

Entre ruinas: La Habana de Antonio José Ponte

Notes for a genealogy of ruins: Antonio José Ponte's Havana

Celia de Aldama Ordóñez (Universidad Complutense de Madrid)
c.aldama@ucm.es

RESUMEN

Un seguidor de Montaigne mira La Habana (1995), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) y *La fiesta vigilada* (2007) componen el corpus central de estos apuntes donde se indagan las formas que asume el signo urbano de la ruina con el propósito de rastrear aquellos significados proyectados sobre el mismo por el autor. La búsqueda del diagnóstico que Antonio José Ponte formula ante el cuerpo ciudadano sacará a la luz el profuso ramaje del laberinto libresco en que se mueve el *flâneur* caribeño. De modo que la indagación literaria de partida se bifurcará en una doble operación de lectura: la del escritor como intérprete de la ciudad y, de manera simultánea, como interlocutor de las distintas voces que integran la tradición literaria cubana, en concreto, de sus respectivas semblanzas habaneras.

Palabras clave: Antonio José Ponte; La Habana; ciudad; ruinas; ensayo.

ABSTRACT

This paper aims to explore the ruin as a urban sign in three texts written by Antonio José Ponte: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) and *La fiesta vigilada* (2007). Looking for the diagnosis of Havana made by Ponte, and the projected meanings of the author, we will find out the depth of the labyrinth of books in which this Caribbean *flâneur* walks. Departing from the literary investigation, we analyze a double act of reading: the writer as a reader of the city, and simultaneously, the writer in dialogue with different voices of Cuban Literature, in particular about their corresponding literary portraits of Havana.

Keywords: Antonio José Ponte; Havana; city; ruins; essay.

A great Hope fell
You heard no noise
The Ruin was within
Oh cunning wreck that told no tale
And let no Witness in

Emily Dickinson

1. Mapa y enigma

En el poema “Antes de releer la *Iliada*”, escrito en Cuba en la década del ochenta, Antonio José Ponte insinúa una de las inquietudes que se convertirá en rasgo de identidad de toda su escritura posterior: la ciudad bajo el signo de la destrucción.

Está lloviendo en Troya hasta lavar la tierra,
Hasta los dientes amarillos de desgarrar
Contra los que la lluvia nada puede,
Hasta los huesos que dejaron de doler hace ya tiempo.
Lloviendo sobre cuerpos ovillados,
Sobre el fuego y el ponto,
Sobre el círculo de perros que persiguen sus colas.
Dientes, huesos, cenizas, sal antigua:
yo busco un signo que aclare aquella historia (2005: 46).

Se esboza aquí una temprana instantánea en la que la voz poética, sitiada por los escombros, hurga entre los restos fósiles de una ciudad arrasada para develar el misterio de su tragedia. La razón de la guerra, que explica el estrago de los ejércitos aqueos sobre la ciudad homérica, es la que marca también la diferencia radical entre las ruinas de la Roma imperial o aquellas de Pompei y Ercolano frente al desmoronamiento de la ciudad del archipiélago antillano desde donde escribe Ponte. Para resaltar y argumentar tal distinción, el autor cubano agrega una nueva tipología de ruina: frente a la erosión ejecutada por la naturaleza o el tiempo sobre los paisajes del hombre —que representa para Georg Simmel¹ el resarcimiento de las fuerzas naturales sobre las espirituales—, la ciudad de La Habana encarna el contrasentido de la ruina habitada, aquella integrada en una ciudad viviente y no arqueológica.

A diferencia de Jean Cocteau, cuya definición de la ruina como un “accidente a cámara lenta” evoca su carácter contingente, Antonio José Ponte atisba, ante el espacio en derrumbe de La Habana, un ejercicio deliberado de destrucción que se impone al cuerpo ciudadano, ya sea en su dimensión física —mediante el descuido de inmuebles y bienes urbanos— que

1 Para el filósofo alemán, la sensación de paz que exhala de las ruinas deriva del reconocimiento por parte del hombre de las dos fuerzas contrapuestas que batallan en el interior mismo del alma humana: la naturaleza, con impulso descendente, y el espíritu con curso ascendente (1988:122).

en la simbólica, resultante de la anterior y procurada como medio para menoscabar la conciencia civil de sus habitantes. Ante el aspecto destartado de una capital, que paradójicamente no ha sido escenario de ningún enfrentamiento militar, Ponte se debate entre el goce estético que pueden producir las formas de la desolación y su tajante repulsa, al intuir en ellas un eficaz instrumento de legitimación de las políticas castristas². La problematización de tal conflicto inscribe a Ponte en un horizonte de sentido que trasciende la geografía insular y lo hace dialogar con un interlocutor como W.G. Sebald que, si bien desde un contexto dispar, intenta dar también con ese cauce de representación en que el relato de lo ominoso no desemboque en espectáculo. En cambio, ante la perspectiva de autores como Sebald o Heinrich Böll, para los que la ruina concluida de la guerra es conceptualizada como tabula rasa o imagen promisoría de un nuevo punto de partida³, la escritura de Ponte, interpelada por un proceso en marcha, desecha la “vocación de las ruinas”⁴ de sus predecesores germanos. Las ruinas de La Habana no pueden alimentar la ilusión histórica pues, al no figurar como secuela de una guerra saldada sino como el recordatorio constante de una posible ofensiva futura, cercan al hombre en un estado de sitio. Bajo este prima, La Habana constituiría una escenografía endeble y funesta, tal y como parece sugerir el relato “El arte Nuevo de Hacer Ruinas”, donde la ciudad visible no es más que un decorado saqueado por una fuerza subterránea, denominada Tuguria en la ficción, pero con un correlato político evidente fuera de esta.

Resultado de tal convivencia forzosa entre el hombre y la ruina es la lectura que el escritor aventura para La Habana en un propuesta literaria que admite con holgura una interpretación en clave semiótica; el gesto de Ponte como cartógrafo de la geografía habanera podría inspirarse en la correspondencia intuida por Roland Barthes entre ciudad y discurso y reposar sobre los pronósticos de Michel de Certeau, según los cuales el transeúnte es el principal artífice de la retórica urbana. En palabras del semiólogo francés, la ciudad no es más que “una escritura, una inscripción

2 “P: «¿Las ruinas te estimulan o te duelen?»

R: «Por un lado me apasionan y por otro me repugnan. Aquí no ha habido una guerra nunca pero la guerra se ha estado esperando siempre. Ha sido un recurso legitimador del gobierno cubano. Es decir, esta ciudad es la puesta en escena de ese recurso de legitimación del gobierno cubano. (...) La Habana es la ciudad de una guerra que nunca existió» (Solana, 2005: 129).

3 Tal perspectiva es cuestionada por Ponte en *La fiesta vigilada*: “El matrimonio Böll sentía una indiferencia casi nihilista por las cosas sólidamente construidas, se inclinaba hacia lo ruinoso. Encontraban en las ciudades destruidas algo muy apacible. Sentían en ellas la esperanza de un recomenzar (...). Un escritor más joven, W.G. Sebald, ha contado cómo al mudarse a Sonthofen en 1952 nada le pareció más prometedor como descubrir que las hileras de casas resultaban interrumpidas por escombreras” (2007: 161).

4 A esta vocación se refiere Marc Augé en el siguiente pasaje recogido en *La fiesta vigilada*: “En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Esa sería hoy la vocación de las ruinas” (2007: 161).

del hombre en el espacio” (Barthes: 259) y, por tanto, sus signos, además de habitarse también pueden leerse; en esta misma línea, Ponte asegura: “Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos” (2014: 52). Teniendo en cuenta el compacto entramado vida-literatura que ostentan los escritos de Ponte —donde la autobiografía se entrelaza con inagotables fuentes librescas y sus respectivas ficciones—, puede inferirse que el autor, al proponer una relectura de *La Habana*, está participando de manera consciente en el acto de su edificación⁵. Impelido por esa “apretada envoltura de signos”⁶ (1984: 22) de la que habla Calvino a propósito de sus ciudades invisibles, Ponte se zambulle en sus calles, dispuesto a aprehender su enigma y a capturar la imagen transitoria de la urbe, cuya estructura, al igual que la textual, jamás cesa en su proliferación⁷.

Si como señala Fernando Aínsa, la propuesta de lectura de cada escritor resulta de antemano marcada por la experiencia individual, el primer paso para explorar *La Habana* literaria de Ponte será el de especificar del vínculo que media entre autor y ciudad. A ella, el escritor arriba desde el puerto provinciano de Matanzas a principios de los ochenta y se instala durante dos décadas en las cuales su figura, debido a su defensa de la independencia de la ciudad letrada, va a padecer un progresivo aislamiento en los circuitos intelectuales hasta su inapelable expulsión de la UNEAC, episodio que convierte su vida en la isla en una biografía fantasmal⁸. Ponte, por tanto, va a conocer las dos formas de la expatriación, la del insilio en

5 “La mayoría de las veces recorro la ciudad para rectificarla. Doy lo que llaman una vuelta. Fundador, agrimensor y paseante, ha sido un poco de desasosiego lo que me ha puesto así. Entonces camino...” (Ponte, 2014: 43).

6 El ejercicio literario de ambos autores participa en el misterio de la ciudad sin anhelar su desvelo total. Si para el italiano, las ciudades se resisten al afán descifrador del hombre [“Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo” (1984: 22)], para el cubano, el hombre vislumbra el núcleo del enigma gracias a su gesto imaginativo [“Del lenguaje de las ciudades, inevitables bosques nuestros, el hombre entrevé algo, inventa un poco” (2014: 52)].

7 Una intuición que es elaborada también por Fernando Aínsa para el que las ciudades, siendo espacios culturalmente contruidos, reciben el impacto de sus respectivas geografías literarias, cuyas imágenes están condicionadas a su vez por la percepción individual de cada autor. El convencimiento del autor acerca de la inevitable imbricación entre el espacio colectivo y la experiencia psíquica podría ilustrarse con el siguiente esquema: Espacio externo colectivo □ Experiencia psíquica □ Imagen literaria □ Espacio externo colectivo (Aínsa, 2002: 19-40).

8 El episodio de esta expulsión ocupa una posición central en *La fiesta vigilada*, propuesta literaria en que los resortes de la autobiografía se imbrican con los de la ficción. El relato de la censura padecida por el intelectual cubano, así como la vigilancia constante a la que es sometido por parte de las autoridades del régimen, se entrelaza con escenas tomadas de otros textos, entre ellos la novela *Nuestro hombre en La Habana*, en que el escritor británico Graham Greene recrea el universo de espionaje de medio siglo.

La Habana y la del exilio tras su traslado a Madrid en 2006; la naturaleza tortuosa y erosionada de su parentesco con la ciudad de origen gravita sobre su escritura literaria que, como señala Rafael Rojas, configura “una plataforma giratoria que proyecta la misma imagen desde todas las miradas posibles” y que traslada las dos constantes que caracterizan su universo literario: “la Habana en ruinas y la diáspora de los cubanos por el mundo” (2006).

2. Un diagnóstico para La Habana

Para la elaboración de estos apuntes acerca de la lectura que Ponte lleva a cabo de La Habana, se han elegido tres de sus textos que representan momentos sucesivos en la conformación de su poética urbana y, en concreto, de la estilización del *topos* literario de la ruina. A través de ellos, y en primer lugar, se van a individuar los principios rectores que elige para la morfología habanera con el objetivo de establecer el diagnóstico formulado por el autor ante un cuerpo social sometido, no ya por la “maldita circunstancia del agua” que entrevistara Virgilio Piñera, sino por la maldita circunstancia del escombros y, en segundo lugar, se referirán las herramientas de las que se vale para proceder a la lectura de un cuerpo en ruinas. De modo que, los interrogantes que esta reflexión intentará esclarecer son dos: a) ¿Qué semblanza elige Ponte para La Habana?; b) Si la forma literaria de su Habana es la de una ciudad en ruinas, ¿de qué herramientas se sirve el autor para leer el cuerpo de un texto —el texto ciudadano— que se encuentra desvalijado, que es casi inexistente y cuyos caracteres resultan ininteligibles?

Un seguidor de Montaigne mira La Habana constituye el primer texto ensayístico en que Ponte aventura una lectura de la ciudad portuaria; el yo, en el que se articula la voz del cronista, del escritor y del *flâneur*, se sitúa frente a “una ciudad del pasado” (2014: 67), una ciudad de gestos ingravidos y de apariencia evanescente⁹. La mirada de Ponte despliega una ciudad-aguacero, una ciudad chorreante de lluvia, cuyo secreto es la nostalgia por la ciudad que “ya apenas existe” (67) y que el habanero encubre en la intimidad de sus casas. El escritor va a hacer un elenco de los lugares de la pérdida: la Calle Obispo que ha tomado la forma del “lecho seco de un río” (45), el Té de Mercaderes donde no queda ninguno de los antiguos conversadores, todos “idos, muertos y olvidados” (46) o “el antiguo barrio de las putas” donde el pasado se acarrea como un peso” muerto (48). De modo que los rasgos definitorios de esta primera Habana son su devenir acuoso, su incorporeidad *in crescendo* —ciudad líquida para los paseantes, ciudad gaseosa para los ciclistas— y su naturaleza indiscreta y fisgona —“decir paseante en La Habana es decir voyeur” (68) —, de manera que todo el pueblo es testigo y participa desde la mirada en el declive de la ciudad:

9 En el ensayo “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”, la autora Esperanza López Parada intuye en la ciudad americana un “exponente del no lugar posmoderno” y apunta entre sus rasgos definitorios: “una resta de algún tipo y un ausentarse de la ciudad respecto a sí misma” (230).

La Habana que se mira en el mar, que crece alrededor de la costa, ha conseguido más aún: sus muros son de agua, más que muros son sombras de unos muros en alguna agua, en el agua de la memoria. La perenne lluvia que cae sobre la pared y el ojo que la mira hace entrar a las calles en lo pasado. Una fotografía de ciudad proyectada sobre un lienzo que el aire ondeara es mucho más corpórea que La Habana que se levanta hoy con sus olores y ruidos (66).

Esta ciudad que va perdiendo volúmenes y relieve hasta envolver a sus habitantes en “una nube, en el humo de un habano” (2014: 69) se contrapone con la ciudad de piedra que trazaba José Lezama Lima Lezama en sus *Sucesivas o coordenadas habaneras*. Si Lezama proponía La Habana como pilar de su proyecto utópico y fundamento de la cubanidad¹⁰, algunas décadas después Ponte revela una ciudad que puede leerse, no como signo fundacional, sino como signo apocalíptico, una ciudad “del tiempo del fin” en colisión con el tiempo mesiánico, o “fin del tiempo” que definiera Giorgio Agamben¹¹. De ahí que el ensayo, tal y como señala en el epílogo añadido en la reedición de 2013, sea un trabajo de duelo a manera de despedida de la ciudad.

El relato “Arte Nuevo de Hacer ruinas” (2000) acopla ciudad y escombro en una estrecha correlación y representa el punto de partida en el enfoque de lectura de la ciudad como espacio arruinado, que alcanzará su estilización más refinada en textos posteriores. En este cuento de valencia fantástica, son dos los principios que describen la vivencia en La Habana: la tugurización, esto es, el mal de concentración en el espacio que afecta a la mayoría de sus habitantes, y la estática milagrosa formulada por el grupo ingenieril protagonista¹². La urbe, socavada por una ciudad gemela

10 La Habana líquida trazada por Ponte pareciera revocar la imagen sólida y voluminosa propuesta por Lezama, entre 1949 y 1950, para la misma ciudad. Las siguientes palabras del autor, donde los muros urbanos quedan reducidos a una línea inasible —“Una pared habanera deja entonces de ser piedra y es agua que fluye, una cortina de agua” (2014: 69)— replican las lezamianas “[La Habana] tiene un ritmo de crecimiento vivo, vivaz, de relumbré presto” (2009: 57) o “Es para todos un asombro que ese mercado tenga la calidad en su piedra y presencia, que un siglo más tarde, avivada aquella piedra, pueda servir para Palacio de Bellas Artes” (2009: 72). De sus crónicas, se desprende una Habana en expansión, maciza y sustancial, una ciudad de la que ya no queda rastro en la escritura de Ponte.

11 A diferencia del “tiempo del fin”, que se despliega en un horizonte apocalíptico, el tiempo *che resta* es aquel que se sitúa entre el fin del tiempo y el tiempo de la redención. Frente al no-tiempo del apocalipsis, el tiempo mesiánico es el “tiempo del ahora”, cronológicamente indeterminado y relacional pues confluye en él cada instante del pasado o del presente. En palabras de Agamben, “si quisiera reducir a una fórmula la diferencia entre mesianismo y apocalipsis, entre el apóstol y el visionario, creo que podría decir que el tiempo mesiánico no es el final del tiempo, sino el tiempo del fin. Lo que interesa al apóstol no es el último día, no es el instante en que concluye el tiempo, sino el tiempo que se contrae y comienza a acabarse o, si lo desean, el tiempo *che resta* entre el tiempo real y su final” (2006: 68).

12 En palabras del profesor D., autor del fatídico *Tratado breve de estática milagrosa*, el inaudito equilibrio que detenta la ciudad constituye “el escándalo de todos los congresos de urbanistas. Una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable solo puede explicarse por flotación” (Ponte, 2000: 63). Como recoge su prologuista E. Whitfield, se trata de una arquitectura inexplicable cuya lógica, capaz de sostener a pesar de los derrumbamientos una ciudad sobrepoblada y con cimientos quebradizos, escapa a la racionalización científica.

subterránea, se desploma sobre unos habitantes que, incapaces de la fuga, permanecen en la escasa geografía de la isla con la resignación o la apatía de quien ha sido habitado por la ruina¹³.

En *La fiesta vigilada*, el diagnóstico urbano del escritor cobra el sesgo lóbrego de la autopsia y la ruina emerge de esta narración de difícil taxonomía — ¿es una novela, una autobiografía, un relato histórico?— como la definición más exacta de la ciudad. La Habana es aquí un cuerpo extinto y el escritor su ruinólogo, que recorre una ciudad-reliquia ajena a la ciudad viviente y parlara de la que hablaban Alejo Carpentier y Lezama Lima. Si en *La ciudad de las columnas*, la ciudad emergía a tramos de la sombra, la de Ponte vive a oscuras, en un régimen de apagones que la vuelven irreconocible frente a la capital diurna de Lezama. Se trata, en suma, de una ciudad post-1989, un territorio dislocado en dos zonas: aquella arreglada para el turista, La Habana simulada de cartón piedra, frente a La Habana de los espías y las delaciones, una ciudad apuntalada cuya única posibilidad de lectura queda reducida al escombros, al ser este el último signo urbano superviviente.

3. Ciudad de ciudades

Si La Habana que lee Ponte equivale a un espacio que resiste en pie de milagro, que padece una erosión apremiante y que, como señala Reina María Rodríguez a propósito de “Corazón de skitalietz”, refleja la ciudad “en su ocultamiento, en su deconstrucción” (1998: 36), la última inquietud de estos apuntes es la de esclarecer el modo en que el escritor encara este derrumbe, identificar las herramientas con que da cuenta de ello. Si las metáforas que elige Ponte para describir el aspecto de la ciudad aluden a su deterioro, si su corporeidad flaquea y los signos urbanos están en repliegue —siendo una ciudad que crece hacia adentro—, ¿cómo justifica el autor su gesto de lectura ante este texto urbano de apariencia emborronada, guillotizada y de caracteres irreconocibles?

En el intento de desvelar este interrogante, sale a la luz una doble operación de lectura: en primer lugar, la del signo urbano por parte del escritor que es su intérprete privilegiado y, en segundo, la que lleva a cabo el escritor frente a las distintas voces de la tradición literaria cubana que lo anteceden en su lectura de la ciudad. La hipótesis con que se cierra este trabajo es que la interpretación que Ponte lleva a cabo de La Habana del Periodo Especial atiende de manera cercana a las lecturas de otros escritores cubanos que lo precedieron en la representación de la misma. Y que

13 Otros elocuentes ejemplos de resiliencia son los personajes de la novela de Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, que comparte marco cronológico con el ensayo de Ponte y en la que se trasluce también ese vínculo vicioso de encierro y dependencia entre hombre y escombros: “Cuando caían aguaceros fuertes todo el mundo temblaba porque aquel edificio era tan antiguo que las paredes estaban construidas con ladrillos, arena y cal. Sin cemento. Los diluvios del Caribe son bíblicos. Pueden durar muchos días, lloviendo a ráfagas. Y aquellos muros se agrietaban más y más. Caían pedazos al suelo. En esos días de lluvia yo temía que aquello se derrumbara y nos aplastara” (1998: 49).

este movimiento intertextual se debe no solo al talante erudito del autor, sino que es requerido por la coartada enunciación que puede ser engendrada por la visión de una ciudad en ruinas; ante la aporía implícita en la realización de un retrato fidedigno de lo que “apenas existe” (2014: 67), Ponte recurre a los antiguos linajes. Tal y como demuestran sus textos, prolijos en espacios de diálogo y referencias librescas, el vacío referencial es atajado con la promiscuidad literaria de un autor ampliamente abastecido de lecturas.

Para concluir, y sin pretensión de exhaustividad, daré algunos ejemplos de cómo el discurso urbano de Ponte crea una secuencia de imágenes de La Habana en que se engarzan instantáneas de lecturas precedentes, se resignifican tópicos de cartografías ya difundidas y se dialoga con otras miradas ciudadinas, haciendo de la urbe caribeña una ciudad de ciudades. A propósito de *Un seguidor de Montaigne...*, Teresa Basile resalta en el prólogo a la reedición de 2014 un aspecto central, esto es, “el vínculo entre literatura y ciudad” (2014: 17), y apunta, de soslayo, la confluencia de Habanas pretéritas en su fabulación de La Habana presente. En el ensayo, ya sea por alusión directa o insinuada, se concentran la ciudad laberíntica y en fuga de José Cemí, La Habana diurna, clásica y de la “medida cariñosa” de las crónicas periodísticas del primer Lezama, La Habana del “mundo flotante y de las formas transparentes” de *Tres Tristes Tigres* o La Habana exótica de los “libros de viajes del siglo pasado”. Tales instantáneas de lecturas precedentes brindan al espectador la genealogía de la ciudad, “lo que está lejos” dirá Ponte, de modo que el texto literario, al restaurar la silueta de la ciudad perdida, recobra un protagonismo indiscutible como agente de significación ante un presente asolado. Así el “cinturón canceloso”, la “maldita circunstancia” que Piñera designara en su *Isla en peso* parece reemerger como fatal deslinde en la ciudad sumergida observada por Ponte.

La fiesta vigilada afina, a la vez que tensa, este sistema de injertos y cruces literarios dentro de un marco original. La poética intertextual de contar a partir del archivo, el rescate de los datos de la caja negra como vía explicativa del desastre, constituye la manera en que el cartógrafo sortea la inteligibilidad de la ciudad en ruinas. La tradición literaria se convierte en cantera de la que se extrae el material para edificar una cartografía personal, al mismo tiempo que se recupera como grabación que detalla las razones del siniestro. Para un escritor como Ponte, expulsado de la ciudad letrada y convertido en fantasma civil en Cuba, el desafío principal consiste en “sortear los peligros del recuento íntimo” y “narrar en tanto persona del modo menos personal posible” (Bernabé 2009: 251) —según él mismo declara en relación a su último libro. De modo que para retratar la ciudad presente, apuntalada y convertida en “parque temático de la Guerra Fría” (2007: 67), sin aludir directamente a su experiencia íntima o contexto inmediato, tiende puentes hacia otros textos testimoniales: las descripciones que Jean-Paul Sartre hiciera de su segundo viaje a Cuba en 1960, las declaraciones de Simon de Beauvoir, la mirada escéptica de Susan Sontag, la narrativa de espionaje de Graham Greene, el catálogo de

bares que lleva a cabo un escritor anónimo o el documental sobre músicos cubanos de Wim Wenders.

Son entonces la poética del cruce, la promiscuidad referencial, la resignificación de tópicos y la intertextualidad libresca los mecanismos de los que Ponte se vale para transcribir su lectura de la ciudad coetánea —“una ciudad muerta”, tal y como señala en distintas ocasiones— en la que perviven, como formas del fracaso, las lecturas de sus predecesores. Si el escritor vuelve su mirada a los libros es porque, a diferencia de La Habana viviente de que hablara Carpentier a su regreso de París, La Habana moderna rememorada por Cabrera Infante desde el exilio, La Habana de la medida del hombre de Lezama o La Habana de la utopía revolucionaria de Sartre, la ciudad que atisba Ponte es una ciudad en desplome, una ciudad sin otra alternativa que la lenta debacle de sí misma.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2006). *Il tempo che resta*. Madrid: Editorial Trotta.

Aínsa, Fernando (2002). “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en J. De Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 19-40.

Barthes, Roland (1994). *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta De Agostini.

Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores.

Bernabé, Mónica (2009). “Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte”, en *La vigilia cubana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Calvino, Italo (1984). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.

Carpentier, Alejo (1970). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen.

Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

García Simón, José Antonio (2013). “Cartografías del desastre” en *FronteraD* 03/10/2013. <http://www.fronterad.com/?q=cartografia-desastre-magris-enard-sebald>

Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.

Lima, Lezama (2009). *La Habana*. Madrid: Verbum.

--- (2001). *Paradiso*. Madrid: Cátedra.

López Parada, Esperanza (2007). “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”, en J. De Navascués, *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana, 223-232.

Piñera, Virgilio (1998). *La isla en peso*. La Habana: Contemporáneos.

Ponte, Antonio José (2005). *Asiento en ruinas*. Sevilla: Renacimiento.

--- (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.

--- (2000). *Un arte nuevo de hacer ruinas*. México: Fondo de Cultura Económica.

--- (2014). *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Buenos Aires: Corregidor.

Rodríguez, Reina María (1998). “Son rododendros”, en *Unión*. La Habana, número 31.

Rojas, Rafael (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.

--- (2006). “Un arte nuevo de hacer ruinas, de Antonio José Ponte” en *Letras Libres*. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/un-arte-de-hacer-ruinas-de-antonio-jose-ponte>

Sebald, Winfried Georg (2003). *Los anillos de Saturno*. Madrid: Debate.

Solana, Ana y Serna, Mercedes (2005). “Entrevista a Antonio José Ponte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 665, 127-134.

Simmel, George (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.