

El desarme del mito en la escritura de Ponte (escrituras de la desparramación cubana)

Nancy Calomarde

“La isla como espacio mínimo, la revolución institucionalizada como máximo de tiempo. (Ponte, 2006)

Buena parte de la literatura que en los últimos años se produce tanto en la isla como en los territorios de la diáspora da cuenta de una actitud disruptora de la teleología insular, más proclive a marcar la opacidad de los textos frente a la pregunta por el futuro colectivo y la identidad que a señalar la utopía, más centrada en el desarme del mito que en la reinención de la Imago. De una manera desplazada de la tradición y del canon, esas escrituras se repreguntan- desde un lugar corroído por el desencanto- acerca de la cada vez menos transparente relación de lo literario con la epicidad de los nacionalismos, de las escrituras con la función utópica que le había sido asignada. Cabe entonces la pregunta acerca de los modos de lidiar de las escrituras con el peso de un modelo literario (*el canon cubensis*¹) fuertemente anclado en el paradigma mítico y con la reconfiguración paradójica

¹ Si entendemos el “canon” a la manera de Bloom como el proceso de construcción de una genealogía en base a un sistema de valoraciones, juicios y modelos que establece una comunidad en un momento determinado (fuertemente marcado por el rasgo de blanco y masculino) deberíamos considerar que ese canon es histórico y se vincula de manera problemática con los modelos occidentales, a los cuales muchas veces consideramos universales o globales. Ahora bien, los procesos de construcción del canon entran en diálogo con prácticas y sistemas que proviene de la experiencia de las comunidades nacionales y regionales dentro de las que se produce la práctica literaria. Asimismo podría pensarse en un “canon crítico” es decir un canon más regido por los principios de autoridad de la comunidad literaria y las teorías y procedimientos que se legitiman en un momento determinado. Ambos se entran en un diálogo necesario en tanto que la comunidad especializada y liderada por escritores, teóricos, críticos y estudiosos de la literatura constituyen uno de los dispositivos fundamentales en los procesos de consagración, canonización, recambio y transformación de los paradigma que rigen la instauración de un determinado corpus de autores y obras consideradas imprescindibles, representativas y valiosas en un momento determinado. De modo que las nociones de “canon”, “canon crítico” y “corpus” se entran de forma complejo al interior de las operaciones culturales que llevan adelante las instituciones, individuos y colectivos- con mayor o menor posibilidad de injerencia de acuerdo a la posición que ocupan en el campo- en la construcción de la tradición literaria.

Ahora bien, el modelo de las literaturas nacionales ha regido fuertemente el proceso de canonización de las literaturas latinoamericanas desde el Romanticismo en adelante. Como ha estudiado Casanova, las literaturas “mundiales” en su etapa fundacional han estado fuertemente articuladas a la razón política (2001:55). Esta visión, de alguna forma, evolucionista de la construcción del canon literario merece ser problematizada para el caso cubano, cuya fuerte articulación entre economía literaria (las lógicas que rigen la organización del sistema) y razón nacional ha permanecido como un lazo casi insoluble. Paralelamente, al estudiar los procesos de internacionalización más recientes, ha señalado que “es la lucha entre el polo comercial que intenta imponerse como nuevo poseedor de la legitimidad literaria (...) y el polo autónomo

de una comunidad diseminada que procesa las nociones de lo insular en contextos culturales disímiles. Desde esos escenarios-que exponen el distanciamiento respecto de los procedimientos de legitimación endogámica de los escritores que producen desde Cuba- se escenifica la fragmentación de múltiples islas que se miran o se invisibilizan, dialogan o polemizan. Los cuentos de Ponte, particularmente los publicados con el título de *Corazón de Skitalietz* (1998) y *Cuentos de todas partes del imperio* (2000)², interrogan las fronteras simbólicas, históricas y geográficas de ese improbable imperio cubano aguijoneado por la pérdida y la diseminación.

Las escrituras de los últimos tiempos proceden al desarme de los contenidos utópicos que forjó la tradición, proceden también al desarme de la pulsión teleológica y exponen el rechazo por pensar el mito Cuba como espacio de la tierra prometida. En su lugar, ponen en juego el relato de otro esfuerzo, el del olvido: olvidar Cuba, La Habana, el *canon cubensis*. Ponen en juego, en ocasiones, un relato sostenido en personajes fantasmáticos, tugures subterráneos y aislados como reemplazo del relato épico; y ponen en juego, también, una escritura de tono menor, hecha de los restos de vidas errantes y condensación de presente. De este modo, la poética socava al monstruo bifronte del canon literario cubano al corroer las bases de la arquitectura imaginaria del mito de la teleología insular que funcionó por décadas como discurso autorizador de las prácticas canonizadoras en la isla y al corroer también el otro dispositivo legitimador de lo literario y cubano: la superabundancia estética, retórica y simbólica en los diversos modos de la imaginación barroca.

La escritura de Ponte interroga de manera oblicua los problemas de localización de un discurso literario morosamente distanciado del proyecto social utópico y en diálogo con las derivas literarias de Lezama y Virgilio³, principalmente. Bajo la forma aparente de una

cada vez más amenazado...” (223). De modo que la tensión entre el polo nacionalizador y el polo internacionalizador (reforzado por los procesos de globalización) son parte ineludibles de la compleja discusión acerca de los procesos de construcción de legitimidad literaria del presente.

² La primera edición del trabajo de 1998 fue hecha en Cuba y la del 2000 en Francia. Para este trabajo manejo la edición mexicana que reúne ambos con el título de *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, de 2005.

³ Recordemos sus trabajos *La lengua de Virgilio* (1993) y *El libro perdido de los originistas* (2002) que constituyen espacios de escrituras amorosas y a la vez expurgatorias del fuerte peso de estas tradiciones en su obra.

escritura atópica, sus relatos interceptan la pregunta por la territorialidad desde una habanidad que, de manera fantasmática, sobrevive en las formas de sombras, mundos subterráneos y ruinas; en la experiencia desesperada de un baño aeroportuario o en los cuentos de contrabandos y clandestinidad urdidos por negros que buscan escape en balsas caseras. La Habana se configura como una ciudad improbable, el corazón de un irónico imperio que no es posible habitar pero tampoco olvidar. Las formas metafóricas de esa territorialidad se reproducen en las diseminadas islas que los cubanos han construido en las más diversas regiones del globo. La insularidad pontiana negocia tensamente con las metáforas de sus maestros, con el rechazo al peso abrumador de la teleología y con la manera de habitar sobre restos, fabricaciones e inventos. En ocasiones, se trata de no lugares o lugares provisorios; vale decir, de formas metafóricas en las que se recortan al sesgo las múltiples islas de la despamarrazón⁴ (Madrid, Barcelona, Miami).

Ponte y el canon cubensis

Rojas (2010:145) ha señalado las limitaciones en el plano de la construcción del canon historiográfico cubano tanto del discurso endogámico producido en la isla como del pensamiento producido fuera de Cuba. Fundamentalmente, esos obstáculos se trasuntarían en la invisibilización de ciertas zonas problemáticas de construcción del discurso nacional y en la posición de aislamiento en que producen unos y otros. Dichas reflexiones-que bien pueden colaborar en el rediseño del complejo mapa del campo literario cubano- nos interpelan a pensar en cómo impactan estas condiciones en la producción literaria. La incomunicación que ha obsesionado al debate en torno al insularismo vuelve hoy en los modos de una comunidad diseminada cuyo encuentro- de modo paradójico para la ficción global- aparece siempre diferido y complejo. Otros estudios han señalado también esa escisión entre intelectuales insulares y diaspóricos e indicado sus consecuencias en el plano cultural, fundamentalmente la incomunicación que tiene por base una profunda disyunción respecto de la mirada política sobre la isla y respecto de cómo esa perspectiva se traduce en definiciones estéticas diferenciadas “generando así otra presión hacia la autarquía cultural, detrás de murallas defensivas” (Kumaraswami-Kapcia, 2010:179). Aislamiento, limitaciones de perspectiva y disyunción profunda, sin embargo no constituyen las marcas

⁴ La idea de “desparramazón cubana” como cave para leer estos cuentos ha sido aportada por el propio Ponte.

homogeneizadoras del discurso cultural cubano en el presente. Pese a la fragmentación y a los diversos obstáculos que enfrenta una comunidad amenazada por la dispersión, es posible observar un gesto que aproxima a buena parte de los escritores cubanos de las diferentes “islas”: una actitud de vigilancia y desarme frente al peso de la teleología y el mito. Ya en la mirada crítica sobre los procesos de construcción del canon literario (Duanel Díaz, Ponte, Lorenzo García Vega), ya en el trabajo sobre la deconstrucción de otras formas del discurso, las escrituras han venido interrogando y haciendo astillar las bases de un discurso que se presentaba con crecientes visos de agotamiento.

En este contexto es preciso ubicar la escritura de Ponte. Pertenece a lo que Whitfield (2005:30) ha denominado “literatura desterrada” y Navarro (2001), el “tamizdat”, es decir, escrita en Cuba pero de una casi imposible recepción insular ya que sus lectores solamente pueden acceder a los textos a través de la mediación extranjera. Pese a que buena parte de su obra fue escrita en la isla, su edición y atención crítica ha sido insuficiente. Como un efecto de estos circuitos, Ponte aparece hoy como uno de los escritores cubanos más representativos de la diáspora. Fundamentalmente publicada en España, su obra ha sido traducida al inglés, al alemán, al francés y a otras lenguas. Si bien la carrera literaria del autor de *El libro perdido de los origenistas* se abre en los años 80⁵-años caracterizados por la dinámica actividad cultural habanera, articulada en torno foros públicos de lectura, talleres culturales y literarios, activación de la industria editorial local y fuerte presencia de grupos de intelectuales y artistas jóvenes provenientes de sectores diversos- su prestigio extraterritorial se verá favorecido por la expansión de la literatura cubana a nivel global producida en la década siguiente y conocida como “el nuevo boom de la narrativa cubana”. Como se sabe, los 90 se iniciarán con la más profunda de las crisis que haya experimentado la isla, tanto a nivel económico como social y cultural. La caída de la Unión Soviética y la consecuente pauperización de la sociedad no solamente interrumpió violentamente el proceso iniciado la década anterior sino que trajo aparejado fenómenos contradictorios como los que ha señalado Padura: “la crisis de la industria de producción cultural, la ganancia de espacios expresivos por los creadores y el exilio masivo de artistas cubanos” (Kirk y Padura, 2002: 321-332). Pivoteado por la expansión de la industria

⁵ Remito para la profundización de este proceso que se abre en la reconfiguración del campo cultural cubano después de la revolución, al trabajo de Whitfiel (2005) y al de Quintero Herencia (2002)

turística, el proceso de transnacionalización de la cultura abierto en Cuba posee rasgos contradictorios que acentúan su condición de subsidiaridad económica y cultural. La inversión de capitales extranjeros en cadenas hoteleras destinadas al consumo europeo, “extrae” la potencialidad insular para deleite y ganancia de los habitantes de regiones centrales mientras paulatinamente va generando una idea de devastación de la comunidad local. Algo similar ocurre en la literatura y el arte en general, en tanto que los artistas aparecen cooptados por la industria cultural transnacional que los insta muchas veces a abandonar la isla (como se testimonia en *Habana Blue*) en la búsqueda de mejores horizontes pero acaban aprisionados en cadenas de intereses que los excluye y en la segmentación de un mercado que deja a los cubanos residentes en la isla casi imposibilitados de acceder a esas producciones. De este modo, los procesos transnacionalizadores colaboran en la formación de islas, es decir de espacios cerrados marcados dramáticamente por el aislamiento y la clausura. En otros términos, la expansión acarrea complejos y contradictorios procesos: si por una parte propicia el nuevo boom como parte de un movimiento más amplio- encabezado por la industria del turismo y la música-, pone al descubierto también los profundos desacomodamientos. De todas formas, vale recordar que uno de sus efectos más vigorosos consistió en favorecer la apertura de un mercado lector, especialmente de ficción cubana, que continúa vigente.

Ponte se inicia en esos mismos años como narrador, sin embargo su obra no se verá beneficiada por este último impulso. Podemos observar que la casi totalidad de su ficción ha sido publicada fuera de Cuba (a excepción de *Corazón de skitalietz*). Una de las razones que explicaría esta estrategia podría encontrarse en el intento por preservar su obra ficcional de un proceso de repliegue y concentración ideológica que el autor observa en la isla. Dicho repliegue es leído como la deriva del renacimiento de un nacionalismo con rasgos reactivos devenido de la cada vez más profunda experiencia de crisis y aislamiento. Como contracara de la supuesta transparencia de esos enunciados, su escritura indaga en una zona de la indeterminación del locus enunciativo configurado en la tensión entre localización-deslocalización, nomadismo e insularismo dislocado, ensayo y ficción. Si bien los relatos- en particular los textos que abordo en este trabajo- se forjan en la arena de la diseminación, la migrancia y la pérdida de proyectos colectivos; su ensayística reenvía a los núcleos más densos del insularismo a través de la re-evaluación crítica de los mitos,

emblemas y metáforas que lo forjaron. Desde la presencia de Martí o Casal, Piñera o Lezama, sus textos interrogan las huellas de los dispositivos que construyeron una idea de lo cubano fuertemente entramado en la discursividad literaria. *La lengua de Virgilio o El libro perdido de los origenistas* asedian los bordes de un canon literario paradójico con el que no deja de polemizar.

Una repetida escena del vacío asedia el ensayo pontiano. Dos cubanos- encarnando modos de la paternidad- se encuentran en un hospital norteamericano. Todo el juego entre la pérdida y el origen, la insularidad y la desterritorialización parecen condensados en un solo párrafo que relee a *Paradiso*: “Oppiano Licario y José Eugenio Cemí, el padrino de sabiduría y el padre de la carne, el estudiante de la miscelánea más recóndita y el ingeniero coronel, el autor de la *Súmula* y el de *Triangulación*, van a encontrarse en la muerte del segundo” (Ponte, 2001:13). A lo largo del texto, la tradición literaria cubana se construye en la dinámica saturación y vacío, a la manera de una discursividad hecha- como la ideología y el aire-para llenarlo todo. A caballo de esa tensión, postula la problemática relación entre Literatura y Nación que ordena el corpus cubano. Es allí donde la ficción es concebida como el lugar compensatorio de aquello que la política no podrá proveer. La hipóstasis de Martí, una vez más funciona como clave de lectura que permite “(...) entender a Martí como la gran promesa de la literatura cubana” (Ponte, 2001:81).

En otro de sus ensayos, Ponte ausculta la operación de reapropiación revolucionaria de uno de los mojones capitales del canon literario cubano: la tradición de *Orígenes*. Allí señala críticamente “La revolución del 59 será la encargada de que una parte de esa fórmula -pobreza- ocurra para todos. Lo irradiante⁶, como toda revolución, se traslada al tiempo de las promesas, al futuro.” (Ponte, 2002:147). Al retomar la isotopía central de la gesta revolucionaria y colocarla al lado de la reinención origenista, Ponte desnuda la operación legitimadora principal de Vitier, el vocero estelar de la revista: la de ubicarse como mediador entre la revolución y el margen poético origenista. De este modo, traza un recorrido problemático sobre las maneras de legitimación literaria y política que operaron en la cultura cubana, desmonta sus artificios y emblemas tanto como los procedimientos de autorización que operaron a lo largo de dos siglos. Pero no es solamente una tarea

⁶ Vale recordar el excelente trabajo sobre este tópico que realiza Arcos (1994).

deconstructiva la que encara su ensayística, también trabaja desde estrategias expansivas al visibilizar en su escritura diferentes tradiciones. En este sentido, es posible observar que los autores y textos que habitan el repertorio de lecturas de Ponte exponen la compleja relación entre canon nacional y canon personal: Borges, literatura inglesa colonial, la literatura imperial austrohúngara, como así también, Woolf, Proust y buena parte del los autores del boom para algunos de los cuales ha existido un escaso lugar en la isla. Esas lecturas fisuran el repertorio instituido para un escritor cubano, forjan incómodamente una biblioteca descentrada que sirve para armar un oblicuo imaginario de la literatura contemporánea con la que el autor dialoga.

Basile ha afirmado que Ponte utiliza dos estrategias fundamentales en el desarme del canon cubano“(...)el relevamiento de los mecanismos de inclusión y exclusión, de conmemoración u olvido, de tergiversación y apropiación puestos en juego a la hora de elegir, y la exploración de otras zonas, otros autores u otros perfiles no contemplados en dicho canon” (2009: 200). Ese profundo desacomodamiento en la estrategia de lectura del canon permite que en sus textos se habilite un poroso diálogo con diferentes tradiciones y un ensanchamiento de los horizontes lectores. Permite también la indagación y ubicación de un espacio vacío que abre posibilidades de relectura de la tradición e instaura la pregunta por lo cubano en lugar en el antes estuvo lo inescrutable del mito.

La pérdida del lugar

Según Rojas (2009:122) la literatura de Ponte configura una plataforma giratoria que posibilita la misma imagen desde todas las miradas posibles. Problemas como tradición e insularismo, memoria y olvido, éxodos e insilios o el socialismo y sus desvíos regresan en su escritura. A partir de esa idea, me pregunto de qué modo los cuentos- principalmente reunidos en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*- constituyen artificios ficcionales que interrogan desde diferentes lugares la opacidad de los núcleos densos de una hipotética identidad nacional. La experiencia diaspórica entendida en un sentido como pérdida estructural de la casa propia conduce al desacoplamiento de las nociones o coordenadas básicas de la experiencia humana; unas experiencias que, miradas desde la plataforma giratoria de la ficción-ensayo, parecen debilitar su opacidad. Se trata de nociones tales como tiempo, espacio, comunidad, símbolos, lenguajes cuya funcionalidad y consenso

habilitan la noción de pertenencia a un espacio-tiempo compartido y articulado en un proyecto común. De este modo, la escritura de Ponte produce un recorte sesgado sobre los paradigmas de la tradición nacional, sobre los debates del insularismo y la teleología en tanto que isotopías fundantes del discurso nacional y construye, como locus de enunciación diaspórico, un intersticio provisorio, una especie de frontera entre el lugar y el no lugar, entre el vacío y el exceso, entre el tiempo y su borradura.

En esta línea, podría postularse que sus relatos y ensayos exhuman una tradición en ruinas o un radical extrañamiento de las isotopías fundamentales sobre las cuales se construyó una territorialidad mitificada. Y no resulta impropio pensar en esa deconstrucción como un posible efecto devenido de la otra cara de lo que Iván de la Nuez ha explicitado como la autopercepción de una generación en términos de elegida⁷

“Como hijos de la revolución, los nacidos en los 60 protagonizamos la ruptura más radical que se haya conocido con la tradición y la línea familiar en la historia cubana. (...) Muchos hemos vivido la revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para nosotros*” (36).

Diversas formas cobra ese desarme. En uno de sus cuentos, por ejemplo, el joven estudiante de *Viniendo* (2005) no regresa de Odesa a La Habana sino queda suspendido en una zona de tránsito reforzada por el uso del gerundio del título y la apelación al verbo “venir” en el lugar de un esperado “volver”. Mira esa ciudad como un extranjero, ha perdido la patria lingüística, la familiaridad “natural” del lugareño, la complicidad de un espacio propio y su misma imagen adolescente le pertenece a otro. El personaje carece de patria. La había hallado en la lengua rusa y en la experiencia estudiantil de ese país, como antes en una Habana que ahora le era extraña. Como un apátrida, el joven recorre la ciudad interior buscando y buscándose en un remoto diario íntimo. La marca del descentramiento se hace más profunda ante las palabras de bienvenida pronunciadas en La Habana aseverando encontrarse definitivamente en casa. Sin embargo, en aquella ciudad se siente extranjero y espía, sin posibilidad de regreso ni de huida:

⁷ Ponte nace en Matanzas en 1964, vive en La Habana desde los años 80. En 2003 es expulsado de la UNEAC y se exilia en el año 2007.

“En La Habana era como un espía recién desembarcado. Aprendía de nuevo las costumbres de la ciudad, hacia amistades pero no alcanzaba a encontrar a su contacto. Y su misión allí se limitaba a descubrir un paradero. Deslizar entonces una seña convenida sería suficiente. Pero ¿para quién?

Supo entonces que se buscaba a sí mismo.

“Precisamente ahora con esa historia” (110).

Habita una frontera espacio-temporal, el intersticio paradójico del que está viniendo y que se resume en la aporía “¿de dónde viene uno cuando se viene?”. Parece dialogar con la otra pregunta *¿de dónde son los cantantes?*(Sarduy) con el prolijo cuidado de eludir las dos claves de la nacionalidad de la obra de su coterráneo, tanto la referencia al verbo “ser” como al “son”. La interrogación construye una forma del entre-lugar que es también un intersticio temporal y personal configurado en la forma del “viniente”. Alguien que: “No estaba en Rusia ni en La Habana. No era su hermano ni el alumno que había conocido en casa de la profesora, ni siquiera el de la fotografía de la sala” (116).

En “Corazón de skitalietz” el relato reenvía de diferentes modos a la pregunta por la temporalidad. Por una parte, la acción se centra en dos personajes cuyos oficios están imbricados en la pregunta por el tiempo: un historiador y una astróloga. Desde la escena inicial se configura un espacio-tiempo como límite, el vórtice de un sistema a punto de astillarse. Entre el paroxismo y la fuga, el protagonista transita la boda de la mujer que ama, mientras la elude debatiéndose en alternativas banales. Paralelamente, a Veranda lo une el gusto por las cosas antiguas y la pregunta acerca del improbable futuro (a qué acude la gente para seguir con vida). En una tensión que se intensifica entre la experiencia de lo perenne y la pulsión hacia la pregunta por un sentido, se unen las praxis de ambos: la astróloga fabrica futuro para gente sin él; el historiador investiga (o pretende investigar) ese modo de fabricar sentido ante la falta. Entre la idea de vacío de sentido (de la experiencia individual y del destino común) y la de un tiempo como artificio, emerge una mirada sobre lo real profundamente desacompañada y ficticia, una estrategia montada para morigerar el peso abrumados del encierro (“Cada día es más duro salir de La Habana”). En este entretejido se desnudan las contradicciones, principalmente la que atraviesa la vida de un

historiador acerca del significado de dirigir un departamento de historia cuando la propia Historia carece de él (161).

Como un espectáculo de locura y migrancia, el universo del relato se encuentra habitado por locos que entran y salen de un hospital psiquiátrico. Entre la demencia y la lucidez, los skitalietz (en ruso, vagabundos desheredados) transitan en un borde difícil de discernir. De este modo, atrapado en la experiencia de la pérdida y el sinsentido, el protagonista construye una idea sinecdótica de temporalidad y de subjetividad. La medida y espesor del tiempo solamente puede percibirse en la de los libros y artículos que publica. Lo que resta de la experiencia del mundo, es apenas un “abrigo de aire”: “fuera del instituto, de la vida de ella, le quedaba aún la ciudad, esas ruinas por las que atravesaba. Eran su abrigo, no podía alejarse” (169). Ese ropaje fantasmal invisibiliza a los sujetos y profundiza la idea de que es la experiencia histórica cubana quien desliga la ficción individual pero también vuelve a religarla en una difusa comunidad, porque “para hacerse invisible no es necesario pisar otro país” (170). El tiempo, entonces, se vuelve puro presente y la experiencia de una vida, la puesta en escena frente a una cámara.

El texto, “Nuestro hombre en La Habana”, incluido en el volumen *La fiesta vigilada*, de 2007, presenta a un escritor que relata inicialmente su compleja vida en La Habana y el momento en que decide abandonar su patria. No solamente los personajes escenifican, en sus derroteros, las derivas de la vida intelectual de los cubanos en procesos de exilios y migrancias sino que también puede observarse que, en el plano de los procedimientos narrativos, ellos exponen ostensiblemente la deconstrucción de las isotopías y procedimientos que habían fundado la literatura cubana anterior. El relato se abre con dos escenas mediadas por un viaje: primero, la de un grupo de escritores cubanos que, reunidos en un café europeo, recuerdan al amigo que se resiste a dejar el país, y luego la de un escritor que- desde La Habana- replica. En los dos casos, el punto de encuentro es el esfuerzo por olvidar. Desde Europa o La Habana, ese esfuerzo aparece construido de modo paradójal en la dificultad por llegar al recuerdo. A través de la hipóstasis de Maupassant, el personaje escritor construye su relato del olvido en los modos de la apropiación y saturación del objeto. Si el francés solamente alcanza el olvido de la Torre

Eiffel ubicándose en su centro, olvidar Cuba- para quien la experiencia cultural se concibe como sitio- sólo puede ser posible saturando con su presencia la imaginación y el discurso.

Por otra parte, en ambas escenas se produce la operación de extrañamiento de sus circunstancias- ser tan extranjero en La Habana como en París- y el relato expone su trabajo de agujoneo del límite textual y territorial. La escritura morosamente va desnaturalizando la relación del escritor con su medio, no como la lente que se aleja del objeto para captarlo en su totalidad, sino para provocar la distancia crítica del observador respecto de circunstancias menores. En palabras del narrador pontiano “Unos límites que recorría tan ceremoniosamente como, mar de por medio, ellos se apostaban en una terraza de café con el fin de examinar a los paseantes recién salidos de sus abrigo” (11). Ese recorrido ceremonioso se replica en el trabajo con los procedimientos de la ficción y sus vínculos con lo real -histórico, tanto como en la indagación entre el lugar de enunciación y sus condiciones culturales.

En otro relato, *Un arte de hacer ruinas*, la metáfora del tugurio articula la ficción. Si bien la posición del narrador y ciertos trazos identitarios del protagonista reenvían a la condición histórica del escritor (su formación intelectual, la arqueología del nombre propio y las marcas de una habanidad desgarrada), el nombre de Cuba ha sido obliterado. Las ruinas y el tugurio ocupan el espacio de la casa familiar, de la ciudad mítica latinoamericana. La ruina parece proyectar al vacío y a la clausura: “Donde caía una edificación no se levantaba otra. Salimos del derrumbe del modo más barato, con la construcción de un parque, de un espacio vacío” (Ponte, 2002:131). Esos restos sobre los que los personajes construyen barbacoas y tugurios carecen del hálito nostálgico de un pasado de esplendor que atesora la idea de ruina. Resulta difícil descubrir el vestigio de temporalidades que encierren sentido. Tampoco se esboza un nuevo proceso de semantización sobre lo que se acaba de borrar (por efecto del abandono y también del hacer escritural). Advertimos, así, que la operación que sobreviene al derrumbe es la del vaciamiento de los sentidos preestablecidos: el vacío de nombre, de pasado, de relato.

En forma paralela, la experiencia temporal se encuentra absorbida por la espacialidad: “El tiempo es un espacio más, ahora te toca descubrirlo” (128). La disolución del tiempo en el espacio hace legible la experiencia de construir barbacoas para arriba por

falta de espacio “barbacoas por arriba y explosiones por debajo” (129): destruir la memoria para ordenar un relato privado, doméstico y sin heroicidad. Esa ciudad, entonces, se construye como una línea de flotación que hace equilibrio en la precariedad de materiales de poca monta. Es por ello que “Una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable, sólo puede explicarse por flotación” (130). Sobre esa territorialidad solamente es posible escribir un “Tratado breve sobre la estática milagrosa”.

En esta lógica, el hacer que le cabe a estos nómadas, invasores subterráneos y sin nombre es la experiencia de la tugurización: no se trata de un proceso de vivir el espacio para reinventarlo y reconstruirlo en el acto proactivo de la habitabilidad, de situar un hacer como práctica cultural, sino de saturar (sobreocupar) las construcciones hasta el derrumbe, como una excesividad que solamente conduce a la devastación: “La gente podía copar un edificio hasta hacerlo caer. Se hacían un espacio donde no parecía haber más, empujaban para meter sus vidas. Y tanto intento de vivir terminaba siempre en lo contrario” (131). Esa experiencia del límite marca precisamente la frontera entre la vida y la muerte: “Las parejas hallaban los rincones que podían, las mujeres quedaban preñadas en aquellas citas, las salas de maternidad se repletaban, los muertos demoraban en morirse” (131). Como puede observarse, se trata de otro tipo de migrancia, ya no de la que transita del campo a la ciudad, de la sierra a La Habana ni de alguna forma de alegoría. En su lugar, encontramos a los tugures, quienes proyectan un hacer de carácter estrictamente individual, despojados de futuro y labran un modo del hacer que sólo coadyuva a la destrucción general. Se trata de prácticas que vuelven a ser clandestinas como las de los migrantes insurrectos, y sin embargo, ahora han sido sustraídas del *telos* épico. Como resultado de esas prácticas nos encontramos con construcciones, túneles o arquitecturas aleatorias que desafían las leyes de gravedad, en primer término- y que se montan sobre el espacio de ruina, por debajo de ella o yuxtaponiendo la provisoriedad a la decadencia. Se trata de una escritura que escenifica aquello que a nivel espacial configura el astillamiento del espacio utópico (el espacio gnóstico americano, la ciudad mítica) y en el plano del discurso sobre la identidad, pone en escena la deconstrucción de subjetividades. Frente a esa tradición, la escritura de Ponte ofrece experiencias fragmentadas y erráticas, procesos de construcción de subjetividades que han extraviado la casa del Ser- el Alibi-, la teleología y el mito.

Ahora bien, la experiencia de la tugurización implica también una metarreflexión sobre la escritura. Como señala Morán “esta ciudad-escritura es la que Ponte pontifica, y que es donde en última instancia se dirime la supervivencia de la autonomía del escritor, está construida con los mismos materiales de la ciudad revolucionaria: las ruinas” (Morán, 2009: 48). Las ruinas de la ciudad letrada (los grupos, revistas, libros) reproducen, a modo de espejo, las de la ciudad y esconden el tesoro que el escritor Ponte busca, imagina, crea (*El libro perdido de los originistas*) como un modo errático y nostálgico de invención que contiene también la pulsión a la borradura del peso abrumador de cierta tradición. El trabajo sobre la ruina-tugurio-barbacoa equivale a reescribir con otra lógica de la construcción urbana. Se trataría de una lógica que reemplaza la horizontalidad expansiva del mapa urbanístico por la dinámica de la yuxtaposición, la sobreimpresión, el collage: y de una lógica que reelabora la dimensión política al abogar por el desmantelamiento de los lugares del discurso que han permanecido estáticos y por el develamiento de sus contradicciones profundas. Es en tal sentido que implica una ética del discurso literario a contrapelo de la ética revolucionaria, ya que no solamente cuestiona el congelamiento del paradigma sino también sus desvíos y reapropiaciones paradójales (la supuesta solidaridad proletaria, por ejemplo). Como el desvío que produce la agencia económica internacional al recuperar del mito paradisíaco y su contracara, la ruina de La Habana, ya que ambas, potenciándose, se ofrecen como “la causa que refresca”: una causa que rejuvenece ideales y al mismo tiempo, distiende de la maquinaria opresiva de la vida urbana. Como ha señalado Morán, esa apropiación del emblema de la ruina implica un conflicto sustantivo: informa una dimensión política de la resistencia (a la cooptación del intelectual por el aparato estatal tanto como la de la ciudad “sitiada” como figuración del metarrelato revolucionario) y por ende, una eticidad como cuestionamiento a esos mismos usos, pero hace interceder la contradicción ya que esa ética debe ser también interrogada en los modos de “la comercialización de la ruina, del tugurio” (Morán, 49).

La escritura de Ponte se inscribe, entonces, en esas preocupaciones. Por un lado, expone la crítica a las reparaciones literarias del color local, a la comercialización del mito, al placer *voyeurístico* y a la noción de literatura como ruina (Benjamin) que supone la doble pulsión de perdurabilidad y conciencia del deterioro. La noción de ruina en la narrativa de Ponte produce un desplazamiento. Linda con la de *diferencia*, pero menos en

la acepción matemática de resto que en la de residuo: es lo que sobrevive y permanece en la experiencia fantasmática de una ciudad que ha quedado fuera del lugar del mito como metáfora de, cuanto menos, dos formas de la modernidad y sus contracaras: la de la expansión epistémica, política y económica de la pulsión colonial figurativizada como el Paraíso, tanto como la forma más acabada del paradigma de una modernización política acorde a las particularidades culturales de una América Latina heterogénea y compleja.

Si para Benjamin la modernidad es justamente una experiencia disfórica, montada sobre el duelo, la pérdida y el desmoronamiento; una experiencia que descubre que no existe -en un mundo postsagrado- lugar para los monumentos y que ellos sólo sobreviven como vestigios y fantasmas que recuerdan débilmente la completud irremediabilmente extraviada (1990: 214), la literatura de Ponte, volviendo a la ruina- tugurio una metáfora de la ciudad (o de las ciudades que funda la tradición), ensaya otra ética. Se trata de una ética más ambigua pero también más potente, en la que pérdida y restauración, memoria y olvido, escritura y borramiento se inscriben como pulsiones que aspiran a desarticular las reinenciones interesadas de los mitos y a forjar un espacio provisional para una subjetividad profundamente desacomodada respecto de los procedimientos legitimadores de esa tradición.

En paralelo, la experiencia de lo colectivo- central en la configuración del locus revolucionario- es reemplazado por la de hacinamiento en la medida en que sustituye la potencialidad de lo común en la integración de subjetividades por el amontonamiento de cuerpos casi sin voluntad. No se trata, ahora, de sujetos unidos por un proyecto que los aproxima sino de una yuxtaposición de sobrevivientes que han renunciado a la idea de futuro. Se arrastran -como en un arreo- parientes tugures hacia la ciudad, como si ellos fueran otra forma-animizada- de la misma ruina. Sin embargo, ese nomadismo que podría reenviar- en su matriz positiva- a los procesos transformadores de la cultura latinoamericana del siglo anterior, no remite aquí a ninguna noción dinámica. Antes bien, los desplazamientos espaciales de los personajes chocan de modo irreversible con un borde, un límite que el texto propone: la estrechez geográfica e histórica de una isla. La posibilidad del viaje resulta obturada por la dimensión insular. De este modo los sujetos migrantes de la literatura (Cornejo Polar, 1994) que encarnaban la tensión, heterogeneidad

y transformación constante de las sociedades, resultan sustituidos por entidades presubjetivas, prenacionales que habitan tugurios y barbacoas pero que no construyen su historia.

Tribus de desplazados

En el relato “Las lágrimas en el Congrí”, nos encontramos con un estudiante cubano de física atómica. El joven se integra a una tribu cuya dinámica de funcionamiento se halla construida en base a una lógica mítica y a un modo de *comunitarismo prenatal*, como estrategia de sobrevivencia en el extranjero. A través de ritos diversos, palabras mágicas y resoluciones milagrosas, se forja el enclave social de estos jóvenes nítidamente desacoplado del sistema “real”. A la racionalidad científicista de la práctica estudiantil, a las lógicas dominantes del mundo social en el que se insertan parcialmente, la tribu de los congrí opone el orbe de otra racionalidad que hace posible la construcción de vínculos (nacionales, laborales, familiares) y sistemas de referencia a la manera de una sociabilidad disruptora del orden imperante. Sin perder su aura de fantástico, el universo anacrónico y descentrado de esta protocomunidad funciona como sustituto de una realidad que imposibilita esas relaciones. La noción de tribu, como la de tugur se construye como noción presubjetiva porque se trata de individuos con rasgos animaloides no solamente desagregados de la experiencia común, sino presentados como entidades inertes- abstraídos de la capacidad para realizar cualquier transformación- y carentes de un proyecto personal.

En el relato “El verano en una barbería⁸”, en el segundo cuento que presenta Ronco nos encontramos con un joven, Africa, descendiente de una tribu, cuya madre viuda ha sido convertida en concubina del rey, dato que modeliza su ambición irrefrenable de instituirse él también en máxima autoridad. Sus estrategias, trampas y estratagemas lo conducen a descubrir que solamente la adquisición de una fortuna podrá hacer realidad su sueño. Alianzas políticas, acercamiento a las comunidades blancas, desplazamientos hacia los centros (Miami y Nueva York) lo aproximan a su objetivo. La llegada al punto propuesto le permite otro descubrimiento arrasador: “Estaba solo, pero todos estamos solos ¿no?”

⁸ El cuento escenifica el encuentro en una barbería entre varios hombres asediados por el fantasma del contrabando de cervezas y los controles periódicos. A la manera de una tertulia masculina, el Ronco cuenta varios relatos mientras sus interlocutores desconocen el hecho de que estaban siendo objeto de una inspección por contrabando y que entre sus contertulios se encontraban los mismos informantes.

(97). Además de esa imposibilidad para construir una vida en comunidad, lo conduce también a una idea de destino ineluctable “que era la misma vida que había llevado su padre antes de morir. Es decir, una vida de animal en la selva” (97). Por eso busca ser un león, más rey que el rey de la tribu, y ese lugar lleva implícita una noción de poder que excede aquellos patrones que conocían los hombres de su comunidad. Se trata de patrones sostenidos en cierto tipo de primitivismo, en una idea de comunidad prenatal que se articula también a un rechazo de la lógica causalista que rige la explicación historiográfica. Vale decir que no solamente el texto escenifica la apelación a un sustrato arcaico en el modo de concebir la organización social sino particularmente un desacomodamiento de las lógicas racional-causalista que ordenan la cultura moderna occidental. El narrador insiste en varias ocasiones en que “poco importa la causa...” tanto en la organización de su discurso como en el orden de empírico de la experiencia. Ahora bien, también la noción de representatividad política está puesta en jaque. En palabras del personaje, se deja deslizar la sospecha cuando retóricamente pregunta “pero no mandarías a ese, verdad?”.

Sin nación, sin historia común, sin política, las tribus de desplazados se ligan a una vaga afectividad, a un criterio de selección de los vínculos azaroso e individual. Ponte (2006) ha señalado en su ensayística esa corriente que se ve potenciada por la duplicidad del aislamiento que atraviesa a las subjetividades diaspóricas: la soledad insular y la experiencia del destierro. De este modo, su reflexión hace foco en ese tipo de protocomunitarismo propio de las tribus de desplazados; vale decir, en una forma de sociabilidad alterna montada sobre una corriente de afectos y experiencias comunes pero desarticuladas de la teleología y de los consensos insulares. Se trataría de una textualidad nómada, en tanto que fuera del discurso (nacional) y de los límites preexistentes. Discurre por el afuera, indagando en los bordes políticos, culturales e históricos, en esa zona donde la voz incomoda y se hace impropia.

Varias formas de la migrancia aparecen metaforizadas en los relatos. En este último, los personajes remiten al tránsito de las primeras migraciones a la isla desde África. Si bien el texto relea un proceso estructurador de la historia insular, dice algo más sobre la cuentística de Ponte al producir una metareflexión sobre el relato del personaje Ronco. Vale decir, estas historias de nómadas y migrantes pueden empezar en cualquier parte, pero

siempre cuentan una sola historia, la de cubanos: “Porque como toda historia de Ronco, esta podía empezar en una selva de África y, más tarde o más temprano involucraría gente de acá”. El sondeo sobre el nomadismo no prescinde-paródicamente- de los efectos exotistas que han marcado parte de la discursividad y del tono celebratorio y acrítico de buena parte de la migrancia latinoamericana y cubana en particular. Esos individuos, a los que el aspirante a rey traslada a la metrópolis norteamericana, son expuestos con sus vestimentas típicas en la gran ciudad. Los personajes, caricaturizados en su propia excesividad, aparecen frente al otro tal como se perciben a sí mismos: como en medio de una película de Tarzán.

En el relato “Corazón de skitalietz” se escenifican personajes atravesados por la locura como experiencia común. Todos los skitalietz son seres deambulantes, unidos por una fragilidad tanto existencial como estructural. Como los tugures, se encuentran desmembrados de la posibilidad de construcción de un proyecto colectivo. Ellos carecen de idea de futuro como así también de un sentido de pertenencia a alguna comunidad. Los une la condición de nómadas, suspendidos en el tiempo y en el espacio. Dos locos, un historiador y una astróloga, construyen una experiencia de lo real aguijoneados por la cercanía de la muerte y la hiperconciencia del paso del tiempo que transforma lo real en ficción, en vacío, en precariedad “Niños que están vacíos (...) quinceañeras sin remedio, más huecas que las vueltas de sus vales, tipos cuyos zapatos tienen más suerte que ellos mismos, mujeres con mucho menos futuro que sus jabs” (159). Escorpión y Veranda se encuentran en ese espacio frágil e incierto que se abre como precaria historicidad, apenas una hipótesis que el historiador quisiera investigar (si dimensionara la posibilidad de un tiempo y de una praxis con sentido): a qué acude la gente para seguir con vida. Sueños, horóscopos, pronósticos, diagnósticos configuran los borroneados límites de una experiencia histórica carente de futuro y de pasado. Casi puro presente, el de la dificultad de salida de una improbable La Habana y también del espacio de la incertidumbre, una parálisis estructurada sobre su oxímoron: el de quien se dedica al estudio de la historia. La ciudad- como los cuentos en conjunto- está poblada de esos seres sin destino.

Desmembrado (“Con el cuerpo de vacaciones”, “...este cuerpo que camina”) y en la incertidumbre del lugar, recuerda el relato de alguien que ya no está y concibe el tiempo

como el referente de una medida plástica y subjetiva “como si unas vacaciones cupieran dentro de la jornada de trabajo”. De este modo, la experiencia del tiempo para Escorpión se mide entre dos nadas: la incertidumbre por el improbable regreso de una mujer amada y la espera de la muerte de Veranda. La idea del transcurrir se diluye o se fragmenta en secuencias inconexas “Hay pasado y futuro solamente en pequeñas cantidades anexas” (175). Como el recorte de instantáneas imposibles de ordenar en un relato con principio y final, el cuento hace astillar la noción de temporalidad teleológica y cronometrada, apenas se densifica y desintegra según los estados individuales.

Paralelamente, la noción de territorio se construye también como una falsa hipótesis, un territorio inabarcable o una cárcel. Una noción plagada de contradicciones ya que la tierra puede ser tan grande y sin embargo la conjetura del regreso de ella, tanto como su imposibilidad para trabajar en alguna tarea concreta (carpintero, mecánico, albañil) aparece como improbable. El espacio se vive, finalmente, como una ficción: “Miró el cielo, las dos filas de casas (...): era igual a un escenario construido para el cine” (183). Al mirar La Habana desde el punto final de su periplo y del relato, Escorpión entiende que es parte de “un rodaje de exteriores” y da igual que sea para Dios o la cámara. Así, se observa a sí mismo como un fantasma “que caminaba por una película de guerra” y que las ruinas de la ciudad eran su abrigo

En “En el frío del Malecón” el relato se centra en una ausencia: la del hijo que no regresará. Esa certidumbre acerca de un irreversible distanciamiento convierte a la existencia de los parientes en formas fantasmáticas que perviven en la sombra del que se ha ido. El vacío torna inverosímiles la cotidianidad y la cronología “Pensé en lo raro de que hayamos tenido un hijo” (125). Los que se quedan viven, como un reflejo convexo, la vida del otro ausente. La deformidad de los actos que pretenden remedar los hábitos del hijo refuerza el rasgo de ficcionalidad que conduce a la madre a observar con extrañamiento el modo en que su esposo corta los plátanos y a afirmar que “Tú nunca lo has hecho así” (125). La minuciosidad de la operación sobre las cosas materiales y la construcción de los espacios opera como correlato de la falta de un lugar entendido como hogar o patria. A falta de sentidos de vida, la obsesión por la forma procura conjurar esa “nada cotidiana” haciendo de cada pequeña acción, un ritual: comer, disponer de los lugares, recordar

morosamente cada palabra y mirada del fantasma hace de la costumbre un modo de presencia “Y a pesar de lo raro de ser su padre, sentí que estábamos bien los dos en el calorcito del apartamento” (127). Si bien el relato aparenta centrarse en la experiencia de los padres cuyo hijo se ha marchado, configura en cierto modo un tipo de narración *in absentia* ya que los diferentes elementos del relato de alinean tras los estertores de una partida, de una acción apenas referida metonímicamente- la ausencia- y cuyo movimiento indica inexorablemente una puesta en cuestión del *telos* del relato (literario, histórico, nacional). Vale decir, lo que se narra es un viaje que solamente prevé el tramo primero de una larga e irreversible fuga. De allí que resuene la palabra lejanía como un inverosímil tajo: “Te dijo que tendrá que irse más lejos, ¿no?” (126).

Una estética fronteriza de la migrancia

“Entre el ayer y el mañana existe en Cuba la mayor cantidad de vacío que pueda respirarse. O irrespirarse, según sea el asma” (Ponte, 2001).

Frente a las teleologías insulares (Lezama, Carpentier, Vitier) y la construcción de un **relato** articulador de los dos mitos cubanos: la búsqueda del origen y la invención de futuro (la tradición por exfuturidad del origenismo), la escritura de Ponte escenifica la experiencia de la intrascendencia en las formas de la clausura y la estrechez. Y si en sus relatos la temporalidad se espacializa, su efecto es el de desnudar el fracaso de las teleologías inspiradas en la pulsión de trascendencia del encierro insular. De cierta manera, se configura como la contracara del apetito totalizador de Lezama “la isla distinta en el cosmos o la isla indistinta en el cosmos”. De allí que la praxis de excavar en la escritura y en el territorio se desplaza del auscultamiento de los orígenes para implicar la ruptura con el *telos* que rigió la construcción del denso tejido de la cultura cubana en sus modulaciones de escritura, sujeto, mito y teleología.

A modo de homenaje y distanciamiento, la escritura de Ponte al devolver a la escena literaria del presente, las paradojas del canon- diríamos, el modelo origenista por antonomasia funcionando en el cuerpo de la literatura cubana- no solamente se pregunta por cómo escribir después de *Orígenes* sino principalmente cómo reinventar el gesto de escribir el vacío, un vacío que parte de abolir la hipóstasis lezamiana del mito, la

sobreabundancia poética y sus modulaciones históricas, para elegir otro lugar para la escritura. Ocupar el sitio de una tradición vacante hecha en los territorios inciertos y provisorios de los nómadas, equivale a batallar con el peso abrumador de un pasado que precisan expurgar y de un futuro configurado como promesa diferida y totalizadora. La insularidad adopta la forma de una hiperconciencia de la estrechez geográfica montada sobre una temporalidad casi infinita. Se trata de la idea de Ponte (2006) de “La isla como espacio mínimo, la revolución institucionalizada como máximo de tiempo”.

En palabras del autor, “marcopolizar” (sic) la experiencia constituye la contracara de la experiencia del sitio. Migrancia y reclusión configuran los dos términos entre los que se entrama la experiencia de una vida con las categorías de aprehensión el mundo. Entre la apertura y la soledad, el periplo expone la marca de un imaginario que suspende o fractura el imaginario oficial y pone en escena la existencia de incontables hombres-islas desgranados del proyecto nacional. Una experiencia que se instala como extrañamiento y que se repite en su escritura desde el “qué hago yo aquí?” (Ponte, 2006). Esa experiencia de sentirse fuera de las coordenadas de la cultura, de nómadas que ya no pueden reconocerse en un locus está profundamente imbricada a la experiencia de ruptura y desacomodamiento que implica la concepción de la revolución cubana: una cuña en el espacio, en el tiempo, en la vida individual y social, en el relato: “Toda revolución puede considerarse como artefacto que combate al Tiempo”. (Ponte, 2006). La paradoja del tiempo-espacio revolucionario extrema la tensión de la vida colectiva agujijoneada entre libertad y prisión, proyecto colectivo y aislamiento, transgresión y burocracia. De allí, entonces, que la frontera sea considerada una zona de riesgo y de suspensión: “Las fronteras del país se encontraban intravesables, las aduanas resultaban laberínticas. Construir la sociedad más justa - reclamo del socialismo en Cuba - incluía, paradójicamente, laberinto y encierro” (Ponte, 2006).

Ese lugar fronterizo corroe, como en una plataforma giratoria, las bases de sustentación del proyecto histórico. Si los padres textuales se han encaramado en la búsqueda de totalidades que morigeraran el vacío (“Mientras escriben del vacío van terminado páginas que nosotros, históricamente venidos después de José Martí, después del grupo *Orígenes*, examinamos”), la línea de flotación de la escritura pontiana, expurgará

ese apetito para alojarse en un lugar provisorio, improbable, vacío como la geografía y la historia insulares, un “Tratado breve sobre estática milagrosa”.

Bibliografía

Arcos, Jorge Luis. *La pobreza irradiante*. La Habana: Letras cubanas, 1994.

Basile, Teresa (comp.) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Viterbo, 2009.

---- “Interiores de una isla en fuga. El ensayo en Antonio José Ponte”. *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Viterbo, 2009. 163-248.

Beirabé, Mónica, Ponte, Antonio José y Zanin Marcela. *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario: Viterbo, 2001.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, 176-177 (1996): 837-844.

Morán, Francisco “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”. *La vigilia cubana*. Basile, Teresa (comp). Rosario: Viterbo, 2009.

Nuez, Iván de la. “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa”, *Revista Encuentro de la cultura cubana* 4-5 (1997): 137.

----- “El hombre nuevo en Berlín”, *Revista Encuentro de la cultura cubana* 41-42(2006): 34-44.

Kirk, John y Padura, Leonardo. “Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío”. *La cultura y la revolución cubana: Conversaciones en La Habana*. San Juan: Plaza mayor, 2002. 321-332

Ponte, Antonio José “Nuestro hombre en La Habana”. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, Barcelona, 2007.10-67

-----*Un arte de hacer ruinas y otros relatos*. México: Fondo de cultura económica, 2005.

----- “Un arte de hacer ruinas”. *Nuevos narradores cubanos*. Strausfeld, Michi (ed): Madrid: Siruela, 2002.123-140.

----- “La viga maestra: el tiempo”. *La Habana Elegante, segunda época* 33-34 (2006).www.habanaelegante.com.

Quintero Herencia, Juan Carlos *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la revolución cubana (1960-1971)*. Rosario: Viterbo, 2002.

Kumaraswami, Par y Kaptia, Antoni “Hacia un entendimiento mejor de la cultura literaria en la Cuba revolucionaria”. *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Tinarejo, Araceli (ed). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.177-192.

Lezama Lima, José. *Obras Completas*, Tomos I y II. México: Aguilar, 1975

Rojas, Rafael. “El debate historiográfico y las reglas del campo intelectual en Cuba”. *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, Araceli Tinarejo (ed). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.131-146.

----- *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2008.

---*Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Strausfeld, Michi (ed.). *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Siruela, 2002.

Whitfield, Esther. “Prólogo”. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Ponte, Antonio José México: Fondo de cultura económica, 2005.9-30.