

El tiempo y los escombros. Sobre *Asiento en las ruinas* de Antonio José Ponte

Ignacio Iriarte
CELEHIS- UNdMP-CONICET
Argentina

Resumen:

La obra de Antonio José Ponte suele leerse como una protesta contra el sistema de poder cubano. Sin embargo, como ha señalado Rafael Rojas (2006), sus textos apuntan a problemas universales. En este marco, propongo una lectura del libro de poemas *Asiento en las ruinas* a partir de las formas de comprender el tiempo y la historia.

Palabras clave:

Antonio José Ponte - Tiempo - Historia - Ruina - Poesía

Abstract:

The work of Antonio José Ponte is often read as a protest against the Cuban power system. However, as Rafael Rojas (2006) has pointed out, his texts deal with universal problems. In this text, I propose a reading of the book of poems *Asiento en las ruinas* from the ways in which Ponte understands time and history.

Keywords: Antonio José Ponte - Time - History - Ruins - Poetry

1

La obra de Antonio José Ponte ha sido leída como uno de los grandes alegatos contra el sistema de poder cubano. Esta línea de interpretación se consolidó después de *La fiesta vigilada* (2007) y, dentro de la crítica, con la publicación de *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, libro compilado por Teresa Basile en 2009. En ese volumen hay un texto de Daniel Balderston, muy representativo, titulado “Cuba y amargura”. En él, el crítico aborda el libro de Ponte *Asiento en las ruinas* (1997), que recoge los poemas que escribió desde 1982. Con gran acierto, Balderston pone el foco en uno de esos textos, “Antes de releer la *Ilíada*”, en donde el escritor se imagina recorriendo la ciudad de Troya después de la batalla. No sabemos en qué momento histórico se coloca: puede que sea meses después de la caída de la ciudad, o puede que sea en la actualidad. El poema de Ponte dice así:

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: 35).

Balderston destaca que Ponte imagina Troya después de la guerra. Por eso nos habla de “los huesos roídos por los perros, los muros derrumbados, las ruinas” (36). En ese marco, repone “On First Looking into Chapman’s Homer”, soneto de Keats al que, desde su punto de vista, Ponte estaría aludiendo. Con estos datos, Balderston afirma que la ironía que caracteriza el proyecto literario de Ponte “sirve para alejarse de una retórica que domina su medio, una retórica que exalta el heroísmo, el sacrificio, la ‘comunidad imaginada’ a través del sufrimiento aceptado como un deber colectivo” (37). Por eso, las ruinas de Troya son “las ruinas de todo un proyecto literario y cultural que va de Homero al Che: la tierra está lavada pero la lluvia nada puede con los duros dientes y huesos. Su poema se fija en esos restos. La historia y la poesía quedan sin héroes” (37).

Balderston expone esta interpretación en unas pocas páginas: seis, para ser más exacto, dentro de las cuales reproduce citas generosas de Ponte y ocupa un buen tramo con el poema de Keats. Por otra parte, una lectura como la suya cumplió y cumple un rol fundamental para la imagen de Ponte y los posibles ingresos a su obra, ya que destaca las relaciones de los escritores cubanos con el poder.

No obstante, creo que es necesario traspasar (no digo superar ni cuestionar: digo traspasar) este tipo de interpretaciones. En su reseña sobre *Un arte de hacer ruinas*, Rafael Rojas expone algo como lo que me propongo hacer. En su texto, el historiador reconoce que la literatura de Ponte “puede ser leída como un testimonio formidable de la última y prolongada decadencia cubana” (S/P). Pero en parte una lectura como ésta resulta reductiva. Para Rojas,

definir una obra tan refinada, cosmopolita y crítica como “literatura del período especial” –es el principal argumento del prólogo de Esther Whitfield– resulta inapropiado por partida doble, ya que arraiga en su inmediatez histórica una obra que debería leerse desde los tiempos del estilo, que son más prolongados que los de la política, y acredita el mañoso eufemismo “período especial en tiempos de paz” dentro del campo de los estudios literarios (S/P).



No creo que el texto de Balderston incurra en las dogmáticas rigideces que critica Rojas; tampoco lo hace, a mi juicio, Esther Whitfield en otros trabajos, como es el caso del lúcido “El presente en ruinas”, que Teresa Basile recoge en su libro sobre el escritor. Pero creo que es necesario ir más allá de este tipo de lecturas para pensar los textos de Ponte como el resultado de algo más complejo que una impugnación directa al sistema de poder cubano. Rojas lo expone con gran lucidez: Ponte mira Cuba como la decadencia de lo que llama el imperio soviético, lo que lo pone en relación con los historiadores que describieron los imperios cuando éstos se derrumbaron. En este aspecto, es como Gibbon o Duroselle: “Una célebre tradición de historiadores de imperios -escribe Rojas-, desde Gibbon hasta Duroselle, establece que la verdadera naturaleza imperial de cualquier organismo político no está dada por su momento de fuerza o esplendor, sino por su agotamiento” (S/P). Como dice Balderston, *Asiento en las ruinas* testimonia el fin de una *forma heroica* de comprender la sociedad. Atravesar esa lectura es continuar esa idea, para pensar el libro como uno de los signos que revelan una profunda transformación en las ideas sobre el tiempo y la historia.

Para verlo, volvamos a “Antes de releer la *Ilíada*”. De acuerdo con Balderston, el poema demuele una concepción de la historia que se extiende desde Homero hasta el Che. Tal vez lo más duro del texto es que no dice nada de eso. No menciona ni al Che, ni a Cuba ni tampoco le presta demasiada atención a Homero. En realidad, la *Ilíada* aparece como algo postergado: el poema es lo que alguien piensa antes de releer a Homero. “Antes de releer”: la frase explicita algo fundamental, que es que un texto como la *Ilíada* nunca se lee por primera vez, porque desde el principio sabemos quién fue Aquiles, cómo se despertó su ira ante la muerte de Patroclo, de qué modo dio fin a la vida de Héctor. Sabemos todo eso porque nos lo contaron, lo vimos en películas, lo leímos en resúmenes, en textos de otros autores, en alegorías y antonomasias (“es un Aquiles”), lo sabemos porque lo vimos hasta en dibujos animados. Por eso tampoco está Troya, sino que lo que hay en el poema es una imagen de esa ciudad. Ponte no discute el texto homérico, sino la imagen que nos han legado de Troya, es decir, su importancia, el destino que cumple para nosotros, y que cumplió para los otros “nosotros” que nos precedieron. Y si discute esa imagen, es porque demuestra que, en la actualidad, Troya no tiene ni proyecto ni destino. Para Ponte, lo que queda son restos que yacen sin imantación, restos que forman un amasijo de despojos, algo usual después de cualquier batalla: huesos y dientes, partes del cuerpo que no se descomponen con facilidad. ¿Dónde están Héctor, Patroclo, Agamenón, Aquiles, Ulises, Eneas, Helena? En ningún lado.



Ponte lo resalta con los perros que persiguen sus colas. Giran en círculo tras una ilusión, como si la historia fuera la búsqueda de algo que sólo parece real porque lo buscamos. Ponte lo dice al concluir: “Yo busco un signo que aclare aquella historia”. Pero al confesar que busca un signo, reconoce que no lo tiene. Como el poema termina ahí, la ausencia no se disipa. Las ruinas son pedazos de cuerpo que no significan nada. O significan solo esto: la caducidad de la vida y la inexistencia de significados estables.

¿Pero con quién entra en polémica Ponte? ¿En qué consiste la imagen de Troya que él desconoce, quién es el responsable, cuándo se formó? En “Sobre la esencia y forma del ensayo”, György Lukács afirma que “cada época necesita otros griegos, otra Edad Media y otro Renacimiento. Cada época se procurará los suyos, y sólo los sucesores inmediatos creerán que los sueños de sus padres han sido mentiras que hay que combatir” (31). ¿A qué padres ataca Ponte al demostrar que Troya no entrega ningún símbolo que la immortalice? Sabemos que no habla de Homero, es decir, no habla de la concepción de la historia, el tiempo y las ruinas que tuvieron él y los griegos, porque las ideas homéricas sobre esos temas nos resultan completamente ajenas, y también porque el poema de Ponte está situado antes de leer la *Ilíada*. ¿Entonces, contra quién habla? No podemos decir que hable contra autores que se ocuparon de las ruinas como Walter Benjamin o Georg Simmel porque, como demuestra en *La fiesta vigilada*, son sus referentes en relación con el tema. Ponte se levanta contra otra cosa: contra la idea de las ruinas que se desarrolló en la modernidad, particularmente en el romanticismo. *Asiento en las ruinas* es una separación, no exenta de nostalgias y complejidades, con una sensibilidad romántica que dominó gran parte de la modernidad.

2

Reconozco que se trata de una idea abrupta. Pero pensémosla un momento: resulta casi natural. Cuando alguien habla de las ruinas, cuando encontramos en un texto la palabra ruina, cuando vemos una muralla en medio de la nada, un montón de piedras, unos despojos, cuando vemos la niebla histórica que los cubre, reencontramos, o mejor dicho no podemos no reencontrar, la atmósfera de los románticos, porque al fin y al cabo los románticos fueron los primeros modernos en interesarse por esas cosas, dado que las ruinas les permitieron desarrollar nuevas ideas sobre la historia y la temporalidad.



Contra los ilustrados, que condenaban el arte gótico como una expresión bárbara, los románticos comenzaron a pensar que la cultura de un pueblo no podía medirse a partir de un punto de perfección ni tampoco por medio de paralelos históricos con la Antigüedad. Como destacó Collingwood hace más de medio siglo, los románticos se dedicaron a valorar las costumbres y las sensibilidades que distinguían a las diferentes naciones de Europa. En ese campo, las ruinas y los documentos pasaron a convertirse en signos centrales, que portaban una doble dirección o una doble lectura. Por una parte, los viejos fragmentos hablaban de una época terminada: una columna dórica, un castillo abandonado, una muralla medio derruida constituían signos de lo que había sucedido en el pasado. Como dice Hans Robert Jauss, mostraban un “presente irremisiblemente desaparecido” (47) y eran signos “del tiempo vivido, aventura inverosímil para el mundo actual” (47). Pero al identificarlas como un presente que alguna vez estuvo vivo, las ruinas también mostraban que esa aventura había existido y había sido verdadera (Jauss: 47-48). Esto significa que eso que está ahora en ruinas tuvo en su tiempo un sentido y una función particular. Esta doble lectura tiene una particular importancia en relación con las ruinas medievales. Los románticos encontraban en esos vestigios los signos de una época pasada, pero a la vez de una época que, a diferencia del presente, había sido orgánica y había estado integrada: como afirman Ernesto Laclau y Chantall Mouffe, veían en esa época que la religión, la poesía y la vida formaban un todo cohesionado (1987: 105-109).

En el romanticismo, este fervor por las ruinas permitía pensar la actualidad. Como demuestra Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*, tanto los románticos como Hegel descubrieron que el presente era una época que carecía de normas para su comprensión y su autolimitación y por lo tanto era necesario buscarlas. Esas normas no podían heredarse del pasado, dado que la Antigüedad había perdido el papel modélico que había cumplido hasta hacía poco en el arte, la historia y la subjetividad. Esa organicidad, cuyo ejemplo era el pasado de las ruinas, debía buscarse en el futuro. El proyecto se encuentra en el “Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán”, en el que se procura unir razón y religión, lo que significa hermanar al ilustrado y al no ilustrado, por medio del desarrollo de una nueva mitología (“la mitología tiene que volverse filosófica para hacer racional al pueblo y la filosofía tiene que volverse mitológica para hacerse sensible a



los filósofos” (2012: 76)).¹ Friedrich Schlegel retoma la idea en *Conversación sobre la poesía*. Como dice en ese libro, “la humanidad lucha con todas sus fuerzas por encontrar su centro” (64). La nueva mitología es el anuncio de “la edad de oro que aún vendrá” (69).

En Cuba, esta temporalidad nacida de las ruinas, marcada por el pasado pero proyectada al futuro, tiene una gran importancia al menos desde mediados del siglo XIX. Podríamos tomar como ejemplo la obra de Julián del Casal o el semi-hegeliano *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier.² Prefiero resumirlo con José Lezama Lima. Desde el principio, su obra está marcada por la concepción de tiempo que los románticos extrajeron de los vestigios medievales. Esto se percibe en los escasos momentos en los que utiliza explícitamente la palabra ruina. En una de las crónicas de *Sucesiva o las coordinadas habaneras*, el escritor se refiere a la visita del arquitecto Gastón Bardet a Cuba. Celebra de él que se levante contra la arquitectura moderna y que sostenga la tesis de que la arquitectura “debe volver a ser sagrada” (617). Al final evalúa los nuevos edificios imaginando cómo se verán cuando se hayan convertido en ruinas:

Gastón Bardet recuerda las palabras de Auguste Perret: ‘ciertas técnicas nuevas no dejan ruinas hermosas’. He aquí una flecha alta y eleática, al levantar el orgullo de las construcciones contemporáneas, pensemos un tanto inquietos en las ruinas que engendrarán, en qué forma se doblegarán ante el naufragio de los otoños (618).

Lezama resume en estas palabras su ideario sobre la ciudad. Desde su punto de vista, existen dos tipos de arquitectura: la que podemos llamar esencial, que es tal gracias al contacto con lo sagrado, y la utilitaria, motorizada por el nihilismo y el interés del capital. Como se ve en estas dos opciones, Lezama sueña con una Habana que coincide con la imagen del medioevo que habían desarrollado los románticos, ya que se trata de una ciudad orgánica, en la que poesía, religión y vida se conjugan como un todo. Pero hay un detalle: si bien Lezama defiende las herencias históricas de La Habana, no puede no apelar al futuro para fijar esta comprensión. A sus ojos, no alcanza con que un edificio o un poema articulen

¹ Como se sabe, “El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán” está escrito de puño y letra por Hegel, aunque pareciera una copia de un texto de Schelling, bajo la influencia de Hölderlin. Para estos datos, y para una exposición aguda del texto y el tema, remito al conocido *El absoluto literario*, de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, de donde cito el texto.

² Me permito calificar de esa manera *Lo cubano en la poesía* a partir de la aguda síntesis de Roberto González Echevarría: en ese libro, “Lo cubano en la poesía, como el Espíritu en Hegel, se irá revelando con el pasar del tiempo, hasta un punto en que su autoconocimiento lleva al conocimiento del absoluto, que resulta ser un desconocimiento de sí” (1987: 71).



con las tradiciones cubanas; es necesario que tenga potencialidad y que apunte de algún modo al futuro, lo que se traduce en que forme una buena ruina.

Esto tiene un sentido muy particular a lo largo de su obra y de buena parte de los originistas. Por un lado, Lezama mantiene una inclinación conservadora, pero por la otra ve en el presente una sociedad desintegrada. Para él y sus compañeros de ruta, la integración no podía fundarse en un retorno al pasado, sino, como los románticos, en la postulación de una nueva mitología.³ Por eso, hay que comprender un texto como el recién citado dentro de la narrativa nacional que Lezama diseña a lo largo de toda su obra. Como destaca Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*, para él y muchos de los intelectuales de la República no era posible basar la comunidad en un mito del pasado (como lo hizo Argentina con Leopoldo Lugones y la transformación del *Martín Fierro* en epopeya nacional). Para los cubanos esa posibilidad estaba cerrada, ya que la revolución de independencia había quedado trunca por las limitaciones a la soberanía que impuso Estados Unidos. Por eso Lezama propuso una temporalidad basada en el futuro. El tiempo cubano de la república es un tiempo mesiánico, romántico, estructurado como teleología.

En el temprano “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” Lezama definió esta narrativa por medio del sentimiento de lontananza. El concepto tiene varias capas de sentido: significa que los cubanos forman su mirada contemplando la inmensidad del mar, significa también que la cultura de la Isla debe abrirse a lo universal y significa, sobre todo, que el presente no se define por referencia a un pasado sino que se organiza a partir de la postulación de una utopía situada en el porvenir. En su conjunto, el concepto traspone a Cuba la forma del tiempo de la modernidad. Y lo hace con sus notas progresistas y conservadoras. Por una parte, el sentimiento de lontananza se nutre de catolicismo, lo que le proporciona una inflexión conservadora que siempre operó tanto en su obra como en los románticos alemanes; por la otra, Lezama postuló una utopía a futuro, lo que le permitió conectar con la revolución de 1959.

3

Buena parte de la literatura de los años '90 puede comprenderse como una separación de esta forma de pensar el tiempo y la historia. Como se advierte en la revista *Diáspora(s)*, las

³ Ignacio Iriarte se ha ocupado del romanticismo de Lezama Lima en el capítulo X de *Del Concilio de Trento al sida*.

críticas más inteligentes de los escritores que la conforman no están dirigidas al sistema de poder cubano, sino a las condiciones que hicieron posible que éste se pusiera en marcha. El diagnóstico subyacente es que la revolución no es un corte en el tiempo, sino la consecuencia de esta forma utópica de comprender el tiempo, que atravesó toda la época republicana. De ahí que *Diáspora(s)* publicara los malignos poemas de Ernst Jandl contra Rilke, o que varios de sus integrantes criticaran número tras número la futuridad de Lezama, como se puede apreciar en las intervenciones de Pedro Marqués de Armas y Rolando Sánchez Mejías en el *Coloquio sobre Orígenes*, celebrado en 1994.⁴

En este marco debemos situar *Asiento en las ruinas*. Como se trata de un libro que contiene poemas escritos entre 1982 y 1996, es esperable que haya una importante variación a lo largo de sus páginas, tanto en el estilo como en la precisión y la complejidad de los textos. Pero del primero al último se puede observar un alejamiento muy claro de los idearios que le dieron forma en Cuba al tiempo de la modernidad.

En los primeros poemas, Ponte se desentiende de los proyectos colectivos y se dedica a contar una experiencia individual. Aunque no es un alegato político como *Fuera del juego*, podemos decir que los textos de Ponte ocupan el espacio de la subjetividad que Heberto Padilla intentó defender en ese polémico volumen. En Ponte, la primera persona aparece de una manera casi natural, como si ya ni siquiera tuviera sentido explicitar una posición como la suya. Así como en el primer tramo del ensayo *El libro perdido de los origenistas* el escritor despliega una escritura poco sustancial, lo que bien leído es un alegato contra las buscadas profundidades de los origenistas, del mismo modo las primeras páginas de *Asiento en las ruinas* se revelan como textos sencillos sobre el amor y el sufrimiento como forma de abrirse del lenguaje oficial.

Tal vez el mejor ejemplo sea el primer poema de *Asiento en las ruinas*, titulado “Canción”. Ponte escribe sobre una canción que se pasó escuchando todos los días del verano. Cuando sale a pasear siente que la repite su entorno, como si fuera la banda de sonido de su juventud: “la cantó el mar, la dijo/un pájaro” (13). No se trata de una melodía colectiva, no es una canción de la comunidad, sino todo lo contrario, se trata de algo individual: “todo me está pasando para que me enamore” (13). El poema termina en frustración:

⁴ Los poemas de Jandl están publicados en *Diáspora(s)* el número 6, de marzo de 2001. Los textos de Marqués de Armas y Sánchez Mejías fueron recogidos en el primero número de la revista.



Luego se fue el verano.
El pájaro
Más seco que la rama
No volvió a abrir el pico
(2005: 13).

La misma concentración en lo íntimo se encuentra en el también temprano “Matisse inexistente”:

Los pájaros de la frazada picotean nuestras piernas.
Encima de las piernas es su prado.
Por sus gargantas trina la marmita.

Una hilacha de humo atraviesa el espejo
Y la marca de agua que han dejado unos vasos
Forma ya dos pupilas en la mesa.

El estampado llena las paredes,
El aire de los libros por sus láminas
Y bajo la frazada están los cuerpos
(Son lo único blanco).
(2005: 20).

A Lezama le habría gustado este juego entre lo real y lo irreal. Desde “Muerte de Narciso” a *Fragmentos a su imán* trabajó con el desdoblamiento de las escenas, planteando que la realidad sólo puede comprenderse con su complemento, proporcionado por la imaginación. Pero Lezama siempre apuntaba a una dimensión colectiva. Esto explica que rechazara a Freud y aceptara a Jung: porque veía los sueños como elementos de una cosmogonía que estaba más allá de lo individual.⁵ En Ponte, en cambio, todo queda en lo individual. En la escena retoma el *locus amoenus* de las antiguas poesías amorosas: imaginarios o no, los amantes están en un prado donde trinan pájaros. Si bien la evocación está motivada por los dibujos de la frazada, de inmediato el poema se abandona a él, marcando ese abandono por medio de la “hilacha de humo que atraviesa el espejo”. Por eso, “El estampado llena las paredes”, y en medio del paisaje, Ponte casi dibuja una mirada: “la marca de agua que han dejado unos vasos/ forma ya dos pupilas en la mesa”.

⁵ Escribe Lezama en el ensayo “X y XX”: “Prefiero al sueño individual, aventura que no podemos provocar, el sueño de muchos, las cosmologías” (137).

El centro del poema está en esas marcas sobre la mesa. A Lezama también le habría gustado el detalle: el paisaje devuelve una mirada. Pero Lezama buscaba la fijeza, como se denomina su tercer poemario, es decir, una mirada que tuviera una dimensión sideral, una mirada que fuera ella misma una imagen cultural, que organizara la cultura como un remolino del tiempo situado en el porvenir. En su obra, por ejemplo en “El secreto de Garcilaso”, la mirada es la mirada de mármol de Carlos V, tótem que detiene a Garcilaso cuando éste huye de la batalla, fijándolo en su muerte inmortal, que Lezama comprende por medio del Narciso de Paul Valéry. Católico al fin y al cabo, esa mirada es siempre una forma imaginaria de representar la irrepresentable mirada de Dios. En cambio, las marcas de agua que Ponte descubre se definen por ser contingentes y fugaces. Por eso el poema es una experiencia subjetiva, destinada a lo momentáneo y marcada menos por una causalidad que por la casualidad. En un momento, el amor se despliega; en otro se disipa. El poema resalta lo efímero de esa experiencia con el tiempo presente: aunque las derivas le dan un espesor imaginario, carece de espesor histórico, como si la felicidad fuera del orden de la intensidad, una forma del acontecimiento, que dura un lapso entre las paredes de una habitación.

En “Paisaje”, otro de los poemas tempranos, Ponte mantiene el presente, lo fugaz y la concentración en lo individual. Pero en él parece explicitar el distanciamiento con los proyectos colectivos. Lo cito completo:

Mira las nubes
Pasan
Huestes de nubes sobre la casa.

Mira las hierbas
Cómo
Doblan los lomos.

Mira las aguas
Tiemblan
Bajo la niebla.

Mira una silla
Junto a la orilla.
(2005: 19).

El haiku parece una cámara de cine: registra a una persona, se enfoca en los ojos y luego se detiene en las cosas que ve. La escena es muda y desolada: nadie habla, tal vez porque el que mira se encuentre solo. Entonces aparece una silla. Ponte subraya su presencia con la rima

(silla/orilla), y también con el indefinido: el poema habla de *las* nubes, *la* casa, *las* hierbas, *los* lomos, *las* aguas, *la* niebla y *la* orilla, pero sólo de *una* silla. Se trata del recurso mínimo, por eso del más eficaz, para sugerir una historia.⁶ Si dijera *la* silla, hablaría de algo tan general que sería una entelequia; al decir *una* silla es inevitable que las preguntas se agolpen: ¿por qué está ahí?, ¿quién la dejó?, ¿bajo qué circunstancias? Situada en Cuba, esa silla se carga de sentido: es un punto de vista, y podemos decir que repone el sentimiento de lontananza, la mirada dirigida al mar con la que Lezama le dio expresión a la temporalidad cubana. Pero en lugar de sentarse, la persona del poema de Ponte se queda de pie, contemplando la silla a cierta distancia. Parece decir: tanto el sentimiento de lontananza como las promesas a él asociadas del socialismo y las nostalgias de una nueva mitología son el resultado de una forma de mirar. Funcionaron en su momento, pero hoy podemos ver su dimensión estructural, su organización material, esas patas, esa tabla y ese respaldo. O bien parece decir: hay un cielo, una casa, una orilla y alguien, tal vez Lezama, se cansó de estar sentado, de modo que se levantó de la silla y se fue.

4

Lo que acabo de decir podría ser objeto de una cierta crítica: Ponte, en esos textos tempranos, no es claro en cuanto a la dirección que sigue, ya que si bien es cierto que propone una escritura individual, no hay un pronunciamiento claro en ese sentido. Pero creo que, en el fondo, una crítica como esta es inválida. Un poema no es solo un texto escrito. A diferencia de las narraciones y los ensayos, géneros en general más cerrados, los poemas son sistemas abiertos, porque, como los seres vivos, están siempre inacabados, lo que los mantiene en contacto con los flujos literarios, artísticos, políticos e ideológicos que surcan lo social. A mi juicio, esto es lo que sucede con los primeros poemas de *Asiento en las ruinas*: fueron cargándose de significación con el paso del tiempo, sobre todo gracias a los textos posteriores de Ponte. Para verlo, quisiera que nos remitiéramos a un texto tardío, que

⁶ Tomo el argumento de la diferencia entre el artículo definido y el indefinido de un texto de Franco Moretti sobre los títulos de las novelas. Escribe en ese trabajo: "A juicio de Weinrich, el punto de partida para entender las categorías lingüísticas es siempre el texto y, como todos los textos son lineales, "siempre hay dos direcciones hacia las que es posible encauzar la atención del lector": hacia atrás o hacia adelante; hacia atrás, a lo que ya conocemos del texto, y hacia adelante, a lo que no conocemos. Y la manera más simple de alertar la atención del lector es... el artículo; el artículo definido, que anuncia un sustantivo como algo ya conocido (y por lo tanto, dirige nuestra atención hacia atrás); y el artículo indefinido, que sugiere lo opuesto: miren, aquí viene algo con lo que aún no se han encontrado" (2015: 233-234).



se encuentra también en *Asiento en las ruinas*: “Confesiones de San Agustín, Libro IX, capítulo X”.

Como el título lo indica, el poema dialoga con las *Confesiones*. En el capítulo al que envía, Agustín recuerda una de las últimas charlas con su madre. Su evocación es visual: ambos estaban acodados en la ventana, hablando de temas espirituales. En el texto hay que destacar la ventana, porque cumple un rol simbólico, tanto en las *Confesiones* como en *Asiento en las ruinas*, ya que una ventana es un lugar por el que hay que mirar, un punto de vista, como la silla de “Paisaje”. Ponte lo resalta en los primeros versos del poema:

Largo rato hemos estado en la ventana.
A la ventana en que clarea el puerto de Ostia,
Nombre de la cristiandad y de molusco,
Mi madre y yo asomados.
(2005: 47)

Ponte no agrega nada a la información que proporciona Agustín, sólo se detiene y subraya la palabra ventana. La repite en la concatenación del inicio y luego la remarca diciendo que él y su madre estaban asomados a ella. En las *Confesiones*, en cambio, Agustín la menciona al pasar. Es cierto que allí la ventana también desempeña un rol simbólico, dado que él y su madre se van a remontar al cielo. Pero Agustín no lo subraya, sino que pasa a lo que le interesa. Cuenta, entonces, un ascenso neoplatónico: “Olvidando lo pasado y proyectándonos hacia lo porvenir, buscábamos juntos, a la luz de la verdad presente que sois Vos, cuál sería la vida eterna de los santos, que ni ojo vio, ni oreja oyó ni subió en corazón de hombre” (222). Para Agustín el porvenir es muy claro, porque es el de la fe: “aún subíamos más arriba, pensando interiormente de Vos, hablando de Vos y admirando vuestras obras” (222). El último peldaño es la Sabiduría, que es eterna porque no hay en ella pasado ni futuro. En las *Confesiones*, como en Lezama Lima y en los románticos, el tiempo se eterniza utópicamente en el porvenir.

Incrédulo, Ponte se queda en la ventana:

Nubes atravesando cielos y un estanque de aguas,
Abiertos pájaros hacia otra inmensidad
Apurando sus gritos:
Hablamos de lo venidero.
Los pájaros que ciegos notarios de la sangre
Nos hacen imaginar que somos otros,
Otras vidas viviendo



Lejos de la ciudad y de las playas.
(2005: 47).

En Ponte, Agustín mira unos pájaros. Los pájaros son recurrentes en *Asiento en las ruinas*: miran desde la altura, son signos del futuro, ya que se remontan y ven un poco más allá que las personas, que vivimos al ras de la tierra. Pero en contraste con las *Confesiones*, lo que extrae del porvenir es una débil promesa: “Nos hacen imaginar que somos otros”. El misticismo católico se transforma en un mero soñar despierto. En ese anhelo no queda rastro de lo eterno, sólo su condición esencial, que es permanecer incumplido. Esa condición se basa en otra, que es la que caracteriza tanto a aquel que anhela como a las palabras en las que se formula el anhelo: la caducidad. Escribe Ponte al final del poema:

Pronunciábamos algo, nos llamamos adentro.
Despertamos a la inutilidad de los discursos
Donde la palabra suena para ser oída,
Principia y acaba.
(2005: 48).

Cuando Agustín dice que se pone a imaginar el porvenir, lo hace formulando un proyecto colectivo, porque el futuro del que habla no es el de él o el de su madre, sino el de la humanidad. Como sucede con Troya, es difícil leer este pasaje de las *Confesiones* sin que se refracte por el absoluto romántico y la necesidad de una nueva mitología. Por supuesto, esa refracción es anacrónica, dado que Agustín no podía saber lo que escribirían los hermanos Schlegel. Pero gracias a George Didi-Huberman el anacronismo ha perdido el estigma de una mala interpretación y se ha convertido en una herramienta fundamental para analizar el pasado. En la ventana de las *Confesiones* se asoman Agustín y su madre; al lado de ellos aparece, como un fantasma, incluso como la imagen borrosa de los reyes en el espejo de *Las Meninas*, los ojos ensoñados de Lezama, que por supuesto están dirigidos al mar; más allá, el romanticismo católico de los hermanos Schlegel. El ascenso de Agustín puede tomarse como la apertura de un camino que se va a transitar en los siglos venideros: lo van a seguir los platónicos Schlegel y el también platónico Lezama Lima. Por eso, en esa ventana también se encuentran la revolución por venir, la vuelta de Martí y el absoluto que preside el tiempo de la modernidad.

Al volver a ese antiguo texto, Ponte lo hace retroceder. Nada queda del neoplatonismo ni la sabiduría, de la misma manera que nada queda del absoluto o la nueva mitología. Si hay



un sueño compartido, es el de dos personas, madre e hijo, acodados en la ventana. Ese sueño se disuelve apenas dicho: expresa una imaginación del porvenir, pero al hacerlo también muestra que el futuro y la utopía son formas de la ensoñación.

5

Frente al tiempo de las permanencias, *Asiento en las ruinas* habla poema tras poema de la caducidad. Éste es el tema del prólogo del libro, aunque tal vez la palabra prólogo no sea del todo adecuada, porque si bien se trata de un texto en prosa, se abre a la poesía. Titulado “Unas palabras como ropa de invierno”, cuenta en él que durante bastante tiempo dudó sobre los posibles títulos que le pondría al libro. Antes había empleado el recurso de explicitar los años entre los que habían sido escritos los poemas, como en la *plaquette Poesía 1982-1989*. Pero alguien le dijo “que ese título hacía pensar en una lápida, en la tumba de un niño” (10). Aunque descarta esta opción, mantiene el argumento. Primero, Ponte lo desarrolla entre paréntesis: “Si fechara éste ahora -dice- cabría un muerto de catorce años bajo la lápida” (10). Luego, sin hacer explícita la continuidad, retoma la metáfora y la expande. Al ver que en catorce años ha escrito tan pocos poemas, comprueba “que la vergüenza” que sentía por su delgadez “puede reaparecer bajo otras formas” (10). Cierra el prólogo del siguiente modo:

Demasiado delgado para mi gusto, demasiado poca cosa, aprovechaba el invierno para subirme a las pesas. Tendría catorce años y la cinta, invariablemente, no sobrepasaba la marca de setenta libras. Yo bajaba de allí con la misma sensación que me ha dado el ordenar este libro: azoro, vacío, desentendimiento (11).

Aunque descarta titular el libro con los años de composición, la idea que le sugirió su amigo ocupa casi todo el texto. Tal es así que se mete, como cuerpo, en el título que le da: “Unas palabras como ropa de invierno”. ¿Las palabras arropan los poemas? ¿Ponte les echa encima estas palabras para abultar el cuerpo flaco, como sucede con un sacón? ¿O se trata de palabras que abrigan a quien escribe y a quien lee para reconfortar la fría soledad que comparten? El juego entre el cuerpo y el abrigo es tan fuerte que parece desplazar el concepto de ruina. Pero ésta es sólo una impresión. En el fondo, la ruina y el cuerpo dicen lo mismo: ante las ruinas, Ponte no encuentra el sentido moderno del tiempo, sino esas formas de la caducidad que son el azoro, el vacío y el desentendimiento. Por eso la ruina y la poesía,



el cuerpo y las etapas de la vida, son intercambiables: porque, hechos para significar, sólo designan la falta de significación.

A lo largo del libro, este descubrimiento se resuelve por medio de lo que podemos llamar epifanías negativas. En “Asiento en las ruinas”, por ejemplo, habla de las madrugadas de 1988 (por ese entonces Ponte tendría unos 24 años). En esa época se preguntaba a dónde iba la infancia y dónde estaban los que habían prometido grandes cosas. Esas preguntas revelan la experiencia de un tiempo fracturado, que es el de las promesas incumplidas. Pero esa experiencia se expande en la epifanía de los versos finales:

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.
(2005: 45).

En un texto sobre *La fiesta vigilada*, Guadalupe Silva retoma el Angelus Novus de Paul Klee que Walter Benjamin interpreta en “Tesis de filosofía de la historia”. En este fragmento de “Asiento en las ruinas” el pájaro que maldice se parece a ese ángel, sólo que en este caso el huracán no se enreda en las alas, sino que sale de su boca como una maldición. ¿Maldice la juventud de los enamorados? No lo sabemos, pero su maldición, que viene del futuro, barre la figura escultórica de él y la cabeza de quien ama, provocando el descubrimiento de que la sabiduría y la experiencia son formas de la decepción. Ya no se trata de una frustración puntual ante tal o cual promesa; se trata de que el tiempo está quebrado, se trata de que el porvenir no puede calmar la sed del presente, sino tan solo postergarla.

No puede pasarse por alto que esta idea se encuentre en un texto sobre las ruinas. En paralelo con la experiencia de la frustración individual, Ponte muestra que han cambiado la temporalidad y el sentido de las ruinas. En la tradición que inauguraron los románticos, la ruina conectaba con una idea de tiempo organizada por la nueva mitología. Por eso se planteaba poética e intelectualmente en torno de la epifanía positiva, si es que podemos traducir así la idea de súbito de Lezama no menos que el retorno del Mesías que aguardaban los intelectuales de la República según la interpretación que Rafael Rojas propone en *Tumbas sin sosiego*. En Ponte, en cambio, las ruinas son cosas mudas, sin sentido, porque ya



no están imantadas por el futuro ni tienen destinación. Por eso, el tiempo se fractura y la epifanía sólo puede arrojar negatividad.

6

Pero en Ponte la separación del tiempo romántico tiene una gran complejidad. En los primeros versos de “Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela” comienza con una confesión:

No me sobrecogieron las piedras, los altares
Ni el líquen amarillo que dora la fachada.
Sentí las vidas
Llegadas hasta aquí durante siglos.
Sólo su oleaje, sólo su rumor
(2005: 55).

Santiago de Compostela es un paisaje casi perfecto para los románticos: la sensibilidad que éstos pusieron en marcha está hecha para enredarse como un barrilete en ese lugar. Recordemos, para comprobarlo, a Théophile Gautier: como cuenta en *Viaje en España*, en las primeras décadas del siglo XIX recorrió estos lugares para degustar el clima de un pueblo todavía bañado por el espíritu orgánico de lo medieval. Por eso no sorprende que en estos primeros versos Ponte se entregue de lleno a las piedras, los altares y hasta al líquen amarillo que crece en cada hendidura. Extasiado, o casi, evoca las oleadas de peregrinos que llegaron hasta ahí. Siglos de peregrinos que traen de nuevo las nostalgias medievales.

En los últimos versos formula una serie de ideas complejas:

Otros pidieron pruebas de sus existencias,
Señas para saber que estaban vivos.
En el Pórtico de la Gloria abjuré de mi vida,
Traspassando la piedra con los dedos
Pedí ser otro de los peregrinos.
(2005: 55).

Al afirmar que “En el Pórtico de la Gloria abjuré de mi vida” está diciendo al menos tres cosas: que su vida es opuesta a la de los peregrinos, que desearía ser como los peregrinos, y que, lamentablemente, jamás podría ser como ellos. En este poema, y en general en *Asiento en las ruinas*, hay nostalgia, incluso en muchos momentos el poemario tiene un clima luctuoso. Desde “Palabras como ropa de invierno” se siente un desgarramiento, porque de



lo que se trata es de la fractura con una plenitud, basada, no en el abandono, sino en la conciencia de que esa plenitud nunca existió. Pero esta nostalgia que recorre el libro se dirige a un objeto muy particular. Los románticos sentían nostalgia por una época que juzgaban orgánica e integrada. En *Asiento en las ruinas* Ponte se separa de esa sensibilidad. Con la mano en el pórtico parece añora, no una época integrada, sino la creencia en que esa época podía existir. En otras palabras, Ponte por un lado muestra que los peregrinos que van al Pórtico de la Gloria se engañan; pero por la otra expresa su nostalgia por esa posibilidad de creer. ¿No es esto lo que se encontraba en “Paisaje”, uno de los primeros poemas del libro? En él representa una silla frente al agua. Atravesada por el sentimiento de lontananza, es una máquina de anhelar, y en particular de anhelar una utopía que puede integrar a la población y darle organicidad a la cultura. Ponte no se sienta, no cree en eso, sabe que se trata de un artificio, como sucede con cualquier ideología; pero, detalle central, se queda mirando ese objeto en medio de una escena desolada.

7

Con *Asiento en las ruinas*, Ponte habita lo que Rafael Rojas comprende como el fin de los imperios. Etapa de decadencia o caducidad, mira el derrumbe de una cierta matriz intelectual que gobernó durante más de dos siglos. Pero lo notable es que ese tiempo no es externo. De hecho, en *Asiento en las ruinas* sólo habla de la decadencia cubana al final, mientras que en el resto del libro se mueve en tópicos como los de los textos comentados. El tiempo de la caducidad no es externo, sino que es interno a sus poemas, está encarnado en su palabra y en su mirada. Con esto no quiero decir que la mirada y la palabra se desplieguen en el tiempo, porque eso es evidente. Lo que quiero decir es que producen tiempo: el tiempo de los fines. Podemos verlo en la mirada: el que mira no sólo se separa del derrumbe de la ciudad, sino que, en tanto se trata de una cuestión conceptual, la mirada misma, el distanciamiento que impone, es una forma de contribuir a la caída. ¿No es ese gesto uno de los causantes silenciosos de los grandes derrumbes históricos? ¿No es ese acto estoico, casi indiferente, más destructivo que la rebeldía o la subversión? El nihilismo así lo sugiere: a veces la incredulidad o la indiferencia política son más potentes que las rebeldías organizadas, porque éstas suelen enredarse con el poder para sostener, juntos, un sistema social. En *Asiento en las ruinas* Ponte se distancia, asume esa distancia, ese tiempo de la distancia, como podemos verlo, de nuevo, en “Paisaje”. Una de las cosas que muestra el



poema es que sólo se puede salir de un punto de vista (es decir, de una ideología) si se dirige la mirada hacia (contra) él. Mirar es una forma de temporizar, porque constituye un tiempo: el tiempo de abrirse, el tiempo de salir, el tiempo de romper, el tiempo de reconocerse ajeno a lo que se desmorona.

Al abandonar una referencia que le dé organización unitaria a la historia, el tiempo deja de tener una fundamentación causal y se vuelve una intensidad individual y efímera. “Matisse inexistente” es un ejemplo consumado: la escena amorosa está, en presente, autosustentada: los redondeles en forma de ojo que dejan los vasos forman una mirada que mantiene la escena, una mirada que se formó en el azar y está a punto de desaparecer, pero en el lapso breve que permanece dibujada le da significación.

Asiento en las ruinas contiene estas dos formas de arreglárselas con el tiempo que viene después del de la modernidad. Por una parte, un tiempo de intensidades que se consumen, como en “Matisse inexistente”; por la otra, una reorganización de la escritura y la subjetividad en la bisagra que nos separa del tiempo de la modernidad. De un lado, se expresa la vitalidad del acontecimiento; del otro, la necesidad de encontrar una frontera para pensar y habitar la actualidad.

Bibliografía

- Balderston, Daniel (2009). “Cuba y amargura”. Teresa Basile (comp). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Beatriz Viterbo: 35-42.
- De Hipona, Agustín (2010). *Confesiones*, Buenos Aires, Aguilar.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- Gautier, Théophile (1856). *Voyage en Espagne*, París, Charpentier.
- González Echevarría, Roberto (1987). *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Habermas, Jürgen (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*, Colonia, Katz.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del barroco*, Buenos Aires, Prometeo.



- Jandl, Ernst (2001). "El Rilke ordinario y otros poemas", *Dipasora(s)*, 6: 14-23. Traducción Francisco Díaz Solar. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona, Red Ediciones S. L.: 502-511.
- Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Joyce, James (1960). *Esteban, el héroe*. Buenos Aires, Sur.
- Laclau, Ernesto y Chantal, Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid, Siglo XXI.
- Lacoue-Labarthe, Pihlippe y Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati.
- Lezama Lima, José (1977). "X y XX". *Analecta del reloj. Obras completas II*, México, Aguilar: 135-151.
- Lezama Lima, José (1985). *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas.
- Lukács, Georg (1985). "Sobre la esencia y forma del ensayo. Carta a Leo Popper". *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo: 13-39.
- Marqués de Armas, Pedro (1997). "Orígenes y los ochenta", *Diáspora(s)*, 1: 20-21. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona: Red Ediciones S. L.: 193-194.
- Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Padilla, Heberto (1969). *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor.
- Ponte, Antonio José (2004). *El libro perdido de los originistas*, Sevilla, Renacimiento.
- Ponte, Antonio José (2005). *Asiento en las ruinas*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama.
- Rojas, Rafael (2006). "Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte". *Letras libres* 88: S/P. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/un-arte-hacer-ruinas-antonio-jose-ponte>.
Última consulta: 27/10/2018.
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*. Barcelona, Anagrama.
- Sánchez Mejías, Rolando (1997). "Olvidar Orígenes", *Diáspora(s)*, 1: 17-19. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona, Red Ediciones S. L.: 190-192.

Schlegel, Friedrich (2005). *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos. Prólogo, traducción y notas: Carugatti, Laura – Girón, Sandra.

Silva, María Guadalupe (2014). “Antonio José Ponte: el espacio como texto”, *Iberoamericana* 14/53: 69-83.

Vitier, Cintio (2002). *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas.

Whitfield, Esther (2009). “El presente en ruinas”. Teresa Basile (comp). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Beatriz Viterbo: 73-82.