponte la estatua era una “alegoría de una época que dejaba atrás lo inconveniente de tantas prohibiciones” (47). Las prohibiciones fueron problemáticas en un momento en que lo importante era atraer turistas llenos de dinero, no llenos de ideología correcta. Era mejor aliviar los problemas y disolver lo prohibido.

A través del testimonio de Ponte, sobre sus propias experiencias de dejar de existir y sus descripciones de la exclusión total de Piñera de la sociedad cubana y de la historia literaria, nos hacemos una idea de lo difícil que es para escritores cubanos cuando ya no pertenecen a una unión aprobada por el gobierno. Dzhyoyeva interpreta parte del cuento "Un arte de hacer ruinas" como una imagen de lo que les sucede a los profesionales que pierden el

favor de los que están en el poder: “De hecho, el edificio gemelo que se está edificando debajo se está construyendo con las paredes de la casa del profesor D, que, al derrumbarse, lo mata. De este modo su muerte se convierte en una metáfora de la muerte profesional que experimenta un artista disidente en una sociedad autoritaria” (323). Cuando se reconstruye el edificio derrumbado en “Tuguría, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria” (Un arte 73), es sin el agitador Profesor D. Interpretada así, como metáfora de la muerte profesional del disidente, se puede decir que la ciudad construida abajo, que es "peligrosamente cerca de la Utopía" (Whitfield 27), representa el archivo que el Estado escribe para la posteridad, que se forma cuando se han retirado todos los objetos o monumentos no deseados.

La ciudad Letrada

Al comienzo de *La fiesta vigilada*, los amigos del narrador en el extranjero también lo llaman “nuestro hombre en La Habana” (12). Según la interpretación de Kanzepolsky, la condición de espía pone en escena la existencia de *Una ciudad Letrada*, que es “un campo intelectual, dividido por una frontera, donde de un lado y otro del mar sus habitantes se acachan, se atisban, se imaginan, y donde cada provincia asegura secretamente su supervivencia en el fracaso de la otra” (3). El narrador escribe sobre la mala relación que hay entre escritores en el exilio y los que aún cuentan con el favor del gobierno: “[D]escansaba, inconfesadamente o no, en los peores pronósticos de unos acerca de otros” (162). Aunque el narrador es visto como un espía, un forastero y un marginado por otros en el libro, Kanzepolsky confirma que su única misión es sobre guardar las ruinas de *La ciudad Letrada*, y que él sabe que, al preservar estas ruinas, se va a arruinar (4), ya que él mismo afirma: “[...] yo era el primero en reconocer que había vuelto a La Habana con el fin de arruinarme” (La fiesta 162). Lo único que le importa es tratar de preservar la tradición cultural, incluso si él mismo es destruido en el intento. Está muy lejos de tomar partida de un lado u otro en la frontera entre escritores en Cuba y en la diáspora. Quiere salvar la herencia literaria, el verdadero pasado de todos los cubanos, del que procede toda la literatura cubana.

Como Kanzepolsky cree que La Habana en ruinas en un nivel del libro es una alegoría de La ciudad Letrada cubana, su lectura da un sentido diferente a la lectura corpórea de la ciudad que encontró García en su lectura. García acertó la ciudad como un cuerpo que ha sido torturado durante años por los apagones y abandonado hasta que no queda casi nada de él.

Estamos hablando de un cuerpo que no recibe el cuidado y el aprecio que necesita, que es torturado por la ausencia de iluminación. Los parásitos que lo ocupan y tratan de construirlo lo derriban más de lo que pueden construir. Si coincidimos en que La Habana representa La ciudad Letrada, García ha encontrado una descripción más grotesca de la entidad correspondiente a los escritores que han conseguido obtener la bendición del Estado. El trato que la da el gobierno está al punto de matarla.

Un fotógrafo extranjero en el libro considera al narrador el último habitante de la ciudad en ruinas, y Kanczepolsky lo considera el último guardián de estas ruinas que conforman la ciudad de las letras. Tomado en contexto con los 60 artículos de Ponte en *La lengua suelta*, donde se burla de la institución literaria y a quién publican y premian, puede verse como una forma de seguir guardando a La ciudad Letrada cubana. Tal vez sea su forma de derribar a los que actualmente ingresan al canon cubano, similar a lo que hizo con Martí en *El libro perdido de los origenistas*. Ponte también pone de su parte para reconstruir esta ciudad en ruinas, sacando a la luz a los que no han entrado en la buena compañía, como hizo con Julián de Casal i *El libro perdido...* También ayuda a Lorenzo García Vega, quien escapa al destino de ser un Sujeto sin Identificar, a recuperar sustancia. Morán observa que Ponte excava y desentierra ruina, que él crea ruina donde antes había aire: “En la lectura de Ponte la solidez marmórea de Martí, el peso de su abrigo, se nos vuelve aire, se ahueca, se desinfla, mientras que el vacío dejado por Casal se llena, cobra cuerpo, reaparece en la fotografía velada, se vuelve aparición” (64). Así llena los vacíos creados por el Estado, pone en su lugar las partes del patrimonio literario que faltan en el archivo del gobierno.

Podemos concluir que uno de los objetivos de Ponte en *La fiesta vigilada* es seguir iluminando el patrimonio literario del país, como lo ha hecho en varias obras anteriores. Si estamos de acuerdo con Riobó en que el canon literario es una parte importante del archivo porque refleja la historia de toda la sociedad y sus individuos, también debemos aceptar que lo que hace Ponte, sacando los autores que han sido desplazados porque no estaban de acuerdo con la ideología del Estado, es importante con respecto al archivo. Foucault muestra que, así como los archivos institucionales de la nación y del Estado recogen documentos para la gestión política, los museos y bibliotecas recogen piezas y textos para exposiciones, observaciones e investigaciones, y para el establecimiento de tradiciones (86). Para hacer acertadas observaciones e investigaciones a partir de los libros de una época, queda claro, como apuntaba Riobó, que deben estar representados todos los estratos de la sociedad. Si Cuba fuera un país democrático, también se escucharía la voz de los que no están de acuerdo

con los líderes del país. Foucault afirma que el archivo lo dice todo, que también representa lo que no está presente. Se puede acordar que el archivo también se refiere a lo que se encubre deliberadamente. Que, a pesar de la eliminación de libros, la confiscación y la censura de opinión, se entenderá que muchos escritores y artistas han estado en desacuerdo con el gobierno y han sido excluidos del archivo por ese motivo. Pero, cuando se trata del establecimiento de la tradición, se vuelve más difícil mantener la calma ante la afirmación de que todo se puede leer en el archivo. Especialmente cuando hay fuerzas que hacen todo lo posible para borrar.

El prefacio de *El Libro Perdido de los origenistas* comienza con la frase: “Hace veinte años, José Lezama Lima y Virgilio Piñera eran nombres casi desconocidos dentro de Cuba, sus obras eran poco leídas y ejemplares de sus libros se obtenían solamente gracias a alguna amistad en librerías de viejo” (7). Ponte observa que si no fuera por el cambio de ideología del gobierno, quizás varias de sus obras se hubieran perdido para siempre, como los libros de Piñera que fueron confiscados o escritos en secreto después de que terminó oficialmente su escritura nunca se habrían publicado. Como vimos en *El Libro perdido...*, el autor puso a prueba la validez del canon existente, leyendo y deconstruyendo los enunciados que el Estado había dejado para el archivo. A través del ensayo "El abrigo de aire", analiza, casi a la manera de Foucault, por qué Martí ocupa tanto espacio en la literatura cubana, por qué es un monumento tan grande. Hurga en lo no celebrado, desentierra ruinas antes perdidas, rescata y rehabilita fantasmas, algo que continúa haciendo en *La fiesta vigilada*. Como veremos en lo siguiente, estas estrategias sirven para deconstruir otras partes del archivo también.

5.2 Ruinas como documentos legibles

El título de la segunda parte de *La fiesta vigilada*, "La caja negra de la fiesta", alude a que ha ocurrido un accidente y quedan pocos datos para interpretar lo sucedido. El accidente consiste en que *La Fiesta*, emblema unificador de la comunidad cubana, ha sido clausurada. Cuando vuelve a abrir es de otra forma, bajo vigilancia. Ha perdido su autenticidad y ya no está disponible para toda la sociedad. Ponte examina las huellas que quedan de la fiesta auténtica, descifrándolas e interpretándolas. Se dedica a “hurgar dentro de una caja negra, examinar las grabaciones del desastre” (71). Esta caja negra es en sí misma un archivo, formado por extractos de textos escritos en el tiempo anterior y posterior al cierre, un catálogo de bares

cerrados, fiesta grabada en cinta de audio y las huellas que el narrador encuentra o que faltan en el paisaje urbano.

La búsqueda del narrador en las ruinas y restos del paisaje urbano tiene similitudes con cómo Simónides de Ceos de "Ciudad y archivo" trabajaba para identificar piezas en los escombros. Como el poeta griego, el narrador se adentra en las huellas del desastre para identificar la verdad de lo ocurrido. Recoge información fragmentaria en construcciones literarias, y las yuxtapone con rastros asociados a fiestas y diversiones nocturnas, rastros de los bares, salas de conciertos, casinos y prostíbulos. Cuando comienza a excavar en la caja negra para reconstruir lo que sucedió, las huellas en la ciudad y sus edificios no tardan mucho en contradecir la versión de la historia que las autoridades muestran a los ciudadanos de La Habana y a los turistas.

Las huellas en La Habana

El uso de la ciudad como herramienta mnemotécnica para recrear hechos históricos proviene de Benjamin. El narrador en "La caja negra de la fiesta" aparece como un *flâneur*, que aprende sobre la vida deambulando por el entorno urbano, y que busca revelar nuevas verdades a través de sus observaciones. Ponte se refiere específicamente a Benjamin en varios lugares en *La fiesta vigilada*, algo a lo que volveremos, y también en otros libros. En *Un seguidor de Montaigne mira a La Habana*, está influenciado por él y su forma de interpretar la ciudad y ponerse en contacto con su pasado: "Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos la forma de leerlas en la manera que se lee un libro. Ojeamos calles como lo haría un lector, los hojeamos" (46). Para los que saben leer, la ciudad con su materia tiene todas las respuestas, es un oráculo. Así sigue el ensayista recorriendo las calles de La Habana para releerlas. La Habana, como la retrata Ponte en *Un seguidor...*, es una ciudad compuesta mayoritariamente por lugares perdidos. Los guías ya están muertos y sólo tiene la literatura y las huellas para mostrar el camino a otro tiempo, a otra existencia donde la ciudad estaba viva. La presencia del pasado de la que Ponte es consciente se describe en otro pasaje del libro, donde las fachadas tienen ojos que vigilan la ciudad desde el pasado: "La vieja pintura hace parpadeados en la pintura más reciente, y desde esas manchas nos mira en las paredes la mirada del tiempo" (57). Las huellas en La Habana se caracterizan por lo que ha desaparecido, o por una falsedad inherente. Hay algo que no está bien con las huellas que encuentra: "Recorro las calles para rectificarlas" (38), dice el ensayista y *flâneur* de *Un*

seguidor..., como si fuera necesario corregir sus hallazgos en la calle, contradecirlos y descubrir algo detrás de ellos.

Las rectificaciones son destacadas en "La caja negra de la fiesta". El narrador nota que cuando la fiesta reabre en los años 90, toma una forma extraña y controlada. La necesidad de nacionalización y distanciamiento de lo soviético en la época significa que los bares, restaurantes y otros sitios que alguna vez estuvieron llenos de letreros e interiores soviéticos se están transformando silenciosamente en lugares turísticos que cobran en dólares, con un aspecto prerrevolucionario. Un antiguo refugio de los marines soviéticos, el bar "Two Brothers", se transforma detrás de cortinas cerradas en un lugar donde las paredes están cubiertas con fotos que cuentan la historia del bar, todas fechadas en la República. Están representados los marines estadounidenses de la época anterior a la revolución, pero no hay huellas de los marines soviéticos que estuvieron allí durante tres décadas. Para ocultar el hecho de que la fiesta había estado en pausa durante 25 años, era mejor reintroducirlo donde la dejaron, en los años 50, y de esa manera "escamotear un cuarto de siglo" (98). Escamotear todo lo que recuerda la amistad con la Unión Soviética. Los sets de las películas de los años 50 se convierten en la inspiración para el interior de los lugares nocturnos, y lo que a primera vista parecen bares auténticos de hace más de medio siglo, son en realidad el escenario de una obra de teatro más grande que se desarrolla en la zona turística de la ciudad.

A través de su amistad con C., autor de un catálogo de bares hundidos, los que nunca volvieron a abrir tras el cierre, el narrador ve que estos lugares de reunión social se han convertido sistemáticamente "en oficinas públicas, en residencias para familias apretadas o en simples derrumbes" (95). La reapertura de bares y discotecas le parece al narrador una serie de recuerdos falsos: son estereotipados museos de discotecas y bares de los años 50, creados para los turistas que se supone que deben atraer. Cuando además solamente abren bares que cobran en dólares, excluyen al cubano común y corriente. La ciudad se convierte en lo que Ponte describe en "Ciudad y archivo"; una ciudad que ya no existe para sus habitantes, en "[u]na nueva Pompeya, la Pompeya enterrada por el volcán Revolución" (33). Según él, la revolución ha paralizado todo y convertido una ciudad entera en un museo.

El borrado sistémico y el reemplazo de huellas auténticas en la ciudad hacen que el narrador esté casi desesperado por aferrarse a algo real, a materia prima. Se ve con mayor claridad en un pasaje de *La fiesta vigilada* donde el narrador se entera de un accidente ocurrido en medio de La Habana. Un coche se ha estrellado contra el monumento del escritor

modernista Miguel de la Cruz. Cuando el narrador llega a la escena, encuentra el busto guillotinado y los pedazos esparcidos:

Los pedazos de cabeza de Manuel de la Cruz permanecían dispersos mientras la policía se ocupaba del conductor culpable. Yo llevaba una maleta y tropecé con la nariz. La embestida del vehículo había conseguido rebanarla limpiamente y debía residir en ella el olfato de aquel viejo escritor, así que procuré guardármela (95).

Un transeúnte descubre y expone el intento de robar la nariz de Cruz, y el narrador tiene que devolverla. Cuando se restaura el busto, algo ha cambiado: “Meses después, puede que un año más tarde, el busto volvió a descansar sobre su pedestal. Llevaba incrustada la nariz, aunque en conjunto perdiera buena parte de su gallardía” (95). El busto que ha sido manipulado ha perdido mucho de su gracia y presencia, de su valor, como muchos de las demás huellas en la ciudad. Veremos que el deseo de mantener huellas intactas y genuinas, portales al pasado que no han sido corregidos por el gobierno, se vuelve importante precisamente porque el gobierno suele ajustar las huellas para que encajen perfectamente en su narrativa.

Iriarte tiene algunas observaciones sobre dicho incidente y el hecho de que Ponte se posiciona como un espía no tradicional que lucha contra el Estado:

No se roba un documento ni tampoco descubre un arsenal escondido: se roba una nariz, la nariz de Manuel de la Cruz. Eso lo convierte en uno de los creadores de una nueva narrativa de espías: se levanta contra el control de la memoria histórica y la intervención del Estado, se levanta contra la articulación hegemónica de los signos, se levanta contra la apropiación de monumentos y ruinas (La realidad 6).

Iriarte interpreta simbólicamente la acción del narrador. Cuando Ponte escribe que el Estado reconstruye el busto, está reconstruyendo una cara, es decir, una identidad nacional, y que a esto se opone el autor: “Ponte muestra que su texto es una lucha por la interpretación. Para robarle, o en este caso para romperle, la nariz al Estado” (La realidad 6). Aunque Iriarte tiene razón, se puede agregar que hay un punto importante en lo que menciona al final de la cita

anterior, que Ponte lucha contra la apropiación del Estado de monumentos y ruinas. Quiere proteger la nariz, en la que “debe residir el olfato del viejo escritor” (94), antes de que el Estado se apodere de ella y la cambie ensamblando las partes en una variante corregida. Una parte de gran importancia de la guerra que libra este espía es contra los falsos recuerdos creados al permitir que los que están en el poder decidan el significado de las huellas y los puntos de referencia de la ciudad. Si creemos, como mencionó García, que existe una interdependencia entre las ruinas y quienes viven en ellas, y que los objetos tienen un eco inherente del pasado, entonces la manipulación de los componentes del paisaje urbano será la manipulación de la gente que vive allí. Las huellas y ruinas sin procesar son fragmentos que permanecerán cuando el archivo sea deconstruido en algún momento en el futuro, por eso hay que protegerlas.

Otro motivo por el que Ponte se interesa por la nariz de Manuel de la Cruz es el papel que se le da a los sentidos en esta parte del libro. Como veremos, sugiere que las autoridades están manipulando los sentidos de la población, como medio para crear recuerdos falsos.

Leer blancos

El narrador no puede confiar en la autenticidad de las ruinas y las huellas a las que tiene acceso. En cambio, tendrá que leer los vacíos que existen, la falta de huellas en los bares restaurados y los lugares perdidos en la ciudad. Debe, como sugirió Foucault, centrarse en lo que los monumentos no celebran. A través de un recuento de lo que escucha en la grabación de un concierto, nos hacemos una idea de cómo puede darse la lectura de las ruinas. En un viaje al extranjero el narrador se apodera de una grabación de la orquesta Aragón cuando toca en vivo en el Lincoln Center en Nueva York, en 1978. Para el narrador, no es la música que le interesa, sino los sonidos de la audiencia:

Un acceso de tos, unas carcajadas, la sala entera que ríe... De esa noche en el Lincoln Center oigo menos la música que los ruidos, más al público que a los artistas. Como si se trata de fotografía, escucho el negativo de una grabación [...] Soy un ciego empeñado en leer blancos (137).

Los ruidos le permiten fingir que está presente en el concierto, y le dejan imaginarlo todo, incluidas las cosas que no forman parte de la historia principal. Lo que no se puede ver a simple vista hay que excavarlo, rellenar los agujeros y sacar a la luz lo que está debajo.

El primer sentido que manipulan las autoridades es, según el narrador, la vista. Describe La Habana en el tiempo previo a la reapertura de la fiesta como “una capital a oscuras” (71). Lo cual no es exclusivamente negativo ya que “en lo oscuro es donde mejor pueden verse ciertas cosas” (71). En ese momento, los funcionarios dijeron a la población cuál era la forma correcta de mirar: “todo aquel que pudo sacar una imagen feliz de la Cuba prerrevolucionaria [...] padece de retinosis pigmentaria o pérdida de la vista lateral. Capaz de ver de frente la realidad cubana, no alcanza a divisarla con el rabillo del ojo” (75). La visión de túnel, imposible de curar, no dio esperanzas para el futuro a aquellos que no podían ver que la época de la República era espantosa. Mejor obligarse a ver en otra manera.

En el tiempo posterior al regreso de la fiesta, el narrador, en lugar de ver que el espacio urbano modificado confirma la historia del gobierno, prefiere continuar ser “un ciego empeñado en leer blancos”. Si ignora todas las confirmaciones visibles que le rodea, podrá interpretar mejor las elipsis de la narratología del Estado.

Dopico enfatizó cómo el gobierno comercializó las ruinas para atraer turistas a La Habana. En "La caja negra de la fiesta", Ponte reflexiona sobre otra seducción comercial que el gobierno utiliza para el mismo fin. Durante una estancia en Portugal, el narrador se daba cuenta de que "la música cubana comenzaba a invadir los comercios de música" (138). La película *Buena vista social club* (1999) de Wim Wenders convirtió la música cubana en un éxito en el mundo occidental, y Ponte señala que la música, como el perfume, tiene el poder de evocar recuerdos falsos. Lo que el narrador veía en la película era a Wenders que “procuraba recrear la música de una orquesta de los años sesenta que nunca había existido” (118). Fue filmado en "calles bombardeadas" y en las ruinas de un club desaparecido, *Club Buenavista*. Los músicos se sientan solos y hablan sobre el tiempo antes de que cerraran la fiesta. La orquesta estaba formada por miembros que nunca antes se habían conocido, y algunos de ellos nunca antes habían visitado el *Club Buenavista*. Era un grupo inexistente, e imposible en los años sesenta. El narrador se pregunta: “¿Y por qué, inexistente, era preciso extrañarlo treinta años después?” (140). La música se había convertido en el perfume de la nación, y “[u]n aroma o una música traían memorias de cuando no se estaba vivo” (139). El éxito del grupo fue rápidamente aprovechado para atraer turistas: “Muy pronto los bares de

La Habana Vieja se llenarían de músicos dispuestos a entonar una y otra vez los mismos temas musicales que aparecían en el álbum y en el filme” (119).

El falso recuerdo que traía la música no solo encajó perfectamente en la ciudad, en el "museo en ruinas", sino también le dio al museo una nueva capa de credibilidad. Proust mostró a través de la Magdalena en el té qué poder tienen los sentidos en relación con la memoria. Pueden hacerte retroceder en el tiempo involuntariamente y despertar recuerdos olvidados. O según Ponte, traer recuerdos falsos, nostalgia falsa. Mediante impresiones sensoriales la fiesta manipulada, la fiesta que “intentaba animarse por edicto” (97) se transformó en la fiesta que caracteriza a la parte turística de La Habana.

Los monumentos hechos por el Estado

Al deconstruir la fiesta resucitada, la fiesta vigilada por los gobernantes, el narrador descubre que el Estado controla cómo la ciudad refleja la memoria cubana. Debido a la falsedad de las huellas, al narrador le resulta más útil fijarse en lo que no está representado en la historia que se cuenta a través del entorno urbano. Ponte ha demostrado recientemente que el valor de la lectura de lo que no se muestra sigue siendo valioso. En febrero de 2022, una serie de artistas extranjeras que fueron invitadas a actuar en el festival cultural *San Remo de La Habana*, boicotearon el festival debido a la represión existente en el país. Fue Liz Cuesta Peraza, esposa del presidente Miguel Díaz-Canel, quien inició el festival para atraer turistas y dinero al país. Cuando los principales atractores se negaron a participar, el *Granma*, periódico oficial del partido comunista en Cuba, calificó al boicot organizado como “terrorismo cultural”.⁶ En respuesta a esta acusación de terrorismo, Ponte escribió el artículo "El festival boicoteado de la esposa del presidente" (2022). Allí muestra un buen ejemplo de cómo, al leer los edificios y monumentos históricos de La Habana, puede encontrar una verdad alternativa a aquella presentada por las autoridades y los medios.

En el artículo describe el camino hacia el antiguo *Cine América* ubicado en La Habana. En el vestíbulo del cine hay un monumento a Ursélia Días Báez que, según la inscripción, "murió heroicamente en la lucha contra la tiranía". Días murió como resultado de la explosión prematura de la bomba que iba a colocar en el cine durante una función nocturna. Con sus 18 años ya tenía varios actos terroristas a sus espaldas. En Guanabacoa,

⁶ El artículo ya no se encuentra en el sitio web de Granma, pero muchas otras noticias en línea confirman que "terrorismo cultural" fue la expresión utilizada, entre ellos cubadebate, cibercuba, diariodecuba, adncuba.

Santa Cruz del Norte, Pílon y Cojímar hay edificios escolares que llevan su nombre, y según la enciclopedia cubana *EcuRed* ella "[c]on su muerte, nos legó el ejemplo de abnegación y patriotismo de lo mejor de la juventud cubana". La yuxtaposición de que los artistas pacíficos son partes del terrorismo cultural, mientras que los agentes violentos como Días son presentados como modelos a seguir para la juventud, lleva a que la imagen de la realidad del gobierno comienza a tambalearse. Ponte usa los monumentos creados por el propio Estado para dañar su causa. Desmenuza lo que cuenta el gobierno y observa cuál fue la razón por la cual estos enunciados fueron destacados, tanto en Cine América, en "Two brothers" y en las calles de la ciudad.

La narrativa que crea el régimen en el espacio urbano está llena de bares y salas de fiestas que supuestamente han sobrevivido desde los años 50. Hay monumentos revolucionarios, figuras de héroes y mártires en la Plaza de la Revolución, Martí por todas partes, monumentos y edificios dedicados a héroes/terroristas de la revolución, vallas y paneles publicitarios llenos de consignas y propaganda revolucionaria. La Habana Vieja, parte turística de la capital ha según Ponte, llegado a ser un museo que corresponde a esa narrativa. Es una narrativa a la que el gobierno tiene el monopolio, ya que uno no puede contradecirla públicamente sin ser tildado de oponente. Todas las señales en la ciudad apuntan en la dirección de la misma historia. Pero la placa que conmemora la visita del arqueólogo Henri Schliemann a La Habana puede poner en juego otros pensamientos. Schliemann fue el hombre que durante sus excavaciones encontró nueve Troyas, nueve ciudades sobrepuestas. Podemos decir que el descubrimiento demostró que había una diversidad que no podrían haber imaginado bajo la superficie. El narrador dice que toda la arqueología recién ejecutada en La Habana "no ocultaba su predilección por una sola Troya y se desentendía de las otras ciudades que fueron La Habana" (97).

Las huellas del pasado que se buscaron, encontraron y exhibieron en la Habana del régimen, muestran una historia unidireccional. Basile apunta que el gobierno "expulsa de la Nación a las memorias heterónomas", que creen una "memoria que termina por reificar un solo relato y demonizar el resto" (Interior 228). La contranarrativa de Ponte, donde critica el gobierno por ocultar gran parte de la verdad, nos hace ver la ciudad en una manera diferente. Es consistente con el objetivo del grupo *Nuevo Ensayo Cubano*, donde una memoria plural y la diversidad de identidades deben salir a la luz. Iriarte señala que "la crítica es un acto de sabotaje que desgrana o fragmenta la *realidad*" (La realidad 6), y la mirada crítica de Ponte

sobre las huellas y los monumentos de la ciudad nos hace, precisamente, dudar de la realidad que cuentan. Está saboteando la narrativa, el único relato del gobierno.

5.3 La política del paisaje urbano

“Techos, paredes, columnas agrietadas. Pisos hundidos y escaleras en pedazos. Así se ven los 700 edificios de la capital cubana que han sido reportados en estado crítico, algunos que datan de 1940”. Así nos informan noticias del 2022 (Zermeno). La Habana se destaca por su expresión de antiguo esplendor. Se caracteriza por sus edificios eclécticos en ruinas, tanto de la época colonial como del auge de la construcción en la época republicana. Los edificios, como cuenta el periódico, no tienen que ser viejos para ser inhabitables o peligrosos para vivir. “Las primeras lluvias de este mes provocaron en La Habana 146 derrumbes parciales y dos totales y la muerte de un hombre”, las noticias continúan, y no se queda ahí con lo fatal que son las consecuencias para los habitantes de la ciudad en ruinas: “En enero de 2020 un balcón se vino abajo y provocó la muerte de 3 niñas.”

Con la cantidad de edificios en mal estado que hay en la capital cubana, el ruinólogo Ponte ha tenido un buen lugar para sus investigaciones. Él reflexiona sobre el estado de la ciudad en la película de Borchmeyer: “¿Qué ha sucedido? ¿Por qué ha sucedido esto? ¿Por qué se está ruinando todo? ¿Por qué tanta ruina? ¿Por qué existe una ciudad tan devastada como La Habana? Sin que haber sufrido una guerra y ningún desastre natural que lo ha dejado así” (30:12). En la tercera parte de *La fiesta vigilada*, “Un paréntesis de ruinas”, salen a la luz varias de las teorías de Ponte sobre el estado de la capital. Examinaremos estas teorías, desde las diferentes razones que tiene el Estado para abandonar la ciudad, hasta el problema de la superpoblación, y que la densidad de personas dentro de los edificios es la culpable del estado ruinoso. En ambos casos, Ponte argumenta que las ruinas fueron creadas como una estrategia por parte del gobierno. Para Foucault, el archivo, en su sentido material, histórico e institucional, está tan fuertemente ligado a la cuestión del poder que se convierte en un ámbito privilegiado para discutir cómo opera el poder (Eliassen 85). El paisaje urbano y su arquitectura forma parte de este archivo, y Ponte utiliza la urbe para mostrar el poder que ejercen las autoridades.

Arquitectura en choque con la ideología

La primera teoría en “Un paréntesis...” que revisaremos es que el gobierno utiliza el paisaje urbano para promover su ideología, y que no tiene ningún deseo de mantener edificios de períodos caracterizados por una ideología diferente a la actual. Para Ponte, el gobierno deja de restaurar los edificios de La Habana que recuerdan a lo que considera épocas oscuras, de dictadura y capitalismo. Ve pocas razones para hacer un esfuerzo por dejar en pie estos monumentos conmemorativos de otras épocas: “Todo lo alzado antes 1959, obra de padres o de abuelos, encerraba culpa y tendría que avergonzarse hasta las ruinas” (184). Quizás el nuevo y moralista gobierno cree, que los pecados de los antepasados se reflejan en los edificios, o quizás el problema es todos los que disfrutaron de la época republicana, que la arquitectura de aquella época les trajo buenos recuerdos. “[D]el mismo modo en que la nueva administración acallaba la música que trajese recuerdos de una edad anterior, se propondría silenciar la arquitectura” (183). Tenga o no razón la teoría de Ponte, lo cierto es que, desde la revolución, al igual que la fiesta y los recuerdos que trajeron consigo, la fiesta del urbanismo también se desvaneció.

El narrador muestra hasta qué punto se ha paralizada la planificación de la ciudad cuando visita “el mejor sitio para hacerse una idea de la política constructiva cubana” (192). Se trata del Museo La Maqueta de La Habana. Allí, accesible al público, se encuentra una miniatura de todos los edificios de La Habana, un modelo que también sirve como un “instrumento para la toma de decisiones urbanas” (192). En la descripción del narrador el museo promete un panorama de las edificaciones habaneras del pasado, presente y futuro. De los edificios, coloreados según periodos históricos, destacan los ocres republicanos, que representan más de 80% de la ciudad. Varios edificios son marrones, de la época colonial, pero llama la atención lo poco que hay de marfil, el color de la revolución. No hubiera sido así, señala el narrador, si no fuera por el hecho de que el modelo se hizo “sin reproducir el mayor empeño del gobierno revolucionario en este campo: la construcción de ruinas” (196). Si las ruinas han surgido porque el Estado no ha intervenido, la ciudad en miniatura es un buen ejemplo de eso también: Polvorientos y mal iluminados, nos parece que la maqueta está en las mismas circunstancias como la ciudad que retrata; abandonada por mucho tiempo por los tomadores de decisiones. La visita funciona excelentemente como argumento de que el gobierno, a pesar de la frase que ha escrito en letras enormes en el techo del Ministerio de la Construcción: “Revolución es construir”, casi no ha construido en La Habana después de 1959.

Para confirmar su teoría de que el gobierno está usando la ciudad como soporte de su ideología, Ponte una vez más yuxtapone historias paralelas para reforzar su punto. Esta vez se trata de ejemplos de algunos de los pocos edificios que el gobierno revolucionario ha construido en la capital: Un gran proyecto de construcción se inició en 1961 en el viejo Havana Country Club. El gobierno quería hacer de la zona, a la que antes sólo tenían acceso los más ricos de la ciudad, un lugar de artistas al servicio de la revolución. El narrador razona que se suponía que el gran proyecto reflejaría la utopía socialista con la que soñaba los revolucionarios al comienzo de la revolución. Un arquitecto cubano y dos italianos iban a diseñar la nueva *Escuela Nacional de Arte en Cubanacán*. Cuando los edificios estaban casi terminados en 1965, el proyecto se detuvo. El entusiasmo del estado se había convertido en repugnancia. Se endureció la ideología del país, y así cambió el gusto del gobierno hasta preferir una arquitectura más humilde (188-189).

Al mismo tiempo, el gobierno soviético dotó a Cuba una fábrica capaz de producir 1.700 viviendas al año a partir de piezas prefabricadas. A pocos kilómetros del Havana Country Club, se construyó el barrio de Alamar en estilo soviético. Sus uniformes edificios, macizos y sin características especiales, podrían haber sido construidos en cualquier país del Bloque del Este. Eran tan compatibles con la ideología, que dedicaron el barrio al Hombre Nuevo. La arquitectura de clase mundial fue abandonada debido a un endurecimiento de la ideología oficial, dejando a Cuba sus ruinas más hermosas. Mientras tanto, continuaba la expansión de los edificios prefabricados. Diez años después, había 22 plantas listas en Cuba (188). Los edificios de gran altura, que consisten en unidades con espacio habitable reducido, reflejaban cómo el Estado quería que viviera el hombre nuevo. No fueron construidos para disfrutar de una vida extravagante. Niegan las diferencias sociales, y son para personas dedicados a trabajar para la sociedad. Es un lugar para dormir y descansar después de la jornada laboral antes de que comience un nuevo día de trabajo. La Escuela de Arte, por otro lado, era vista como perteneciente a la parte inexistente de la historia, entre las no construidas. Los jóvenes estudiantes de arquitectura tuvieron que visitarlos y admirarlos en secreto durante las siguientes décadas, y sus arquitectos fueron exiliados o quedaron casi sin trabajo. (190 –191).

Esta elección consciente de lo que quedará y lo que desaparecerá en el archivo, muestra el poder del gobierno para escribir o reforzar su historia a través de la arquitectura. Ponte muestra con estos ejemplos cómo los que gobiernan atropella al pueblo en relación a las construcciones del paisaje urbano, enseñando su poder político. Determinaron que vale la

pena recordar pueblos prefabricados, mientras innumerables edificios de épocas anteriores y edificios arquitectónicamente importantes, como La Escuela Nacional de Arte, se fueron dejados en ruinas o abandonados para que “el monte las cubriera como las ruinas mayas” (La fiesta 189). Como apunta Derrida, están controlando archivo y memoria en forma antidemocrática cuando excluyen sus compatriotas de participar (48). Si al pueblo se le hubiera dado a elegir entre seguir viviendo en La Habana, en edificios restaurados, o mudarse a los suburbios en pequeños departamentos idénticos, sabemos cuál hubiera sido la respuesta. Al abogar en cambio por un mayor desarrollo suburbano que pueda servir para promover la ideología, se produce una corrección de la historia cubana, dándole al período revolucionario un lugar mayor del que hubiera tenido en un principio. Sería una falsificación, aunque pequeña, de historia. Esto, además de crear viviendas que presionan a los residentes a vivir de acuerdo con la ideología, también genera un cambio en la identidad nacional.

La identidad nacional cubana

Una tecnología en la intersección del conocimiento, el poder y vida es una de las explicaciones de Foucault para el archivo institucional (Eliassen 84). Las personas vinculadas al archivo, sus sujetos políticos, pueden, como mencionado, ser controlados por el contenido, entre otras cosas a través del pasado que se les asigna. A través del archivo, obtenemos una mayor comprensión de quiénes somos, porque nuestra historia personal está conectada a la historia de la nación. Leyendo la arquitectura y el espacio urbano como parte de esta historia, como componentes del archivo nacional, y sabiendo que el archivo afecta al individuo, se comienza a reflexionar sobre hasta qué punto el espacio urbano puede manipular a la población. Va mucho más allá de la manipulación a través de la propaganda que llena las calles del país, los monumentos donde se honra como héroes a los terroristas revolucionarios o los enormes mártires de la Plaza de la Revolución que lo sacrificaron todo por la sociedad. Más que un impacto inmediato, se trata de lo que apunto Zografos, que la destrucción del entorno construido es una herramienta para manipular la memoria (9).

En la película mencionada de Borchmeyer, Ponte habla del efecto que tiene esa intervención manipulativa cuando se entrelazan en mayor medida en la vida cotidiana de los ciudadanos, y cómo vivir la vida en las ruinas perturba el subconsciente:

Yo creo que vivir en ruina te menoscaba tu autoconfianza. Si tú no puedes en tu íntimo rehacer lo que va cayendo, entonces tu no lo puede hacer en ningún sitio. En eso es lo que yo pienso hay un pensamiento de poder sobre la ruina. Demostrándole a cada súbdito que no cambia nada. Si tu no puede cambiar tu casa, tu no puede cambiar el reino. Eso fracaso privada garantiza el fracaso público (Arte nuevo 37:40).

Ponte sugiere que al mostrar a los ciudadanos su impotencia sobre su vida privada, el gobierno los mantiene donde quiere; sin creer que será posible cambiar el sistema. El menoscabo del individuo y de la persona privada puede extenderse a la vida de pensamiento y opinión, al subconsciente y la autopercepción, y puede utilizarse como herramienta para prevenir el disenso.

Dzhyoyeva muestra que el problema de la vivienda ha tenido muchas características similares en Cuba y en países de la antigua Unión Soviética. Argumenta que el sistema comunista tiene un efecto destructivo sobre el espacio urbano, a través de la multiplicación de habitantes dentro de un espacio limitado y el problema de la limitación entre lo público y lo privado, en parte debido a la vigilancia. Observa que el problema "lleva una carga ideológica significativa, cuyo propósito es desafiar el estilo de vida capitalista al tiempo que mantiene bajo control a sus propios ciudadanos" (320). Confirma con esta aseveración que la forma de vivir de los cubanos y su existencia urbana ayuda a controlar y facilitar el pensamiento socialista. Según ella, lo que separa a lo cubano de los países del Bloque del Este son las edificaciones en ruinas y la proliferación de espacios vacíos (321). Dzhyoyeva tiene una comprensión dual de los espacios vacíos; como un número creciente de nuevos espacios vacíos en la urbe tras los derrumbes, y como espacios simbólicos dejados por todos aquellos que han dejado la isla por motivos políticos. Todos los que no pueden ayudar a levantar la ciudad. Para ella, la ruina, los espacios vacíos, la privación de lo privado y el espacio limitado, tanto por el aislamiento como por la reducción del espacio privado, son componentes importantes de la identidad cubana (321).

El mismo problema, de que el vivir en ruinas desdibuja la distinción entre lo privado y lo público en mayor medida que la vigilancia en Cuba, plantea Ponte también en *La fiesta vigilada*. En un pasaje se adentra, por curiosidad, en una ruina donde uno no pensaría que fuera posible vivir. De repente se encuentra en las habitaciones más íntimas de una familia que vive allí (167). En las ruinas habitadas no está marcado lo que es propio, y sin estos

límites todo pertenece, en cierto modo, al Estado. Ponte exagera cómo el público se adentra en las ruinas habitadas en "Un arte de hacer ruinas". Describe el inventario cuando el protagonista visita el apartamento del profesor D, en una casa que ha sido declarada inhabitable: "Se ofrecía bancos de parque en lugar de muebles, el espacio estaba subdividido por pedazos de rejas, las lámparas eran enormes faroles de portales y en las paredes colgaban rótulas de calles" (62). Difuminar los límites entre el individuo y lo público es útil para el Estado, en la medida en que apoya el ideal de la revolución. Para el Hombre Nuevo, lo importante es lo colectivo. Sacrificar las necesidades individuales por el bien de la sociedad como comunidad debe estar en su naturaleza.

Zografos cita a Hannah Arendt, diciendo que "the reality and reliability of the human world rests primarily on the fact that we are surrounded by things more permanent than the activity by which they were produced, and potentially even more permanent than the lives of their authors" (8). Interpretándola, dice Zografos que nuestras memorias y nuestro sentido de ser dependen directamente de la salvaguardia de nuestro entorno construido (8). La cita confirma lo que los últimos párrafos han querido mostrar; que cuando quienes toman las decisiones deliberadamente no cuidan el entorno previamente construido, cambian para los que vivan allá, su sentido de ser; cambian parte de su identidad.

La Habana al borde de la invasión

El apodo de "La Beirut del Caribe".⁷ ha sido aplicado a La Habana desde el período especial. El apodo insinúa el parecido de La Habana con otra capital que ha sufrido 15 años de guerra interna. La siguiente razón que revela Ponte para el lento abandono de La Habana es que el Estado permite que los edificios se derrumben para que la arquitectura encaje en la historia oficial, que también se distribuía fuera de Cuba. Ponte también compara a La Habana con la capital libanesa, la que está llena de ruinas tras años de guerra civil. En Contrabando de sombras, el protagonista se encuentra con un fotógrafo que acaba de terminar un encargo en Beirut, y este observa que "[l]as calles de Beirut, devastadas por la guerra, podían perfectamente pertenecer a esa misma ciudad" (22-23). Ponte presenta su teoría de por qué La Habana parece haber estado en guerra, y cómo el gobierno crea ruinas para sus propios fines en La Habana - Arte nuevo de hacer ruinas:

⁷ Miguel Mejides la puse en su libro Perversiones de La Habana. El apodo también viene a que los emigrantes del Oriente sin hogar los han llamado "los palestinos", como cuenta Esther Whitfield en el libro de Basile (75).

El discurso actual de Fidel Castro, desde el inicio se basa en la invasión norteamericana. La ciudad de La Habana, manteniéndola en ruinas, corresponde correctamente a ese discurso. Estamos en el punto siempre de estar invadido de EE.UU. Para legitimar arquitectónicamente al poder política, la ciudad tiene el aspecto de haber sido bombardeada, de haber invadido, ¿no? En ese sentido podemos hablar de un arte nuevo de hacer ruinas (31:07).

Hace referencias a la producción de ruinas en los jardines europeos en el siglo XIX cuando habla del arte de hacer ruinas (30:50). De la misma manera que se crearon ruinas como decoraciones románticas en los jardines de los ricos, propone que el gobierno está participando activamente en la creación de una Habana que parece haber estado en guerra. La narrativa del gobierno se confirma por el hecho de que la ciudad está en ruinas. Ponte argumenta que es lógico que un edificio o un barrio se desploma, pero cuando se derrumba una ciudad entera se trata de construcciones de ruinas (30:30). “Como la invasión nunca tuvo lugar, nosotros somos la ruina falsa de esa invasión. De esa guerra que no fue” (33:00). Mirar las ruinas de La Habana nos hace “recordar” que hay un enemigo acechando en las sombras.

La Habana es el punto más cercano a EE. UU, el más cercano al mundo occidental, y la escena habanera está perfectamente situada para poner en esa escena la narrativa del gobierno. Como apunta Benjamin, la ruina es en nuestro mundo físico lo que es la alegoría en el mundo del pensamiento (Det tyske 188). En este caso las ruinas de La Habana, como telón de fondo, se convierten en alegorías de la siempre amenazante invasión, y del bloqueo que pugna económicamente sobre el país. Si lo leemos simbólicamente, con la mirada renacentista como la describió Borinski (Benjamin, Det tyske 187), La Habana es la ciudad sagrada que se ha mantenido, a pesar de todas las pruebas terrenales provocadas por EE.UU. Estas herramientas literarias son aprovechables para que los revolucionarios defiendan sus acciones. Proporcionan una razón para que los militares continúen controlando la economía y la gente. Ponte determina lo útil que es La Habana como simulacro de una ciudad invadida para el gobierno:

La Habana puede entonces mostrar sus derrumbes y sus apuntalamientos del mismo modo en que una víctima enseña judicialmente las marcas de agresiones sufridas.

[...] conviene a esa administración el paisaje carcomido de la capital cubana. Pues tal paisaje justifica el discurso de resistencia exportado por el régimen revolucionario, justifica su oratoria de plaza sitiada. (Ciudad 34)

Las ruinas ayudan a mostrar al resto del mundo que Cuba ha sido víctima de la repetida violencia estadounidense, ya que “las ruinas son edificios torturados” (La fiesta 203), y “calles destruidas por los bombardeos del tiempo son perfecto escenario para un discurso de plaza sitiada” (204). Las ruinas confirman al narrativo oficial, justifican la importante posición que las fuerzas militares tienen en la isla y pertenecen naturalmente al museo que conforma la ciudad; el museo de la historia de la revolución.

Ponte destaca un ejemplo concreto en *La fiesta vigilada*, de cómo los que dirigen la sociedad hacen lo que pueden para que la arquitectura refleje la historia revolucionaria. Se trata de un ataque contra el Cuartel Moncada en Santiago de Cuba que realizaron Fidel Castro y su guerrilla al inicio de la revolución. Los hombres de Castro dejaron la fachada del cuartel militar arruinada, llenos de huecos y metrallas, pero el ataque fracasó, y los militares borraron las huellas y cementaron los huecos. Cuando los revolucionarios finalmente triunfaron, “los muros fueron ametrallados otra vez. Con el fin de inaugurar unos huecos conmemorativos, se reprodujo el ataque” (172). Para Ponte, esto es solo un vistazo de cómo el gobierno deliberadamente corrige la historia colectiva, usando los edificios en ruinas. Para La Habana sucede lentamente, como sucede con los bares que cambian detrás de las cortinas cerradas, tardándose hasta que la gente apenas recuerda lo que había adentro cuando reabre. Sin mostrar claramente la destrucción con cambios agitados, se destruye el ambiente prerrevolucionario o los partes del tiempo revolucionario que ideológicamente no paga para recordar. Como las décadas de gobierno rígido, con fuertes lazos con el gobierno soviético. Con su libro, Ponte revela que el Estado conserva para la posteridad lo que tiene valor para la revolución, lo que está de acuerdo con su ideología y su retórica. Según él, lo hace por una doble razón; para mantener a raya a sus ciudadanos y, con el fin de atraer turistas, mostrar buena cara al exterior.

Ruinas que reflejan las acciones del gobierno

Así como Ponte se refiere a escritores cubanos anteriores en otros libros, en "Un paréntesis de ruinas" se refiere a otros ruinólogos. Se inscribe en la tradición de teorías sobre las ruinas. A

través de las reflexiones, mira el contexto cubano, o en palabras de Foucault, los discursos imperantes en Cuba, y analiza el enunciado que las ruinas de La Habana constituyen. Dice que María Zambrano sostiene que “las ruinas constituyen una tragedia sin autor, o cuyo autor es simplemente el tiempo” (164). Sabemos que no ha pasado el tiempo suficiente para que toda la ciudad esté en ruinas, y entendemos su implicación que en este caso debe haber un autor detrás de la escena.

“Jean Cocteau entendió las ruinas como accidentes en cámara lenta” (168), escribe Ponte y compara a los que haya deleite en las ruinas con los que visitan morgues y anfiteatros anatómicos, con pertenecientes de pandilla enamorada de la destrucción. Hay quienes tienen el poder de intervenir y evitar que las ruinas maten a ciudadanos cada año, y que no lo hacen. En el análisis de Ponte, no se trata de falta de fondos para reparar, sino que el gobierno tiene otras varias razones por las que La Habana no se reconstruye. Conecta las ruinas durante la Segunda Guerra Mundial, donde el gobierno británico las usó por su apariencia pintoresca y difundió sus imágenes en los medios de comunicación, con la venta de ruinas por parte del gobierno cubano al mercado internacional. Destaca lo macabro que resulta usar ruinas por razones estéticas. “Apreciar con gozo las destrucciones perpetradas por el enemigo parece desmentir los enconos nacionalistas de la guerra. O probablemente se trata de nacionalismo tan acendrado que toma por hermosa hasta las cicatrices propias” (170-171). Sólo dotando a los campeones de este nacionalismo rasgos narcisistas, Ponte puede explicar cómo los sufrimientos de sus compatriotas que viven en la ruina tienen tan poca importancia.

El gobierno británico justificó durante La Segunda Guerra Mundial su representación de las ruinas, y el hecho de que el *War Artists Advisory Committee* encargara de inmortalizarlas con sus pinturas, por el hecho de que “dejaría un valioso testimonio de tiempos difíciles y ofrecía aliento moral al pueblo británico”(170). También hubo el noble objetivo de salvar los artistas del hambre. Ofrecer aliento moral y dejar un valioso testimonio, así como salvar al país del hambre a través del turismo, son argumentos que también funcionan para el gobierno cubano. El problema es que en La Habana se trata de una guerra que nunca fue, una guerra ficticia.

Ponte se inspira en las teorías de Simmel cuando presenta otra teoría que puede explicar por qué los edificios en La Habana se arruinan tan rápido como hoy. Vincula el pensamiento de Simmel sobre las dos fuerzas opuestas - el espíritu y la naturaleza - que luchan entre sí, con los términos *estática milagrosa* y *tugurización*, sobre los que escribe en

"Un arte de hacer ruinas". En la teoría de Simmel, Ponte propone que es un acto de venganza por parte de la naturaleza, un principio de retribución que tiene lugar. La arquitectura ha tomado prestados materiales de la naturaleza, y la naturaleza finalmente exige piedra por piedra, palo por palo. En el caso de las ruinas habitadas, entra lo antinatural. Los moradores construyen sobre las ruinas, pero al mismo tiempo las derriban. Más que una venganza que termina en calma y catarsis se trata de canibalismo, de guerra civil. Para Ponte, Centro Habana es el campo de batalla entre la tugurización y la estática milagrosa (174). El barrio relativamente joven está expuesto a serios anacronismos. La densidad de población allí es la más alta de todo el país⁸, y como resultado, los edificios están más desgastados de lo que sugiere su edad. Por el problema de vivienda, no queda otro lugar de vivir para nuevas parejas y su nueva generación de hijos, que en la misma casa de sus padres y abuelos. "[C]uando resulta imposible ocupar un afuera queda aún el recurso de las cajas chinas, de las muñecas rusas" (174), nos dice el narrador. La construcción dentro de los edificios, las adiciones de barbacoas, paredes en los balcones, techos sobre los patios, además de la falta de reparación dejan los edificios en ruinas. Con el tiempo, la situación se vuelve como la describe García; Con los elementos ya gastados que sostienen la casa, sus habitantes se convierten en parásitos que carcomen las paredes. Están tratando de reconstruir el cuerpo del que dependen, pero las autoridades no les proporcionan los materiales que necesitan (98). El resultado es fatal, tanto para los edificios como para quienes los albergan. Para Ponte estos parásitos, o tugures como él los llama en varios textos, ayudan a las autoridades en lo que él cree que es su agenda. Al dejar que los tugures destruyen la ciudad tal como era, las autoridades pueden creerla según su plan demográfico, donde la ciudad ya no es un lugar para el pueblo cubano.

La ciudad de los turistas

Si La Habana es "[m]enos ciudad viva que paisaje de legitimación política" (204), como apunta Ponte, no solo se debe a la falta de mantenimiento de los edificios, sino también al agotamiento de la población. Como él lo presenta; aunque la población en las zonas densamente pobladas sigue aumentando, el casco histórico se va vaciando cada vez más de residentes. "Cierran la peligrosa frontera con ese Haití que es Centro Habana" (179), al negar

⁸ Centro Habana es el municipio más pequeño de la capital, con 140 233 residentes. Hay 41 004 personas por km², lo que la convierte en la jurisdicción más densamente poblada de Cuba. (www.presidencia.gob.cu)

que la densa población allí se extienda al distrito más antiguo. Ponte explica que, cuando se derrumba un edificio en La Habana Vieja, el centro turístico de la ciudad, no se construye nada nuevo en su lugar: “Fabricar un vacío donde falla una construcción es recurso socorrido en una ciudad que ha perdido el hábito de edificar. El aumento de sitios de espera, plazas y parqueos [...] si la capital cubana avanza en algún sentido es hacia su allanamiento” (149). A medida que la ciudad se va vaciando de habitantes, las ruinas que vale la pena salvar para el gobierno, se van convirtiendo en museos, y bares para quienes visitan esos museos. El casco histórico se convierte en un lugar de juego para los turistas, con senderos acondicionados para ellos que “garantiza una dirección única, una historia” (179). No es solo el alcohol que se vende a los visitantes en los bares contruidos para encajar en esa historia: “El turista sale de La Habana Vieja igual borracho de ideología y de ron” (179). En los senderos cuidadosamente trazados para los turistas, quienes los administran presentan con esmero su mensaje; aquí solo hay un relato, una verdad, una Troya.

La Habana como la describe Ponte, museificada, con cada vez menos habaneros y con la tarea principal de atraer y manipular turistas, parece infinitamente alejada del ideal urbano de Zambrano. Lejos de la ciudad democrática por la que ella muestra que debemos luchar; donde los ciudadanos crean y desarrollan la ciudad a través de la participación y el debate libre. En cambio, La Habana se enfrenta al polo opuesto de esta ciudad; sin la participación de sus ciudadanos se convierte en un paisaje de ruinas. Una ciudad antidemocrática que no se preocupa por sus ciudadanos, que “en manos de un poder soberano que se rige bajo la lógica de la dominación y el control, se convierte en un espacio inhabitable”, como pronunció Zambrano (Luquin 71). La museificación, la restricción de personas en el espacio urbano, y el hecho de que el gobierno no detenga la ruina que es peligrosa para los ciudadanos, obran duramente en contra de una ciudad auténtica.

La ciudad subterránea

Existe una última teoría sobre la ruina de la ciudad, que Ponte aborda tanto en *La fiesta vigilada* como en "Ciudad y archivo". El gobierno no restaura la ciudad en la superficie, porque los recursos, el tiempo y la dedicación van a otra ciudad escondida; las calles subterráneas con documentación secreta de la policía de vigilancia. Aunque la ciudad visible, reconstruida en La Maqueta de La Habana, tiene muy pocos edificios que mostrar, Ponte propone que en las últimas décadas se ha construido “una extensa capital sumergida,

no apreciable en la superficie” (37). La evidencia de la existencia de material almacenado Ponte lo encuentra en varios lugares, los mejor documentados son a través del tratamiento de los originalistas por parte del servicio de vigilancia. Como la apariencia de los libros de Piñera póstumamente, y las memorias de Padilla que cuentan sobre la vigilancia exhaustiva de Lezama (Ponte, Lezama...). Al observar países que han estado en una situación similar a Cuba, donde los archivos dejados por períodos comunistas son enormes, como en la RDA y Rusia, Ponte está convencido de que algo similar existe en Cuba:

Ha de existir también, de obedecer a la policía secreta cubana a sus maestros soviéticos y alemanes, una inmensa biblioteca de informes, de conversaciones fielmente transcriptas, de fotocopias de correspondencia, de papeles y objetos ocupados, de minuciosos balances personales (38).

En La Habana, muchos habitantes no saben si su techo se derrumbará por la noche. Ponte no tiene dudas de que quienes manejan el dinero lo gastan en la otra ciudad subterráneo, que significa más para ellos y que les da mayores dividendos. En el siguiente subcapítulo consideramos el futuro que Ponte vislumbra para Cuba, y cuáles son las opciones en relación a una futura apertura de los archivos secretos cubanos.

5.4 La viga maestra, el tiempo

"[H]abíamos dejado el pasado para adentrarnos en el futuro" (210), dice el protagonista en la última parte de La fiesta vigilada, "Una visita al Museo de la Inteligencia". Hacia el final del libro, Ponte cambia su enfoque de lo que se ha archivado previamente y las huellas que se han dejado atrás, a lo que se archivará y dejará en el futuro. Se pregunta en qué consistirán las posibilidades del futuro en un país donde el gobierno ha tomado el control del Tiempo, y ha paralizado a la población. A través de un encuentro con los archivos de la Stasi, reflexionaremos sobre lo que sucederá en el futuro en relación con los archivos cubanos creados por vigilancia. Esa ciudad subterránea, que "nadie" sabe lo que contiene, debe contar la historia cubana de medio siglo desde miles de perspectivas. Sería útil para Cuba como nación tener acceso a los documentos. Sin embargo, cuando el narrador visita el Museo de la

Inteligencia ninguna de las huellas del pasado que allí se encuentran sugieren que haya planes para una inminente glasnost en Cuba.

La doma del tiempo

Al leer *Libro de los paisajes* de Benjamin, Ponte nota que los relojes en las fachadas en París eran el blanco favorito de los revolucionarios durante la Comuna. Con esta información él concluye que prácticamente todos los relojes públicos quedaron parados o perdieron las manecillas por las balas, y se pregunta si estos ataques dirigidos tuvieron lugar porque "se intenta fijar una hora para siempre", y al hacerlo "se le corta el paso al Tiempo" (120). Al detener el tiempo, los vencedores revolucionarios podrían vivir para siempre en el momento triunfal, centrándose únicamente en su victoria. Ponte reflexiona sobre lo que le sucede a lo temporal cuando ocurre una revolución, en su texto, "La viga maestra, el tiempo" (2006):

Toda revolución puede considerarse como artefacto que combate el Tiempo. Comienza por una serie de inconformidades con lo temporal, por un deseo irreprimible de sobrepasar hábitos y figuras, condenar a éstos a pasado sin continuidad, darles tapia y clausura. Intenta abrir en el Tiempo una brecha insalvable y ese ataque a la fortaleza de lo temporal muy pronto pasa a ser encastillamiento propio.

Que el gobierno quiera crear un espacio en el tiempo que no esté ligado al pasado ni al porvenir es congruente con el abandono de los edificios en La Habana. Y con la falta de continuidad en el espacio urbano, donde la mayor parte de lo construido antes de la revolución no ha sido restaurada. El peligro de esta brecha es que la historia no avanza, no entra en el futuro con el resultado de que toda la sociedad se detiene y queda en estado de ruina. Pasa a ser encastillamiento propio, como dice Ponte, en lugar de cumplir su sueño emancipatorio y utópico.

Foucault señala que el archivo también se puede considerar una tecnología del tiempo. Observa que el archivo recopila y organiza la información en función de la ambición de anticipar el futuro. Más que poner en orden el pasado, se trata de hacer arreglos para lo que

vendrá en el futuro (Eliassen 85). Si el archivo se escribe o crea deliberadamente sobre la base de un propósito predeterminado, basado en una teleología futura, entonces funciona en el más alto grado como un instrumento político. El gobierno cubano aparentemente no ha renunciado al sueño de un futuro utópico, si hay que creer en el eslogan que puso Díaz-Canel cuando asumió la presidencia; "somos continuación". En la narración del gobierno, la utopía se retrasa por la siempre presente resistencia de Estados Unidos y la traición de la Unión Soviética, pero el futuro sigue perteneciendo al socialismo, y el lema "Hasta la victoria siempre" sigue adornando las vallas publicitarias. Para Foucault, el archivo aclarará siempre el control del discurso, porque su existencia depende del fin al que sirve (Eliassen 91). El archivo refleja así la creencia, o posiblemente la última retención convulsiva de ella, de que el pensamiento socialista y el régimen revolucionario continuará en el futuro.

Para explicar cómo se ha congelado el tiempo en Cuba, Ponte crea la imagen que los revolucionarios se sintieron obligados a capturar a Cronos, el dios del tiempo, porque él no quería dedicar más que un instante al momento del triunfo de la Revolución. En cambio, lo obligan a volver a visitar el momento del que quería escapar. Una celebración incansable sigue, una y otra vez, del mismo evento en el pasado (120). Este estancamiento en el tiempo, volviendo constantemente a la punta de partida, afecta la memoria del pueblo. Rojas explica que "[A]l no reconocer que el reino del Mesías [...] llegó a su fin, pasado, presente y futuro no se constituyen como tales y los sujetos pierden orientación histórica. La temporalidad de la isla comienza a funcionar de un modo sincrónico y no diacrónico" (Estante 137). En lugar de que el tiempo se mueva con el progreso histórico, uno se sumerge en la misma época una y otra vez. Por eso, explica Ponte, cada año recibe su bautismo, el régimen le da una misión específica al servicio de la revolución, como "Año de la Reforma Agraria", "Año de la Educación", y luego solamente "Año treinta y uno de la revolución", etc. El reemplazo del dinero y el calendario ayudó a darle clausura al pasado y crear una era completamente nueva que podría durar para siempre. Se quemaron los billetes del antiguo régimen, y los nuevos billetes empezaron a conmemorar las nuevas fechas. (La fiesta 121-125).

Echevarría aclara en *Cuban Fiestas* (2010) la importancia de establecer la propia comprensión del tiempo y el calendario a la hora de conformar una nueva cultura:

"One of the fundamental ways in which a culture takes shape is by setting its own clock, by creating its own sense of time. This process is manifested in many forms

but, because of its collective nature, the most important is by its feasts, the rituals that parse out the year, giving meaning to the turning of the seasons and thereby establishing its own calendar” (12).

Crear su propio calendario ayuda al gobierno revolucionario a crear este ciclo, donde el triunfo de la revolución es el único evento verdaderamente importante en la historia. Da sentido al cierre de otras formas de fiesta. Al borrar las demás celebraciones del calendario oficial, destacan los nuevos aniversarios. Estos días están vinculados a hechos ocurridos cuando comenzó la revolución, como la celebración del ataque al Cuartel Moncada el 26 de julio y el nuevo Día Nacional el 1 de enero cuando huyó Batista. Así se mantiene y repite la idea de la importancia de las victorias revolucionarias. El cierre de las viejas tradiciones, de la fiesta de la que se ocupa Ponte, da paso a la celebración de la revolución, a nuevas fiestas impuestas. Foucault apuntó que el archivo, es decir, lo que se puede decir en una sociedad, surge por repetición, por reutilización, por hacerse parte de la existencia del pueblo. Visto de esa manera, las fiestas anuales obligatorias para todo el pueblo sirven para establecer los enunciados que ayudan a la revolución. A medida que surgen nuevas generaciones, esta existencia se convierte gradualmente en la única que la gente ha experimentado. Así, el elemento más importante en la construcción del archivo que quiere el Estado es el propio Tiempo, o como la llama Ponte: La viga maestra.

El limbo

El peligro de las ambivalencias temporales es que pueden llevar a una sensación de estancamiento donde los habitantes experimentan constantemente lo mismo, sin fe en un futuro mejor. Derrida afirmó que las ruinas nos dan la sensación de que pasado, presente y futuro están conectados. Que las huellas nos den una idea de nuestro lugar en la historia. Pero ¿qué sucede cuando el pasado es amurallado o manipulado y las ruinas emergen en una era que revives una y otra vez? ¿Cuándo la distancia entre pasado y presente es sincrónica y parece que el futuro ya está o ya ha pasado? Agravado por la dificultad de salir de la isla, a menudo resulta en parálisis o resignación por lo que no se puede mejorar. El más famoso de todos los exiliados de Cuba es el Tiempo, señala Ponte, pero la consecuencia de la expulsión del Tiempo es que “tiene el inconveniente de negarle biografía a millones de individuos” (La viga). La gente está en el limbo, ni el tiempo ni ellos se mueven en ninguna dirección. En *La*

Habana – Arte nuevo de hacer ruinas Ponte destaca el problema que surge cuando el gobierno permite que la ciudad decaiga y se estanque. Infecta a los habitantes, provoca que se den por vencida. Al fin dejan de cuidar su mundo, ya no les importa que todo se derrumbe:

La ciudad es metáfora de la decadencia del país. Es metáfora de la existencia de la gente. Las habitantes de las ruinas también son ruinas [...] Eso yo creo ha sido el mayor contrarrevolucionario de la revolución cubana al pensamiento urbanístico. La idea de que nada se puede restaurar. Si nada se puede arreglar, no se puede arreglar el país tampoco. Ese es la idea que tenemos todos: Deja que todo se caiga por su propio peso (36:15).

El desánimo que sienten los cubanos puede impedir que se produzcan nuevos levantamientos, pero también es, dice Ponte, contrarrevolucionario, ya nadie tiene fe en construir la Patria. La pérdida de orientación histórica, los llevan lejos del pensamiento optimista de Derrida, y las ruinas empiezan a expresar el pensamiento de Simmel: son símbolos de su pérdida de control, todo está predestinada a decaer. Este estancamiento en el tiempo no solo crea edificios ruïnados, también crea ruinas humanas. Cuando Ponte escribe que “[f]abricar un vacío donde falla una construcción es recurso socorrido en una ciudad que ha perdido el hábito de edificar” (149), bien podría estar hablando de ciudadanos. Que las personas a las que no se les escucha ni se les permite contribuir se convierten en individuos vacíos, desfiles de fantasmas. El narrador volvía a Cuba sabiendo que iba a arruinarse, tal vez junto con muchas otras en una sociedad poco edificante.

Ponte también las retoma en otros textos. En "Ciudad y Archivo" señala que “[e]l futuro de La Habana tendrá que atender, pues no solo a la ruinosidad de los edificios, sino también a lo ruin humano” (39), y continúa señalando que el estancamiento ha sido desastroso para la capital:

Durante casi cincuenta años La Habana se ha mantenido paralizada, y a esa parálisis, al derrumbamiento traído por ella, habremos de dar cara. Será necesario determinar lo removible, salvaguardar lo que deba conservarse, y decidir nuevos planteamientos

para la ciudad. Y es tal la magnitud del desastre, que podrá hablarse de una cuarta fundación de la ciudad (39).

De nuevo habla de identificar piezas, cuidar lo que vale la pena cuidar. Frente a La Habana, Ponte ve una ciudad que casi necesita ser fundada de nuevo. Tanto los edificios como la sociedad deben ser reconstituidos debido a la destrucción del régimen.

Rojas insinúa en *El estante vacío*, que Ponte tiene la respuesta de cómo saldrá el pueblo del estancamiento. Él señala que, en *La fiesta vigilada*, "el fin de la era" ya sucedió. "Estamos ya antes de la llegada de un nuevo tiempo" (135). Ponte parece ser clarividente, porque, aunque los ciudadanos anden en una existencia de "aquí y ahora", y mezclen todo el período desde la revolución hasta hoy, no hay confusión con Ponte, tiene claro que ahora vivimos en la época posterior a la revolución: "El tiempo de Ponte es ese después del Mesías. No hay aquí ambivalencia temporal ninguna: el tiempo revolucionario y mesiánico sucede durante tres décadas y, en los 90, se agota. [...] la historia de La Habana revolucionaria puede ser considerada un 'paréntesis en ruinas'" (136). Dice así que Ponte en *La fiesta vigilada* reduce todo el reinado de la revolución a un pequeño paréntesis en la historia, a una diferencia enorme de la importancia que se impone a sí mismo el gobierno revolucionario.

Ponte muestra un ejemplo en el libro de cómo el gobierno, al continuar afirmando que vive en la era de la revolución, puede mantener a raya a los ciudadanos. En la entrada del principal centro de detención del Ministerio del Interior, hay una inscripción que cita a Karl Marx, con la que tropiezan los detenidos. La cita sostiene que quien haga planes para después de la revolución será un reaccionario (123). La declaración nunca estuvo destinada a una revolución que duraría 64 años. Cuando el gobierno cubano prolonga la situación indefinidamente, esta forma de afrontar el futuro se vuelve problemática, para el pueblo y para la progresión. Ponte apunta que "esas líneas podrían conformar el cielo de La Habana" (204). Establecen el techo de lo que los sujetos pueden pensar sobre el futuro. Cualquiera que no piense que la revolución continuará en el futuro previsible puede ser considerado reaccionario. La población se mantiene así bajo control en relación con el futuro.

En otra parte del libro, el narrador mira el paisaje urbano fuera de su casa, comparándolo con una pintura de Peter Brueghel el Viejo. En primer plano hay personas que realizan tareas cotidianas (irónicamente, "tareas cotidianas" en Cuba es cavar entre montones de basura para encontrar algo utilizable), sin darse cuenta de lo que sucede en el fondo: "[A]lgo más interesante sucede en el horizonte: La caída de un Ícaro" (146). Lo cotidiano y lo

mítico van de la mano, y abstraídos en el "aquí y ahora", la gente no se da cuenta de que Ícaro vuela demasiado cerca del sol, y que se cae y se ahoga. Basile interpreta esta caída de Ícaro como una metáfora de la caída de la revolución, como el derrumbe de la utopía (Interior 233). Para Basile, las ruinas y la decadencia son signos de que la ideología revolucionaria está al final del camino. Señala que con Ícaro cae el relato teleológico. Si interpretamos la lectura de Basile, podemos decir que la *causa finalis* ya no vale, el futuro es libre de crearse según los deseos de la población. Pero alguien debe decirle a quienes aún no han enterado que Ícaro ha caído.

Rojas propone que para recuperar su lugar en la sociedad y en la ciudad, los ciudadanos deben alejarse de esa idea de que todavía existe la era mesiánica y el estancamiento que trae consigo, y actuar ellos mismos:

Para leer la ciudad, para orientarse dentro de la misma y, sobre todo, para ocupar un lugar en su escenario, el habitante tiene que socializar, de algún modo, la identidad socialista, es decir, tiene que dotar de sentido el acto de llamarse y ser llamada ciudadano de una república socialista (Estante 137).

Si la ciudad es, como apunta Zambrano, el corazón de la sociedad democrática, quizás el camino hacia una sociedad democrática esté en que los ciudadanos exijan su lugar en la ciudad y la restablezcan.

Las calles de La Habana del futuro

“Cuando pienso en el futuro, mi desesperación es urbanística” (181), dice el narrador en *La fiesta vigilada*. Durante la mencionada visita a La Maqueta de La Habana reflexiona sobre las perspectivas futuras de la reconstrucción de la ciudad si las cosas continúan en la misma dirección:

De creer que el futuro pertenece al régimen revolucionario (y de creer que éste persista en su desgano constructivo) muy pocas esperanzas caben para lo que vendrá. “El futuro pertenece por entero al socialismo”, pueden leerse en las vallas de la

propaganda oficial. Lo cual viene a traducirse urbanísticamente como “El futuro pertenece por entero a los derrumbes (Ciudad 32).

Señala que el color mármol utilizado en La Maqueta para los edificios revolucionarios también se usa en memoriales y cementerios, e insinúa que es un presagio de lo que sucederá en breve. Sin cambios en la forma de gobernar la ciudad, se quedarán con un cementerio, o peor, como dice en el epílogo de *Un seguidor...*:

[L]a única capital del mundo occidental detenida en el tiempo por medio siglo. Una ciudad dejada a la mala de Dios, igual que se deja una fruta en un alféizar. Para verla colorearse peligrosamente con los días, para que la rodeen los zumbidos de los insectos sitiadores, y llegue a explotar y a desahogarse en unos hilos de agua pestilente, hasta convertirse en nada más que una sombra pegajosa (66).

El futuro parece sombrío para La Habana, si se permite que estos insectos sitiadores sigan destrozando la ciudad hasta que se derrumbe. Si no lucha más gente contra este decaimiento, en el peor de los casos pronto no habrá nada más por lo que luchar.

Aunque está preocupado por La Habana de arriba, es La Habana de abajo a la que Ponte se dirige principalmente en "Una visita al Museo de Inteligencia". Durante una estancia en Berlín, en la antigua RDA, el narrador ve y lee unas carpetas de los archivos de la Stasi. La gran cantidad de documentos que un individuo vigilado lleva adjunta a su nombre en forma de copias de correspondencia, conversaciones telefónicas interceptadas e informes de vecinos y colegas que lo han espiado, le permite recrear con detalle los días en que estuvo bajo vigilancia. Recuerdos que había olvidado resurgen a través de las notas que los vecinos han hecho sobre él. “Mejor que la magdalena en el té” (215), señala Ponte. Porque vuelven los recuerdos personales reprimidos, pero también un recuento único en muchos niveles de la vida cotidiana bajo el comunismo, de la convivencia y la sociedad. Aunque las historias del vecino o del colega son subjetivas y muchas veces tienen un toque de paranoia, muchas voces de la sociedad están representadas, voces que de otra manera no se habrían encontrado en el archivo.

Un archivo como este, una fuente histórica que habla por sí misma, Foucault ve posibilidades inimaginables. Tal archivo es interesante, apunta, precisamente porque no son

acumulaciones de discurso. Son rastros de existencia, el testimonio de individuos que, en el encuentro con el poder y el discurso, pueden contar un tipo de historia completamente diferente, y así enfrentarse a lo que está encubierto en el pasado (Eliassen 90). Tal masa de fragmentos de la vida del pueblo desde la revolución tiene germen para revivir más de medio siglo. Y, no menos importante, para confrontar la única historia que el gobierno ha creado.

La forma en que la antigua RDA ha avanzado hacia el futuro, con el archivo abierto al público, los acontecimientos bajo el gobierno comunista compartidos y discutidos, y la sociedad avanzada, aparece como un gran contraste con la Cuba estancada a la que Ponte vuelve tras el viaje. Visita el museo del servicio secreto, principalmente porque quiere encontrar y leer su propia carpeta. Pero en el museo solo encuentra más borrados, como los que el gobierno ha llevado a cabo en otras partes de la ciudad. No hay rastro de la tarea más importante de la inteligencia; la vigilancia. Las huellas en exhibición son muy selectivas y conducen la narrativa una vez más en la dirección que los revolucionarios quieren que vaya: El tiempo prerrevolucionario recordada en lo mejor de su horror, disposiciones del gobierno revolucionario que dejaban optimismo a los visitantes. “Ningún rastro de celdas de castigo o el paredón de fusilamiento donde se asomaba el comandante Guevara” (236). Según el museo, la Policía de Vigilancia es un organismo que vela por la población frente a todos los peligros que la amenazan desde el exterior: “Velaban el sueño de los ciudadanos, de ningún modo sus vigiliias” (238). No hay indicios de que haya escuchas telefónicas u ojos ocultos por ningún lado. Según la exposición, los expedientes secretos no existen, como si también se tratara de un espionaje ficticio, falso. El narrador está seguro de que el gobierno borrará todos sus rastros si tiene la oportunidad.

Ponte prevé el peor de los casos cuando se trata del archivo de la policía de vigilancia: “Para el caso cubano cabe, incluso, otra posibilidad: la absoluta destrucción. Podría ocurrir que el mismo personal atareado en la construcción de La Habana secreta cumpla órdenes de hacer desaparecer toda huella de la ciudad que fundaran” (Ciudad 38). El archivo con mayor probabilidad de haber sido digitalizado se puede eliminar con un solo clic. Para la memoria cubana y para la sociedad, este borrado sería una gran pérdida. Para Ponte, Cuba ha pasado por un desastre nacional. Al enfrentar a ciudadanos con diferentes mentalidades ideológicas entre sí, a través del espionaje y la información, la sociedad también debe restaurarse después de haber sido dejada en ruinas por el régimen revolucionario. Las dos tareas principales, “la reconstrucción de la ciudad y la reconstrucción de la convivencia ciudadana” (Ciudad 40), sólo se puede realizar a través de la transparencia, a través del acceso a los archivos. Para

poder restablecer la unidad “será preciso atenerse a lo ocurrido entre moradores. Tal como imagino una opinión pública cubana volcada sobre el tema de la ciudad quisiera imaginar una discusión madura, concertada, en torno a la cuestión de los archivos” (Ciudad 39). El trauma revivido compartido, que ha llevado a la caída de muchos de los habitantes, a las ruinas humanas, solo puede procesarse a través de una discusión abierta.

En el archivo que el gobierno revolucionario ha dejado por el momento, a través de las partes del patrimonio cultural que han sobrevivido, y el paisaje urbano que han creado, la gente de Cuba no ha tenido voz. Si el archivo subterráneo sobrevive, puede constituir un contraarchivo al archivo creado por las autoridades, donde finalmente se escuchará su voz. Lo afirma Derrida, que si le das al pueblo “participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (48), también le das la herramienta más eficaz para iniciar el proceso de la democratización. “A contrario”, observa, “las infracciones de la democracia se miden por lo que una obra reciente y notable por tantos motivos llama Archivos prohibidos” (49). Manteniendo el archivo oculto garantiza que la infracción de la democrática continúa.

El Ángel de la Historia

La salvaguardia y el procesamiento de un archivo con tantas voces individuales del pueblo pudiera fortalecer el sentido de comunidad e identidad nacional, y al mejor conducir a una mayor cohesión, democracia y apertura. Nunca sabremos si se cumplirá si allí se produce la misma borrado activa del archivo, como en el borrado en el archivo de la ciudad, con su arquitectura y huellas. “Allí donde queramos detener la mirada siempre volvemos a encontrar sustracciones, hurtos, ausencias” (9), observa Garbatzky en relación con cómo se presenta la memoria nacional en *La fiesta vigilada*. El robo por parte del Estado empobrece a la población cubana, y los hace menos equipados para construir un futuro sostenible.

La importancia de aprender del pasado, de escucharlo, nos remite a los primeros textos de Ponte y a la interpretación de Iriarte del poema “Asiento en las ruinas”. Para él, los pájaros, motivo recurrente en el poemario, representan el futuro. En relación con la estrofa del poema “Olía a bosque, nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra” (Asiento 45), Iriarte revela que en ese poema el pájaro parece a *El Ángel de la Historia* de Benjamin. A esta conclusión llega después de leer la interpretación de María Guadalupe Silva de un pasaje de *Contrabando de sombras*, donde el personaje principal se para frente a un monumento

funerario, un ángel de piedra que hace con su mano un gesto de silencio. Guadalupe explica que el gesto tiene un significado preciso en la novela: “es necesario callar, parece decir, para dejar hablar a los que yacen caídos” (80). El ángel corresponde al Ángel de la Historia, que en las palabras de Benjamín “[q]uisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” (Tesis 82). Guadalupe dice que el ángel “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” (80-81). La pregunta recurrente en la novela es “si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos” (81). En ese caso, presupone escuchar la presencia de la historia que habla a través de los restos. La historia de aquellos que han allanado el camino para toda nuestra existencia.

Para Iriarte, tras esta lectura queda claro que también el pájaro en "Asiento en las ruinas" representa la misma manera de pensar. La maldición del pájaro/ángel, viniendo del futuro, da al "yo" del poema una revelación que conduce a un cambio en la percepción de la temporalidad y en el significado de las ruinas (El tiempo 192). De la misma manera que Iriarte cree que *Contrabando de sombras* complementa el poema que interpreta, podemos decir que *La fiesta vigilada* también complementa muchos de los textos anteriores que Ponte ha escrito. Otras obras sugieren la importancia de los asuntos que ocupan Ponte: La importancia del patrimonio cultural, de una memoria plural, del derecho a la identidad individual, de la autonomía del escritor y de un sistema democrático de gobierno. *La fiesta vigilada* es la última oportunidad de Ponte para expresarse sobre las condiciones en Cuba mientras aún vive en la isla. Parece que, con el libro quisiera sacudir a los lectores, invitarlos a participar, a exigir su derecho en dichos asuntos.

También en *La fiesta vigilada* el Ángel de la Historia desempeña un papel importante. Al hablar del sendero en La Habana Vieja que insemna ideología a los turistas, Ponte escribe que la forma en que se trazan las rutas turísticas garantiza una “dirección única, una historia” (179). Este es un guiño claro a Benjamin, ya que usa el título de uno de sus libros (Dirección única), pero también se puede leer en esa oración corta un guiño al ángel de Benjamín. Mientras que el gobierno cubano quiere contar una historia, que va en dirección a un futuro utópico sin mirar atrás, el ángel está de espaldas al futuro, con los ojos vueltos hacia las ruinas que quedan en la estela de la historia que empuja hacia adelante.

En obras anteriores, Ponte se refiere al ángel de Benjamin, pero en *La fiesta vigilada* el narrador asume el rol del Ángel de la Historia: “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” (Benjamin, Angelus 82). La catástrofe que representa para Ponte el período del gobierno revolucionario, ha acumulado una cantidad imparable de ruinas; arquitectónicas, culturales y humanas. Son ruinas que Ponte quiere hacer revivir, dándoles un lugar en el archivo, en la historia.

La función de la literatura

En “La viga maestra...” Ponte se refiere a sí mismo como un Robinson, atrapado en una isla sin salida. Con el tiempo atascado en el infinito, la sensación de claustrofobia se amplifica, haciéndose eco de la definición de prisión de Joseph Brodsky: Un mínimo de espacio por un máximo de tiempo. El intento de ampliar este espacio mínimo no es raro en la literatura cubana, y hemos visto ejemplos de ello en obras anteriores de Ponte. En *Un seguidor...* el ensayista toma autobuses extranjeros y de repente se encuentra en Europa. En "Un arte de hacer ruinas" La Habana no crece hacia afuera ni en la altura, en cambio, crece hacia adentro. Además el protagonista descubre que el tiempo es un espacio más. A través de la literatura y la imaginación, uno tiene la libertad de estar una mañana cualquiera en La Habana donde el cólera azota, en 1823. En esta literatura anterior, Ponte da a los lectores un refugio y la libertad de ir a otros lugares, incluso lugares que van hacia adentro, hacia la memoria, que tal vez representa Tuguria. En *Un seguidor...* Ponte busca los lugares de La Habana que ya están perdidos, pero a través de la literatura los encuentra. Huellas que ya no existen materialmente todavía se pueden encontrar a través del patrimonio cultural. Ponte entiende el valor de este patrimonio, de la tradición como parte importante de la identidad del pueblo cubano. Y cuando el gobierno comienza a manipularlo, robar partes de él y convertir a La Habana con toda su historia en un simulacro, en una sola Troya, en un parque temático, entonces tiene que ser disputado.

La literatura tiene, como la describe Foucault, una dimensión reflexiva, una experiencia que permite pensar que *por qué lo que es, y cómo lo que es ya no necesita ser lo que es* (Eliassen 72). La literatura puede ser una herramienta explosiva, con un poder inherente para cambiar la visión que las personas tienen del mundo en el que viven. *La fiesta vigilada*, en lugar de ser un refugio, grita: ¡Mira dónde estás! Y con suerte, libera a los lectores de lo paralizante, dándoles las gafas que necesitan para ver que la narrativa de la ciudad turística de La Habana es tan escenificada como cualquier teatro político. Para realizar

cambios en su entorno, Ponte utiliza el medio que tiene a su alcance; la literatura. Utiliza la dimensión reflexiva, y sugiere un cambio en la percepción de la realidad, consciente del poder que un *letrado* tiene sobre la nación, aunque esté expulsado de la ciudad letrada cubana. Si el régimen continúa durante muchas décadas todavía, y las falsas huellas en La Habana son para las nuevas generaciones las únicas huellas que existen, tanto en el mundo real como en la memoria, entonces es de esperar que *La fiesta vigilada* se pueda leer en secreto, en nuevos círculos a la *Paídeia* y *La Azotea*. Porque al escribir el libro, Ponte ha llenado una parte importante del espacio vacío de la historia, lo que queda fuera del archivo del poder gobernante.

La administración de la memoria que Ponte critica en *La fiesta vigilada* tiene sus raíces en una esfera sociopolítica que guarda poca semejanza con el medio ambiente en países democráticos. Sin embargo, como lectores del libro, es difícil no trazar líneas a la realidad en que vivimos, sea democrático o no. El hecho de que no podamos ver con tanta claridad quién mueve los hilos no significa que estén menos presente. En su estudio sobre Ponte y otros cubanos, Iriarte apunta que “el estudio de los cubanos disidentes podría tomarse como uno de los grandes aportes a una Tópica general del poder en la actualidad”, refiriéndose al poder ejercido en “el medio semiótico en el que nos encontramos, dominado por la gestión de los signos por parte de entidades públicas y privadas a través de sistemas computacionales” (La realidad 10). Nuestra vida cotidiana digital, donde tanto actores públicos como privados controlan los signos, podría beneficiarse de una revisión deconstructiva similar a la de Ponte. En cualquier caso, *La fiesta vigilada* es también para los no cubanos, un recordatorio de que lo que es no tiene por qué ser lo que es. Y, como señala Iriarte, es un excelente ejemplo de cómo nos puede afectar la intervención en la vida cultural y la administración activa de nuestra realidad, y nos muestra una forma de destapar y oponerse a esta gestión (La realidad).

El análisis de esta tesis deja pocas dudas de que *La fiesta vigilada* fue escrita con el deseo de cambiar la situación en Cuba, de abrir los ojos a la gente, con la esperanza de que actúe. Pero si bien el libro tiene un fuerte trasfondo político, también es poético e inclusivo. Vemos a través de las manifestaciones públicas, que en Cuba hay frentes muy opuestos, además hay todos los que no se involucran. Como señala Rojas, los habaneros pueden caminar por las mismas calles y al mismo tiempo vivir en diferentes épocas. Para unos, la revolución sigue vigente, mientras que otros, como Ponte, viven en una era post mesiánica. Ponte no llega a los que participan en las contramanifestaciones al mostrar rabia por la forma

en que el gobierno maneja la memoria cubana. En cambio, utiliza las ruinas y, a través de ellas, *muestra*. Muestra edificios concretos, lugares que se pueden visitar, huellas tangibles, y extrae fragmentos de historias históricamente precisas y las une. Como si estuviera diciendo: aquí está la evidencia, saca tu propia conclusión. Convencido de que las huellas y los restos materiales tienen voz propia.

Las ruinas de Ponte

"Mal de archivo recuerda sin duda a un síntoma, un sufrimiento, una pasión: el archivo del mal, mas también aquello que arruina, deporta o arrastra incluso el principio de archivo, [...] la impaciencia absoluta de un deseo de memoria" (2), apuntaba Derrida en su discurso sobre el archivo. Hemos visto en esta tesis que Ponte apasionadamente ha deconstruido el archivo presentado por parte del gobierno revolucionario. La ambigua afirmación de que él "había vuelto a La Habana con el fin de arruinarme" (La fiesta 162) puede interpretarse en el sentido de que lo más importante al regresar a La Habana fue realizar esa deconstrucción, el desmoronamiento total, el arruinamiento de la gestión de la memoria del gobierno.

Lo que le queda después del arruinamiento son partes, huellas, fragmentos, ruinas, materia prima. El deseo impaciente de reconstruir a partir de las ruinas una memoria intacta, un archivo que no esté mancillado por el discurso y el ruido de la política, está presente cuando él mismo intenta desenterrar las ruinas, crearlas él mismo. En el camino se da cuenta de que el archivo que él mismo quiere crear estará tan marcado por su propio pensamiento como el archivo actual está marcado por la ideología del gobierno. En su búsqueda de los orígenes de la tradición literaria cubana, se siente tan estrechamente vinculado a los origenistas que los considera sus abuelos, pero comprende que su lectura de ellos también está regida por un discurso. "[P]arte de mi acercamiento a lo escrito por ellos podía entenderse como si intentara arrinconarlos entre la escoba y la pared" (La fiesta 34). Su mirada subjetiva significa que encuentra y resalta lo que quiere encontrar en los origenistas, de la misma manera que el gobierno encuentra y resalta las huellas del pasado que les convienen. Si él mismo propusiera una memoria nacional alternativa, sería una batalla entre él y las autoridades sobre qué ruinas deberían permanecer, y ambas partes serían incompetentes. En otro pasaje del libro, tiene dudas sobre lo que encuentra al cavar y buscar en los vacíos: "Hablo de una arqueología pueril: el pozo abierto en la arena de una playa, la remoción de suelo del patio hasta conformar una boca de túnel por la que no cabe más que un

brazo flaco” (138). Una vez más, no llega al meollo de lo que está buscando. El narrador queda con el mismo esclarecimiento que el protagonista de *Los pasos perdidos* de Carpentier; no hay origen intacto, sólo varias formas posibles de interpretar el origen.

Ponte toca el mismo tema ya en el poema “Ciudades”: “Esperaba algún centro, atravesaba calles. ¿Qué hacemos con los labios sino mentir esta vieja canción: ¿dónde está el centro, la semilla que pueda levantar con mis manos?” (Asiento 17). Entonces, cuando el núcleo es una mentira y sabe que no puede dar forma a un nuevo archivo solo, sólo tiene la oportunidad de influir en la nación para que quiera crearlo juntos. Como lo expresa sin rodeos en “Ciudad y Archivos”: “Tal como imagino una opinión pública cubana volcada sobre el tema de la ciudad quisiera imaginar una discusión madura, concertada, en torno a la cuestión de los archivos” (39). La ciudad y el archivo sólo podrán ser reconstruidos por una nación unida.

Con su obra les ha ayudado en lo que podría ser el inicio de un nuevo comienzo. Ha mostrado lo que es discordante en la narrativa del gobierno y ha tratado de llenar los vacíos que el gobierno deja en ese archivo. Ha resaltado las ruinas y presentado cómo las construcciones literarias pueden ser de ayuda cuando los cubanos van a entrar en esas ruinas para identificar lo que vale la pena guardar.

6. RESUMEN Y CONCLUSIONES

Antonio José Ponte nació en Cuba poco después del avance de la revolución. Según cálculos de Rafael Roja, casi la mitad de los artistas e intelectuales de esta generación han huido del país, principalmente por sus desacuerdos con el gobierno y las precarias condiciones económicas. Ponte, que no estaba de acuerdo con la forma en que el gobierno gestiona la vida cultural y por lo tanto perdió sus privilegios como escritor ya en 2003, decidió quedarse en Cuba hasta terminar de escribir *La fiesta vigilada*. En el libro, que Ponte califica como su obra más autobiográfica, hay dos tareas que el protagonista sabe que le esperan cuando decide regresar a Cuba tras su estancia en el extranjero: hacerse cargo de una tradición literaria y arruinarse.

Lo primero que examinamos fue cómo Ponte continuó su trabajo, iniciado en libros anteriores, de iluminar la herencia literaria de Cuba, y de resaltar la tradición literaria cubana que había caído fuera del archivo. Los escritores que alguna vez fueron importantes se habían convertido en fantasmas nacionales, privados del derecho a escribir y a ser escuchados en público. Ponte saca del olvido estos naufragios humanos, excava ruinas donde antes había escritores desenterrados, y debate cuál de los escritores del pasado merece un lugar destacado en el archivo que conforma el canon cubano. Vimos que al eliminar elementos no deseados del patrimonio cultural, quienes gobiernan puedan controlar mejor a sus súbditos y asignarles un patrimonio cultural que se ajuste a la ideología de las autoridades.

En cuanto a este primer subobjetivo, se trata de ruinas humanas, un grupo del que forma parte el propio Ponte, fantasmas que necesitan recuperar sustancia. La Ciudad Letrada cubana yace en ruinas después del tratamiento gubernamental, que ha privado a tantos escritores de su existencia en la ciudad.

Al investigar cómo Ponte lee las ruinas y las huellas de la ciudad como documentos legibles, encontramos que las zonas turísticas de La Habana han perdido su autenticidad. Para atraer turistas el gobierno reabrió la fiesta que clausuraron en los años 60, pero la reapertura parece un teatro para Ponte. Las huellas falsas, cuidadosamente adaptadas para confirmar la narrativa del gobierno, invaden hasta la sala sensorial. Inspirándose en la mnemotécnica donde las construcciones literarias y las huellas del pasado reconstruyen juntas el pasado, Ponte lee las huellas de la ciudad. En lugar de prestar demasiada atención a las huellas adaptadas que el gobierno tiene en exhibición en una ciudad convertida en museo, se concentra en leer los espacios vacíos. Allí descubre que el gobierno oculta deliberadamente todo lo que no conviene al teatro político que se desarrolla en la ciudad. Al mismo tiempo

que el espacio urbano se vacía de huellas auténticas de tiempos pasados, los habitantes reciben una lluvia de propaganda ideológica en forma de monumentos a los héroes, lemas y llamamientos a la lucha.

Descubrimos que el gobierno quiere presentar una realidad muy unilateral, pero los objetos del pasado contaron su propia historia. Ponte, al deconstruir y leer las ruinas, las huellas y los vacíos, hizo estallar la realidad de la narrativa del régimen.

El tercer subobjetivo continuó analizando el espacio urbano, pero con énfasis en la arquitectura en ruinas. Durante las investigaciones, encontramos que el gobierno fue consciente desde el principio del efecto de la arquitectura, que podía constituir una forma de presentar grandes planes utópicos para el futuro, o ser una herramienta de manipulación. Obras magníficas fueron rápidamente dejadas de lado en favor de edificios uniformes, humildes y moralmente estimulantes, que se adaptaban al estilo de vida del Hombre Nuevo, donde las necesidades del sujeto estaban subordinadas a las colectivas. De este modo, la arquitectura ha facilitado la difusión de la ideología y, en el espacio urbano, ha ayudado a influir en la memoria.

Al igual que con las huellas, los edificios se adaptan a la narrativa revolucionaria, mediante la construcción o la deconstrucción. La Habana en ruinas, que parece una ciudad bombardeada, confirma la afirmación de que Cuba está bajo constante asedio por parte de Estados Unidos. Revelamos que las ruinas en particular juegan un papel destacado en el juego del gobierno. Mantener a los habitantes en casas ruinosas y superpobladas facilita que el gobierno continúe con su ideología, donde el individuo y lo personal están subordinados, ya que la distinción entre lo privado y lo público es borrosa. A través de las ruinas, el gobierno tiene muchas entradas para influir en la identidad del pueblo.

La alegación de Ponte de que La Habana está tan ruinoso porque los recursos se distribuyan a la construcción de una ciudad archivo por parte del servicio secreto, lo lleva a la discusión sobre el futuro de Cuba. Al explorar el último subobjetivo, vimos algunas de las razones por las que el tiempo se había detenido en Cuba, con la consecuencia de que la sociedad ha quedado en ruinas. El gobierno estableció desde el comienzo mismo de la revolución que sería antirrevolucionario pensar en lo que vino después de la revolución. La insistencia del gobierno en que Cuba aún se encuentra en tiempos revolucionarios impide que el país avance. La sociedad en ruina difícilmente podrá reconstruirse hasta que los

ciudadanos, preocupados por el aquí y el ahora, se den cuenta de que viven en una era posrevolucionaria, de que la historia ha avanzado.

Ponte propone que se puede recrear la nación aprendiendo de las ruinas del pasado y conservando lo que vale la pena preservar de lo poco que queda después de los estragos de la revolución. El acceso al archivo subterráneo puede ayudarles en su camino hacia una sociedad democrática. Observamos que esto le daría al pueblo acceso a un contra-archivo del archivo creado por el gobierno, que daría voz a los cientos de miles de cubanos que no han sido escuchados, dándoles la oportunidad de escribir su propia memoria nacional.

También descubrimos que Ponte ha asumido el papel del Ángel de la Historia de Benjamin. Su papel es darle la espalda al futuro utópico que imagina el gobierno, con los ojos puestos en las ruinas que ha creado su carrera hacia esa utopía. Ponte escucha estas ruinas y las destaca ante el pueblo cubano para que pueda aprender de ellas.

Si volvemos a la hipótesis de este trabajo, que Ponte a través de la ruina como motivo muestra a los lectores una memoria nacional alternativa, con el fin de involucrarlos en la discusión y crear un compromiso con el asunto, se ve por lo que hemos encontrado que la hipótesis se sostiene. Vimos que Ponte utiliza en gran medida las ruinas para mostrar que el gobierno manipula la memoria nacional. A través de la deconstrucción y la lectura de ruinas y huellas, les muestra que lo que es, lo que ven en el paisaje urbano, en el patrimonio cultural y en la sociedad en general, ha sido manipulado. Que el archivo nacional se rige por un discurso obsoleto, y que las memorias alternativas probablemente estarán más cerca de la percepción de la realidad que tiene la mayoría de la gente.

Lo único que se puede señalar que entra en conflicto con esta hipótesis es que Ponte no presenta *una* alternativa, sino que anima al conjunto de la población a crear su propio archivo, un archivo democrático donde todas las voces tienen un lugar. Donde no sólo se permite hablar a la voz hegemónica. Ponte quiere sacar a relucir la pluralidad, a las diferencias individuales. Sólo si la gente tiene acceso al archivo y tiene voz y voto en él, se podrá decir que se ha logrado crear una sociedad democrática.

REFERENCIAS

- Basile, Teresa. "Interior es de una isla en fuga. El "ensayo" en Antonio José Ponte." *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Editado por Teresa Basile. Beatriz Vitebro Editora, 2009. pp. 163-248.
- "Prólogo. La ciudad, la urbe, el orbe, la novela." *Un seguidor de Montaigne mira la Habana*. Antonio José Ponte, libro electrónico. Ediciones Corregidor, 2014.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Edhasa, 1971.
- *Det tyske sørgespilletets opprinnelse*. Traductor Thor Inge Rørvik. Pax forlag, 1994.
- *Libro de los pasajes*. Traductor Isidro Herrera Baquero et al. Akal, 2005.
- Bernabé, Mónica. "Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte." *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Editado por Teresa Basile. Beatriz Vitebro Editora, 2009, pp. 249- 266.
- Cabrera Infante, Sabá y Orlando Jiménez-Leal (dir.). *P.M.* Película. Independiente, 1960.
- Casamayor- Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales." *Visor Redalyc*, <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493008.pdf>, leído 15 de febrero 2023.
- Derrida, Jacques. "Mal de archivo. Una impresión freudiana". Traductor Paco Vidarte. *WordPress*, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>, leído 5 de enero 2023.
- Dopico, Ana Maria. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba". *Nepantla: Views from South*, Duke University Press, Vol.3, No.3, 2002, pp.451-493.
- Dzhyoyeva, Marya. "Cons(des)trucción del espacio urbano y el discurso identitario en la obra de Antonio José Ponte". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 40, No.3, 2016, pp. 685-689, https://www.jstor.org/stable/24913535seq=2#metadata_info_tab_contents
- Eliassen, Knut Ove. *Foucaults begreper*. Scandinavian Academic Press, 2016.
- Ferrer, Ada. *Cuba. An American History*. Simon & Schuster ebook. Scribner, 2021.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, libro electrónico. Traductor Aurelio Garzón Del Camino. Siglo XXI editores, 1983.
- Garbatzky, Irina. "La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha." *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, pp. 69-88. <https://www.redalyc.org/journal/4398/439846779006>
- García, Christína María. "Among the Ruins of Ecological Thought." *An Island in the stream*. Editado por David Taylor et al. Lexington Books, 2019.
- González Echevarría, Roberto. *Cuban fiestas*. Yale University Press, 2012.
- *Myth and archive*. Cambridge University Press, 1990.

- Guadalupe Silva, María. “Antonio José Ponte: El espacio como texto”. *Iberoamerica*. Vol. 14, No. 53, 2014, pp. 69-83.
- Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre en Cuba.” *Archivochile*.
https://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_del_Che/escritosdelche0078.pdf. leído 21 de enero 2023.
- Hancock, Black Hawk y Roberta Garner. “Reflections on the ruins of Athens and Rome: Derrida and Simmel on temporality, life and death”. *History of the Human Sciences*, Vol. 27, No. 4, 2014, pp. 77-97.
- Iriarte, Ignacio. “El tiempo y los escombros. Sobre *Asiento en las ruinas* de Antonio José Ponte.” *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Vol. IV, No. 7, 2018, pp. 178-197.
- “La realidad administrada. Reflexiones sobre la gestión de los signos por medio de tres figuras cubanas: la revista *Diáspora(s)*, Antonio José Ponte e Iván de la Nuez ”. *Visor Redalyc*, <https://www.redalyc.org/journal/5837/583763720008/>, leído 14 de febrero 2023.
- Luquin Calvo, Andrea. “María Zambrano ante las ruinas de la ciudad.” *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, Vol. 67, No 251, 2011, pp. 71–88.
- Maesener, Rita. *Devorando a lo cubano*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012.
- Moños-Ledo, Rocío. “El Parlamento Europeo condena los ‘abusos sistemáticos’ de los derechos humanos en Cuba y pide sancionar a Díaz-Canel”. *CNN*.
<https://cnnespanol.cnn.com/2023/07/12/parlamento-europeo-condena-abusos-sistematicos-derechos-humanos-cuba-sancionar-diaz-canel-orix/>, leído 15 de julio 2023.
- Morán, Francisco. “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas.” *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Editado por Teresa Basile. Beatriz Vitebro Editora, 2009, pp. 43-72.
- Nead, Lynda. “How John Piper found beauty in bombed buildings.” *ArtUK*.
<https://artuk.org/discover/stories/how-john-piper-found-beauty-in-bombed-buildings>, leído 13 de abril 2023.
- NRK nyheter. *NRK*. https://www.nrk.no/nyheter/cuba_-381-personer-domt-for-a-ha-protestert-mot-regjeringen-1.16001628, leído 14 de mayo 2023.
- Olmos, Alberto. “Reseñas: ‘La Fiesta Vigilada’ ”. *Sumario*.
http://www.literaturas.com/v010/sec0705/libros_resenas/resena-01.html. Leído 8 de septiembre 2022.
- Ponte, Antonio José. *Asiento en las ruinas*. Renacimiento, 2005.
- *Contrabando de sombras*. Mondadori, 2002.
- “El boicoteado festival de la esposa del presidente.” *Diario de Cuba*.
https://diariodecuba.com/cultura/1643950810_37269.html, leído 29 de marzo 2023.
- *La fiesta vigilada*. Anagrama, 2007.

- *La Habana - Arte nuevo de hacer ruinas*. Dirigido por Florian Borchmeyer. Película. Dailymotion, 2006.
- “La Habana: Ciudad y archivo.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 732, junio de 2011, pp. 15-40. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-habana-ciudad-y-archivo/>.
- *Las comidas profundas*. Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- “La viga maestra, el tiempo.” *La Habana Elegante, segunda época*, primavera del 2006, <http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Ronda.html>, leído 3 de marzo 2023.
- “Lezama en los archivos de la Stasi”. Letras Libres, primera del 2012. <https://letraslibres.com/revista-espana/lezama-en-los-archivos-de-la-stasi/>, leído 13 de enero 2023.
- *Libro perdido de los origenistas*. Rialta Ediciones, 2018.
- *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- *Un seguidor de Montaigne mira la Habana*, libro electrónico. Ediciones Corregidor, 2014.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del norte, 1984.
- Riobó, Carlos. *Sub-versions of the Archive*. Bucknell University Press, 2011.
- Rodríguez, Reina María. “Cetrería y naufragio.” *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Editado por Teresa Basile. Beatriz Vitebro Editora, 2009, pp. 13-41.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío*. Anagrama, 2009.
- “Partes del imperio.” *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Editado por Teresa Basile. Beatriz Vitebro Editora, 2009, pp. 121-128.
- “Ruina”. Real Academia Española, 2023. <https://dle.rae.es/ruina>, leído 8 de octubre 2022.
- Simmel, George. “The ruin”. *Max Ryyänänen*, http://maxryynanen.net/wpcontent/uploads/2016/06/Simmel_Ruins.pdf, leído 9 de diciembre 2023.
- Serna, Mercedes y Anna Solana. “No siento el peso de la tradición cubana.” *El otro mensual*. <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego35ajp01.htm>, leído 14 de mayo 2023.
- “Urselia Días Baéz”. *Edured*. https://www.ecured.cu/Urselia_D%C3%ADaz_B%C3%A1ez, leído 8 de marzo 2023.
- Wenders, Wim. *Buena Vista Social Club*, película. Senator film, 1999.
- Whitfield, Esther. “Prólogo.” *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Antonio José Ponte. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Zermeno Jimenez, Amarante. “Habitantes de La Habana viven con miedo al derrumbe con cientos de edificios en estado crítico.” *Euronews*. <https://es.euronews.com/2022/07/05/habitantes-de-la-habana-viven-con-miedo-al-derrumbe-con-cientos-de-edificios-en-estado-cri>, leído 12 de junio 2023

Zografos, Stamatis. *Architecture and fire. A psychoanalytic approach to conservation*, libro electrónico. UCL press, 2019.