

DOSSIER

Literatura y Crisis

LAS RUINAS DE LA MODERNIDAD (SCHLEGEL, SIMMEL, ONFRAY, PONTE Y EL CHE GUEVARA)

**THE RUINS OF MODERNITY (SCHLEGEL, SIMMEL,
ONFRAY, PONTE Y EL CHE GUEVARA)**

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

*Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ha publicado *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea en revistas y libros colectivos. Es director del proyecto "Anacronismos latinoamericanos: una mirada comparativa de las literaturas y las artes de los entresiglos XIX-XX y XX-XXI", secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y editor del sitio web *Caja de resonancia*.*

Contacto: iriartelignacio@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Ruina
 Modernidad
 Deconstrucción
 Ciudad
 Semiología

*En este trabajo propongo un breve recorrido histórico por el concepto de ruina. En las primeras páginas, describo las relaciones entre el estudio romántico de las ruinas y el diseño de un proyecto de modernidad. Luego de analizar las ideas que aportan Georg Simmel y Michel Onfray, describo las transformaciones que se producen en el concepto en la actualidad. Como hipótesis principal, sostengo que a partir del último tercio del siglo XX las ruinas se convierten en elementos deconstructivos de los discursos de la modernidad. Exploro esta idea a través de los libros de Antonio José Ponte *La fiesta vigilada* y *Cuentos de todas partes del imperio*. Finalmente, analizo los usos contemporáneos de un resto en particular: la foto que Alberto Korda le sacó al Che Guevara en 1960, convertida en uno de los íconos centrales de la cultura contemporánea*

ABSTRACT

KEYWORDS

Ruin
 Modernity
 Deconstruction
 City
 Semiology

*In this paper I propose a brief historical analysis of the concept of ruin. In the first pages, I describe the relationships between the romantic study of the ruins and the creation of a modernity project. After analyzing the ideas proposed by Georg Simmel and Michel Onfray, I describe the transformations that occur in the concept of ruin today. As a main hypothesis, I argue that from the last third of the twentieth century the ruins become deconstructive elements of the discourses of modernity. I explore this idea through the books of Antonio José Ponte *The guarded party* and *Tales from all over the empire*. Finally, I analyze the contemporary uses of a particular rest: the photo that Alberto Korda took from Che Guevara in 1960, and which became one of the central icons of contemporary culture.*

Fecha de envío: 2/10/2019

Fecha de aceptación: 29/11/2019

1

En su clásico ensayo "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", Hans Robert Jauss hace una historia del adjetivo "romántico". En la Inglaterra de mediados del siglo XVII, "romantic" significa "como en las viejas novelas". De ahí se formaron dos sentidos paralelos: por un lado, "romantic" servía para designar peyorativamente aquello inverosímil, quimérico y exagerado, mientras que por el otro designaba lo que de novelesco e incluso de poético hay en la vida cotidiana, "con lo cual el encanto de lo novelesco pudo encontrarse también pronto en acontecimientos comparables de la vida, en lugares antiguos y en sus correspondientes escenarios, y finalmente incluso en la soledad de la naturaleza" (44). Los escenarios románticos son aquellos en los que se registra algún parecido con el de las novelas antiguas, aquellos en los que se levanta algún castillo, alguna muralla o se percibe una cierta soledad natural en la que se puedan evocar aventuras. Hacia el siglo XVIII, la el significado de la palabra pasa a o comienza a designar la naturaleza, pero en este caso "lo romántico significa menos una belleza objetiva de la naturaleza que el efecto subjetivo, melancólico o 'interesante' que de ella se deriva" (46). En el tránsito hacia el siglo XIX, esta idea se une "con el encanto, descubierto en la poesía medieval, de un mundo hundido en la lejanía del tiempo y que sólo podía captarse aún en las reliquias y ruinas" (46-47). Para Jauss, el proceso culmina con Herder, quien también comprende como romántico el período que hoy identificamos como la Edad Media, pero en la medida en que ésta ha terminado:

Herder añade al cuadro del pasado "gótico" un nuevo elemento que explica su carácter romántico: "en otro tiempo fue naturaleza, fue... verdad". Lo que constituye el encanto de lo romántico no es tan sólo el pasado nacional y cristiano redescubierto, sino su otro presente irremisiblemente desaparecido, la aventura del tiempo vivido, aventura inverosímil para el mundo actual y que, con todo, fue verdadera en otro tiempo [...]. La historia y el paisaje entran en

una relación recíproca en esta actitud, que busca en la lejanía de la historia lo verdadero de una naturaleza que fue, y, en cambio, en la proximidad de la naturaleza circundante el todo ausente, la perdida infancia del ser humano (47-48).

Poco más de un siglo más tarde, Georg Simmel publica "Las ruinas". No podemos decir que todas las ideas que expone en ese ensayo de 1918 se encuentren en Herder, pero sí que mantiene la apreciación de que las ruinas son el testimonio en el presente de la vida en el pasado. Para Simmel, las ruinas conforman "un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado" (219). Luego es todavía más claro: "ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y rigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes" (219). Por otra parte, en Simmel hay una concepción, también atribuible a los románticos, de que las ruinas son un fragmento que permite evocar el conjunto de una cultura. Según sostiene en su ensayo, la arquitectura, de la que las ruinas son un derivado involuntario, muestra la tensión entre el espíritu, que busca ascender, y la ley de la naturaleza, que tira, por ley de gravedad, hacia abajo. Cuando vemos un castillo abandonado, un pedazo de muro o una serie de columnas cercenadas, podemos contemplar, dice Simmel, tanto la venganza que se toma la naturaleza contra la violencia del espíritu como el hecho de que el espíritu y la naturaleza aparecen equilibrados. El muro que falta o el pedazo de columna que ya no está nos permiten evocar el espíritu que lo levantó. De este modo, si las ruinas muestran la aventura de un mundo inexistente que fue verdadero en el pasado, también son un signo del proceso de la historia, que consiste en la conquista de la naturaleza por parte del ser humano.

Casi en los mismos años que Simmel, Walter Benjamin compone sus grandes trabajos sobre las ruinas, en especial *El origen del drama barroco alemán* (1928). Bajo el impacto de la Primera Guerra Mundial, acontecimiento traumático que marcó a todos los que trabajaron cerca del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, Benjamin mantiene la idea de que las ruinas forman parte del pasado, pero hay un cambio significativo, que lo aleja tanto de los románticos como de Simmel. En aquel libro, las ruinas aparecen como resultado de la retirada del manto religioso-trascendental que le daba sentido a las cosas y al ser humano. La pérdida de ese sentido deja un mundo en ruinas, de la misma

manera que los sujetos se identifican con esa pérdida por medio de la melancolía. Esto vale tanto para el mundo del Barroco, según una interpretación en parte cuestionable que realiza Benjamin, como para el mundo que deja la Primera Guerra Mundial, que constituye lo que Oscar Nudler denomina la primera gran crisis de sentido. No podemos decir que los hombres que vuelven del frente de batalla, según el conocido argumento de “El narrador”, sean melancólicos, pero si no tienen nada que relatar es también por el abatimiento y la imposibilidad de darle sentido al drama que han vivido. Las ruinas son las cosas cuando no tienen sentido y por lo tanto cuando nada se puede decir de ellas.

Michel Onfray continúa esta idea de las ruinas en *Decadencia*, un libro aparecido en Francia en 2017. En su texto, las ruinas no son los signos de la vida del pasado, no son los fragmentos de una comunidad orgánica y perdida, ni siquiera son los residuos que quedaron de un mundo marcado tras la retirada de las explicaciones trascendentales. Para Onfray, las ruinas son simplemente la caducidad de las civilizaciones. En el prefacio, el autor se refiere a dos cuadros en los que se ve lo que se supone es San Agustín en la playa. Lo que muestran es lo percedero: aunque lo recordemos porque se trata de un famoso Padre de la Iglesia, un gran doctor, un teólogo notable, un filósofo cristiano, un santo según la Iglesia católica, “Agustín fue un enfermo, un moribundo, un muerto, un cadáver, luego una carroña, según Baudelaire, un esqueleto, cenizas, polvo y luego, partículas dispersas de polvo” (15). Las ruinas no tienen sentido por el espíritu que las levantó. A lo sumo evocan la religiosidad que mantuvo en vida una época de la que lo único que queda son los restos sin vida ni sentido. Escribe Onfray:

Los edificios perforados, los muros derrumbados, el fuste de la columna yace desmantelado, el arco quebrado, la cúpula hundida, la iglesia desmoronada, las tumbas abiertas, las calles colmadas de escombros, los revestimientos esparcidos por el suelo, el puerto sumergido en el mar, todo eso muestra lo que le espera al espectador de esas ruinas: *Memento mori*, ‘recuerda que tú también eres mortal’, dicen en voz baja esos montones de piedras, como le susurraba al oído el esclavo que iba de pie en el carro del triunfo al emperador romano el día de su coronación. Si hasta una ciudad que fue grande puede no serlo ya, ¿qué decir pues de un hombre, atravesado, también él, por la ley universal de la entropía? (16).

Onfray muestra que los muros, edificios, casas, incluso los símbolos que les dieron sentido, todo, todo se arruina. Pero al mismo tiempo, las ruinas se reciclan. El cristianismo recicla el paganismo, al que primero asesina; cuando las masas toman la Bastilla, los pedazos que quedan después de su destrucción se convierten en un gran negocio para el jacobino Pierre-François Palloy, quien hace anillos con fragmentos de las piedras que saca de los muros. "Todo se recicla, las maderas, la herrería, las piedras" (18). Incluso el mismo Palloy se recicla, ya que, después de la Restauración, se vuelve realista. "Ruinas paganas, ruinas romanas, ruinas revolucionarias, la historia del judeocristianismo sigue la historia de las ruinas que lo acompañan" (19). Tras el muro de Berlín, las ruinas no dejan de amontonarse, porque para Onfray se trata del comienzo del fin de la civilización judeocristiana. Las ruinas de las guerras mundiales, las ruinas nazis, las ruinas bolcheviques, incluso la ruina tecnológica de Chérbobyl, y otras ruinas que Onfray no menciona, como el pozo superprofundo de Kola o las ruinas de Hiroshima y Nagasaki, se suman a las ruinas paganas y romanas, se amontonan digamos, como testimonio de que la civilización judeocristiana se agota. Su ruina póstuma, dice en *Decadencia*, es la Sagrada Familia de Barcelona. Antoni Gaudí la proyectó en 1883, en la misma época que Friedrich Nietzsche publica *Así hablaba Zaratustra* (1883). A la fecha, sin embargo, la catedral está sin terminar. Onfray hace una comparación maliciosamente certera: en veinte años, entre 1065 y 1083, Guillermo el Conquistador levantó dos abadías con los medios del genio civil de la época medieval, mientras que la Sagrada Familia, comenzada en 1883, todavía está sin terminar, ciento treinta años más tarde (21). "Ese proyecto catalán atraviesa tres siglos, del XIX al XXI, sin completarse. El soberano pontífice ha consagrado pues en persona una iglesia que los hombres no consiguen terminar. El símbolo es fuerte" (21). Y lo es por lo siguiente:

La potencia de una civilización siempre va pareja con la potencia de la religión que la legitima. Cuando la religión está en una fase ascendente, la civilización también lo está; cuando la religión decae, la civilización declina. Cuando la religión muere, la civilización fallece con ella. El ateo que soy no se ofusca por ello ni tampoco se regocija: constato, como haría un médico, una descamación o una fractura, un infarto o un cáncer. La civilización judeocristiana europea se encuentra en fase terminal (21-22).

Los cambios entre los románticos y Onfray no se explican por una mejor comprensión del tema de las ruinas. Como todo concepto, el significante "ruina" va cambiando de sentido en la medida en que el conjunto de la lengua de una época se altera. Lo mismo podemos decir de palabras como "barroco", "clásico" o "moderno", que van sufriendo modificaciones semánticas que responden a los cambios en las concepciones del arte, la sociedad y la subjetividad. No obstante, la palabra ruina tiene un plus. Entre los románticos, y esto se puede extender todavía a Simmel, las ruinas se conjugan con una concepción de la historia que va a marcar profundamente la modernidad. Los documentos y las ruinas medievales, tenían el atractivo de que permitían intuir un mundo auténtico y orgánico, cuyo eje era la religión. Pero al mismo tiempo, las ruinas permitían forjar el proyecto de encontrar en el futuro una organicidad como ésa. Friedrich Schlegel formuló ese programa utópico en *Conversación sobre la poesía* (1800). En el "Discurso sobre la mitología", afirma que la humanidad va a alcanzar su centro cuando produzca una nueva mitología. Heinrich Heine repudió el vuelco católico-conservador de los hermanos Schlegel, pero a la distancia podemos decir que estaba en parte equivocado, porque el planteo del tiempo histórico a partir de la postulación de una nueva mitología se puede comprender como una secularización del tiempo mesiánico de la cristiandad. En este aspecto, las ruinas estaban cargadas de sentido: tanto para los románticos como para Simmel, eran el lugar en donde se manifestaba la fuerza del espíritu. Cuando, llevando más allá a Benjamin, Onfray descubre que este significado se ha esfumado, las ruinas se arruinan. Chernobyl o la Sagrada Familia muestran la muerte de un proyecto cuya estructura del tiempo fue católica, romántica, nacional y socialista. Esas ruinas son las ruinas de la modernidad.

2

Sin embargo, el recorrido que acabo de presentar no muestra con claridad los motivos por los cuales se pasa de una concepción de las ruinas a otra. Para profundizar en este aspecto, volvamos a Simmel. En "Las ruinas" (1911), Simmel reclama dos cuestiones.

En primer lugar, las ruinas bajo ningún concepto pueden ser falsas. En su ensayo es muy claro sobre este punto:

La ruina –afirma– es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado. En esto consiste también el encanto de las antigüedades; y sólo una lógica roma puede afirmar que una imitación exacta de lo viejo lo iguala en valor estético. Poco importa que en algún caso aislado pueda engañarnos ese artificio; con este fragmento que tenemos en la mano dominamos en espíritu toda la extensión del tiempo, desde su origen; el pasado, con todos sus destinos y sus cambios, está concentrado en un punto bajo la especie de un presente que puede ser objeto de intuición estética (219).

La exigencia de la verdad se desprende tanto de su concepción de la historia como de su concepción de las ruinas. El de Simmel es un pensamiento que exige originalidad de cuanto tiene a la vista, porque lo que busca es la intuición de un espíritu que supo operar sobre la naturaleza. Si se inventara una ruina, en ella no estaría la fuerza natural, indispensable para que el espíritu se imprima. Por las mismas razones, Simmel afirma que las ruinas no pueden estar habitadas:

Por esta razón falta en algunas ruinas romanas, muy interesantes por otros motivos, el encanto peculiar de las ruinas: porque en ellas se manifiesta patente la destrucción por la *mano del hombre*, que anula la oposición entre la obra humana y la acción de la naturaleza, oposición sobre la cual se funda el sentido de las ruinas como tales ruinas.

Además, el carácter esencial de las ruinas queda anulado, no sólo por la destrucción activa del hombre, sino también cuando, con su pasividad, el hombre actúa como mera naturaleza (213).

En esta comprensión de las ruinas encontramos de manera indirecta lo que significa el valor de la originalidad. Las ruinas tienen que estar vinculadas con el origen, entendiendo el origen como aquel momento en que el espíritu humano se imprime en la naturaleza. En este aspecto, el origen no es el principio de los tiempos, sino todo aquel momento en que el espíritu deja sus huellas en la materia. Para que se vea la acción del espíritu, estas huellas tienen que quedar aisladas, de la misma manera que deberían quedar aisladas las obras de arte o los utensilios de las

tribus antiguas. Las ruinas, como las pinturas o los cacharros, son una de las tantas huellas que ha dejado el ser humano en la historia en su enfrentamiento a las fuerzas naturales. Para ver su significado en todo su esplendor es necesario aislarlas, sacralizarlas, ponerlas aparte, como aclara Giorgio Agamben (2005) al referirse a ese concepto. De otro modo, las ruinas dejarían de ser testimonio de la vida del pasado y se convertirían en huellas que cambian en el presente por la acción de las personas. El cambio que se opera sobre la palabra ruina, desde los románticos a Onfray, puede resumirse en el paso de las ruinas de museo a las ruinas en tanto se encuentran habitadas.

El tema puede comprenderse por medio de una comparación de la ruina con la concepción de arte que presenta Byung-Chul Han en *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China* (2017). Han toma como referencia las ideas sobre la huella mnémica que Freud expone en una carta a Wilhelm Fliess de 1896. En ella, Freud sostiene que la huella no es el recuerdo simple de una experiencia vivida. A diferencia de un recuerdo estanco, a diferencia de una definición de diccionario –y, podemos agregar, a diferencia de una ruina simmeliana– la huella mnémica está sometida a una constante transformación, porque las “constelaciones y relaciones nuevas modifican su aspecto constantemente” (19). “El aparato psíquico”, dice Han, al igual que la memoria cultural que le da sentido a las ruinas, “sigue un complejo movimiento temporal, por medio del cual lo posterior también constituye lo anterior” (19). “Los recuerdos [las ruinas] no son copias que se mantienen iguales a sí mismas, sino *huellas* que se cruzan y se superponen” (20).

Habitar las ruinas, tanto en el sentido de que existen personas que viven en las ruinas romanas, como en el sentido de que siempre se puede restaurar e incluso falsificar los edificios ruinosos, tiene una consecuencia semejante al salto que se produce entre la concepción del arte en occidente y la concepción del arte en China:

Una obra de arte china -escribe Han- nunca permanece idéntica a sí misma. Cuanto más venerada, más cambia su aspecto. Los expertos y coleccionistas escriben sobre ella. Se inscriben en la obra por medio de marcas y sellos. De esta manera, se van superponiendo inscripciones, de igual manera que las huellas mnémicas en el aparato psíquico. La propia obra está en transformación constante,

sometida a una transcripción incesante. Esta no descansa en sí misma. Más bien fluye. Se opone a la presencia. La obra se vacía convirtiéndose en un lugar que genera y comunica inscripciones. Cuanto más famosa es una obra, más inscripciones muestra. Se presenta como palimpsesto (21).

El punto de llegada de Onfray está basado en toda una transformación de las ruinas y las formas de comprender la historia; pero en ese tránsito también se produce una deconstrucción del sentido de las ruinas y una destitución del tiempo de la modernidad. La crisis política e intelectual que se abre a fines del siglo XX puede comprenderse como el descubrimiento de que la modernidad está arruinada, en el sentido de que lo que vemos es la caída de la concepción de tiempo que se había formado en el estudio romántico de las ruinas lo mismo que en el despliegue de los grandes proyectos nacionales y revolucionarios del siglo XX.

3

Habitar las ruinas es deconstruirlas. Deconstruirlas es eliminar el sentido original, volviéndolas espacios abiertos a transformaciones. En *La fiesta vigilada* (2007), un libro heterogéneo, mezcla de ensayo, autobiografía y ficción, Antonio José Ponte desarrolla el tema por medio de una serie de relatos y reflexiones sobre La Habana.¹ En uno de ellos, recuerda que durante una caminata tropezó con unas ruinas que creyó deshabitadas. Como lector de Simmel, se decidió a entrar. Pasó la primera puerta sin problemas. Cuando abrió la segunda, un viejo le cerró el paso. De inmediato un adolescente se acercó y le preguntó si era extranjero, a lo que contestó que no. Entonces, “al esfumarse la posibilidad de ganar unos dólares, [el viejo] me echó a la calle acusándome de pasar por turista con el fin de meterme en las casas. (Sólo alguien venido de fuera del país era capaz de interesarse en esa decadencia.)” (169). Ponte concluye que “Los sitios arqueológicos se encuentran prudentemente acordonados

¹ Sobre Ponte hay ya una bibliografía extensa. Las páginas que siguen se basan especialmente en los textos de Teresa Basile, Daniel Balderston, Francisco Morán y Esther Whitfield, que aparecieron en *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Asimismo, tienen especial importancia las aproximaciones sobre las ruinas que se encuentran en “Ponte II. Un arte de la ruina”, de Guadalupe Silva, y “Ruina, aura, melancolía”, de Duanel Díaz Infante.

contra anacronismos y saqueos” (168), mientras que en “las ruinas habitadas”, como es el caso de la mayoría de los edificios de las zonas céntricas de La Habana, no está clara la frontera entre el paseo y la propiedad privada. Las conclusiones que saca son destacables:

Siegfried Giedion ha observado que en las ruinas aparecen simultáneamente interior y exterior. Sin embargo, en las ruinas habitadas surgen nuevas paredes, se practica una estrecha economía del abrigo. Y, al enojo ante el paso cerrado, quien viaje a contemplarlas podrá añadir indignación por las reformas arquitectónicas emprendidas. Moradores intrusos han venido a complicar la pura decadencia, a resolver el orden. Se arrojan el derecho de abreviar en las fuentes del tiempo y lo que hacen es enturbiar las aguas (168).

En La Habana, los edificios son lo que Han denomina la “huella verdadera”, es decir, edificios que los pobladores constantemente transforman porque necesitan vivir en ellos. De ahí que las ruinas pierdan el sentido de la originalidad y el congelamiento de los museos, de ahí también que la naturaleza pierda toda importancia, porque son las personas las que construyen y derriban, las que levantan y destruyen, las que arruinan una ciudad. Ponte lo subraya, casi como si quisiera mostrar la contracara de Simmel, al hablar, en esta cita, de “moradores intrusos” que vienen a complicar la “pura decadencia”. La deconstrucción de las ruinas se realiza por medio de una concepción de la ruina que, como la pintura china, está en constante proceso de producción, resignificación y destrucción.

En uno de los capítulos de *La fiesta vigilada*, Ponte reemplaza el par simmeliano naturaleza/espíritu por el de “estática milagrosa” y “tugurización” (ambas nociones ya habían aparecido en el cuento “Un arte de hacer ruinas”). La tugurización es una respuesta a la crisis habitacional que se acelera en La Habana de los años ’90. Esta crisis responde a una combinación de factores, entre los que se destacan el crecimiento poblacional, la parálisis de la industria de la construcción y la desaparición de la propiedad privada, lo que supone la imposición de una pesada y lenta burocracia como mediadora de los intercambios y asignaciones de espacios habitacionales. A causa de esto, los habaneros tugurizan las casas, es decir, construyen dentro de lo ya construido, levantan

casas dentro de casas que están a su vez dentro otras casas, para de esa forma empujar sus vidas dentro de espacios resguardados al menos por cuatro paredes. Este proceso canceroso está contrarrestado por lo que llama la estática milagrosa. Como dice en "Un arte de hacer ruinas", la noción designa "el empeño de esos edificios en no caer, en no volverse ruinas" (65). La tensión entre estas dos fuerzas produce el resultado paradójico de que La Habana se arruina sin caer, convirtiéndose en un enorme monstruo que sigue un proceso de decadencia cada vez más pronunciado a pesar de que logra mantenerse en pie.

Estas dos fuerzas responden a cuestiones casi diríamos físicas. La tugurización corroe los edificios desde adentro mientras que la estructura por alguna razón se mantiene en pie. Pero los dos conceptos tienen connotaciones políticas y culturales. Podemos decir que la estática milagrosa también es la parálisis de la construcción, el estatismo, la construcción de un Estado que está en todos lados, que busca mantenerse en pie aunque se arruine. Ponte refuerza esa connotación diciendo que la cultura de la revolución se orientó hacia los preparativos para una guerra que nunca ocurrió. Desde su punto de vista, el gobierno cambió la industria del turismo por la industria de la guerra, porque desde el principio necesitó formular una hipótesis de conflicto con los Estados Unidos. Esa guerra se postula muchas veces como defensiva (hay que armarse para futuras invasiones imperialistas, como la que se produjo en Playa Girón) y otras como ofensiva (el triunfo de 1959 es un paso hacia la guerra definitiva que el proletariado lidiará con Estados Unidos). Por ambos motivos, Cuba se convierte en un país movilizado: llega a reunir el sexto ejército más grande a escala mundial y realiza incursiones militares en otros países, tanto de manera abierta, como en sus participaciones en África, como de modo encubierto, con el apoyo que brinda a los movimientos de izquierda en América Latina. Para Ponte, esta militarización se combina con la estatización en los hechos de todos los edificios, lo que supone la completa desaparición de la inversión privada, y el congelamiento ideológico, que lleva al abandono de proyectos arquitectónicos como las escuelas de Arte de Cubanacam.

Todo esto arruina, año tras año, la ciudad. En *La fiesta vigilada* retoma la idea de Jean Cocteau de que la ruina es una tragedia en cámara lenta; en La Habana, la guerra futura produce en décadas lo que habría provocado un bombardeo en el espacio

de una semana. Se convierte, así, en la ciudad que dejó aquella guerra que nunca existió: "De entre las posibilidades que parecieron abrirse durante la Crisis de los Misiles, en octubre de 1962, se ha convertido en la capital que sufriera ataques, bombardeos, invasión" (203-204). Y luego concluye: "La Habana es el escenario de una guerra ocurrida nunca" (203-204). La guerra futura reinstala y refunda la teleología como forma histórica de comprender el pasado y el presente, enlazándolo en una narrativa revolucionaria. Si la guerra no se cumplió, esto se refleja en la ciudad, que se transforma en las ruinas de la modernidad.

Estas ruinas deconstruyen la verdad de la historia que la revolución había encarnado. Ponte recuerda que alrededor del año 2000 el gobierno ordenó a los habaneros que tiraran los desperdicios que habían acumulado en sus hogares. Las calles se llenaron de objetos rotos y residuos de todo tipo. A pocos metros de la puerta de su casa, por ejemplo, se alzaba una montaña de basura que dos vecinos escarbaban para ver si encontraban algo de utilidad. Parecían, dice Ponte, figuras de Brueghel: quien los viera podría sospechar "que algo mucho más importante sucedía en un plano final del paisaje, hacia el horizonte. La caída de un Ícaro, disimulada por patinadores de hielo, cazadores, hogueras de San Juan o el bochinche que el vino avivaba" (146). La escena lo lleva mentalmente a otro lugar:

Pensé en la base soviética de Lourdes, en el campo de radares que durante décadas brindara información sobre objetivos estadounidenses a los servicios cubanos de inteligencia. Enclavada a no muchos kilómetros de la ciudad (sin que yo supiese en cuál dirección), empezaba a convertirse en un paisaje de chatarras desde que el gobierno ruso desistiera de espiar a su antiguo enemigo. (Primero recogida de los misiles y luego recogida de los radares. Y pensar que durante décadas uno de los primeros artículos de la Constitución de la República Socialista de Cuba juró por la eterna e indestructible amistad cubano-soviética) (146).

Los radares reenvían al cuadro de Brueghel: "La base de Lourdes desmantelada y el amontonamiento de desperdicios en las calles de La Habana cumplían una simultaneidad estricta. Como en un cuadro de Brueghel, concurrían el tiempo mítico y una temporalidad más común" (146). Con la caída de Ícaro, Ponte alude al derrumbe de la Unión Soviética, de la misma manera que la obsolescencia de los radares es una metonimia de la retirada de

la cultura soviética y la crisis económica e ideológica que atraviesa la Isla durante los años '90. Pero el cuadro de Brueghel comporta una segunda interpretación. La escena de la pintura es un atentado contra la mitología. Tal es así, que Ícaro se pierde de vista: en el cuadro sólo se ven tres granjeros en sus actividades cotidianas. Uno pesca, el otro cuida un rebaño y el otro maneja un arado. Ninguno de ellos ve las dos piernas que asoman de la superficie del agua, pequeñas, disimuladas, que muestran que el torso y la cabeza de Ícaro, porque se trata de Ícaro, permanecen hundidas. Brueghel pinta la muerte de Ícaro, y también la muerte de la mitología, porque ya nadie le presta atención a un relato tan alejado de la realidad. Al reponer el cuadro, Ponte parece decirnos que el tiempo eterno que había prometido el socialismo, ese tiempo que se alzaba al cielo, ese tiempo que tenía como héroe galáctico a Yuri Gagarin, se derrumba y se ahoga en el mar. De ese modo, muere la concepción misma de que en el tiempo puede plantearse algún tipo de eternidad. Las ruinas de Ponte deconstruyen el tiempo que, por primera vez, los románticos habían entrevisto en las ruinas medievales.

La fuerza de esa deconstrucción es tan grande que afecta incluso a los que defienden la originalidad de las ruinas. Si bien Simmel busca en ellas la impresión verdadera del espíritu humano sobre la naturaleza, Ponte demuestra que sigue la lógica de la violencia y la artificialidad. La prueba está en que, para encontrar ruinas como las que él quiere, uno necesitaría expulsar a los habitantes y de ese modo congelar los daños producidos. El acto es tan artificial como la anacronización que producen los moradores. Esa artificialidad termina con el significado trascendental, convirtiendo las ruinas siempre en huellas que el presente produce para crearse un pasado.

Ponte ejemplifica esto con el Cuartel Moncada. Tras aplastar el asalto del Cuartel Moncada, Batista o algún ministro o militar a su mando ordenó tapar con cemento los agujeros de bala que habían quedado en los muros, para borrar cualquier marca que recordara el atrevimiento. Cuando triunfa la revolución, el gobierno mandó a que los ametrallaran, para establecer marcas que reprodujeran las originales. El proceder es ciertamente válido: es lo que se llama una restauración. La paradoja está en que en este caso se restaura el daño. Por otra parte, muestra que las ruinas no tienen nada que ver con la originalidad. En sí mismos, los agujeros de bala no tienen ningún sentido: son simplemente huecos. La

ruina, como la huella mnémica, sólo vale por el sentido que se le asigna en la actualidad. Por eso podemos decir que la ruina es lo contrario del pasado y la originalidad: es siempre la consecuencia de una acción presente, porque la ruina es la creación artificial de una huella sobre el entorno natural.

Al mantener una relación constante con las ruinas, la revolución también termina por desfondarse. Ponte lo muestra a partir de La Habana Vieja. Una vez que se derrumba la cultura soviética, el gobierno se propone construir una cultura nacional centrada en los años '50, que asimismo retome la economía turística que había abandonado en 1959. Para esto necesitó de ruinas, de modo que intervino el casco colonial. Embargado en esta refundación, el gobierno expulsó toda forma de tugarización y convirtió los edificios en museos, bares y cafés. "La apertura de nuevos museos autoriza el número creciente de bares. (El turista sale de la ciudad antigua tan borracho de ideología como de ron. Allí se expende alcohol del mismo modo que se expende historia patria)" (179). Pero el trato frecuente con las ruinas desfonda el significado: La Habana Vieja es un puro enunciado, una red semiológica, unas huellas que no cesan de imprimirse en y desde la actualidad. En los siguientes párrafos, Ponte subraya el vacío que envuelven:

Galería y museos de La Habana Vieja cierran sus puertas al caer la noche. El personal de instituciones y empresas estatales se va a casa. Poco antes de la medianoche, los bares venden el último trago y quedan sin vida las calles restauradas.

En ellas nada duerme. Detrás de las fachadas parece residir lo hueco que proponía aquel plan ideado en los cincuenta por Sert. El triunfo revolucionario de 1959 logró, más que impedir tal proyecto, postergarlo.

Ponte alude al plan que se encargó a los arquitectos Josep Lluís Sert, Paul Lester Wiener y Paul Schulz en los años '50 para modernizar La Habana. Proyectaba conectar las zonas residenciales con las céntricas por medio de autopistas, dinamizar la industria del turismo y el juego y realizar un número importante de demoliciones en La Habana Vieja para airear su trama, consiguiendo, además, sacar de allí a sus habitantes y emplazar el centro administrativo de la ciudad. El plan no se ejecutó por el triunfo de la revolución. No obstante, Ponte ve que éste se ejecutó

en cámara lenta por medio del deterioro, la decadencia y el control del Estado. Al tratar de dominar las ruinas, el gobierno construye un parque temático dentro del cual ya no hay vida.

La revolución es un museo a cielo abierto. Por eso tiene que aceptar el destino deconstructivo de las ruinas, que vacían toda originalidad, toda promesa, todo significado. En su reverso, que es el que propone Ponte, La Habana Vieja muestra el fin de la modernidad.

4

En *Cuentos de todas partes del imperio* (2005), Ponte lleva el poder de las ruinas a la narrativa. En "Un arte de hacer ruinas", su relato central, el narrador cuenta la historia de sus investigaciones para realizar una tesis de arquitectura sobre las barbacoas, que es la forma de construcción de las casas dentro de las casas, a las que acabo de referirme. A lo largo del texto, expone algunas de las ideas que después retoma en *La fiesta vigilada*, como los conceptos de tugarización y estática milagrosa. Pero lo interesante es que transfiere la lógica de las ruinas a la forma de la narración. Si Ponte mira una ciudad que se arruina por el repliegue de las barbacoas, de la misma manera construye una obra que tugariza la lengua, componiendo textos en los que la crisis se vuelve poética de la narración.

Aunque el trazo más evidente de esto es la representación de los espacios arquitectónicos en decadencia, en el cuento Ponte también se apropia del repliegue de las edificaciones a través de la composición de una atmósfera de misterio que va volviendo extraña la ciudad. Para lograrlo, disemina lo que Luc Boltanski denomina "indicios", es decir, signos, actitudes y objetos, que sobresalen porque no tienen explicación.

Por ejemplo, al principio del cuento el narrador charla con el director de su tesis en una estación de trenes. En un momento, sin explicarle lo que hace, se levanta y se dirige a un hombre. Lo ayuda con el equipaje y le dice que el auto está cerca. Sin presentárselo, se alejan de él, y suben "al automóvil soviético del profesor" (58). El procedimiento es sutil: se trata de un movimiento apenas sospechoso, pero alcanza para envolver a los personajes en una atmósfera de misterio, que Ponte redondea con el auto soviético, lo que evoca lejanamente la guerra fría.

Como la tugurización, que va corrompiendo la ciudad, los indicios van rompiendo la relación natural del narrador mantiene con la ciudad, que se va volviendo extraña, incomprensible, arruinada. De niño, el narrador iba a la casa del director, que era amigo del padre, y veía las ventanas abiertas; ahora esas ventanas están cerradas, como si necesitara la penumbra, aunque no sabe para qué. En una de las paredes descubre un plano de 1832 que describe el avance del cólera por la ciudad. De pronto siente una sombra que pasa a sus espaldas. Cuando sale, encuentra el cuenco lleno de monedas de otras partes y otros tiempos que conocía de chico. Como en aquella época, toma una, en la que, extrañamente, lee "A mí me ronca arriba", pero no puede terminar de estudiarla, porque el director se la arrebató. A la semana, el director le recuerda que cuando era chico buscaba entre las monedas las de países distintos, no las de épocas pasadas. "De niño –le dice– la geografía apasiona mucho más que la historia. Otros países importan más que otras épocas... Será que todavía no tenemos que empezar nuestros viajes por el tiempo" (61). Los indicios se amontonan y llevan a otra ciudad, porque los viajes en el tiempo empiezan a volverse reales, al menos en la cabeza del director:

Sales a comprar vegetales en una mañana cualquiera, y descubres que el cólera recorre la ciudad. Saliste a mil ochocientos treinta y dos, sin tiempo para asombrarte. De momento necesitas una moneda, porque sabes que en la bodega de Rincón, en Cuba y Lamparilla, te la cambian por un plano que va a guiarte en ese laberinto (61).

Como la Buenos Aires de "La muerte y la brújula", la ciudad de La Habana se vuelve extraña. Sólo que en Ponte ese extrañamiento es producto del relato y no una decisión que se toma de entrada. La tugurización, el cólera y la atmósfera de misterio espectralizan la ciudad.

Por otra parte, el camino de los indicios sigue la misma dirección que las ruinas: se repliegan hacia adentro. En esos lugares, el relato descubre, como las barbacoas, repeticiones encastradas. En una oportunidad, para contribuir a sus investigaciones, el director lo lleva a la casa del profesor D., autor del *Tratado breve de estática milagrosa*, un libro que finalmente desaparece. Apenas ingresa al edificio, descubre que es inhabitable, porque los tugures, como llama a los que construyen las barbacoas, están sacando los puntales de madera de la planta

baja para llevarlos arriba. "Mi tutor llamó a una puerta con candado. En la puerta se abrió una puerta más pequeña y una mano salida a través de ella abrió el candado" (62). Estas repeticiones están compuestas por espacios corroídos, residuos y cosas degradadas. La casa del profesor, por ejemplo, es una ciudad en miniatura: "Un sofá cama era la única concesión hecha a una casa. Se ofrecían bancos de parque en lugar de muebles, el espacio estaba subdividido por pedazos de rejas. Las lámparas eran enormes faroles de portales y en las paredes colgaban rótulos de calles" (62). El profesor D. crea una ciudad con lo que puede robar de afuera. Ponte compone un sistema borgeano de repeticiones y encastrés. Sólo que, en este caso y en otros, es un Borges decadente, un Borges de la crisis cubana.

Al final del relato, cuando todos los que lo rodean están muertos, el narrador espera al hombre misterioso que el director había contactado al principio. Una tarde lo ve bajar del tren y a la noche empieza a seguirlo por una avenida. "Los árboles hacían más oscuro el sitio y se detuvo ante la boca de un túnel que debía ser refugio antiaéreo. Miró hacia todos lados sin conseguir verme, abrió una reja y entró" (71). Las pistas lo llevan hacia adentro, sigue una dirección de repliegue, como la decadencia cubana. "Un auto iluminó por un instante el sitio y estuve a punto de convencerme de que nada era real, ni la reja sin cierre en la boca de un túnel, ni la pared de piedra detrás de los árboles. Yo seguí un desconocido sin saber bien para qué" (71). Entonces se interna en un túnel, descende. Y en esa profundidad descubre una repetición infernal:

Había llegado a una ciudad de pesadilla y no sabía despertarme. Saqué las monedas en espera de algo que no ocurrió y me acordé, sin razón, de la esquina de Cuba y Lamparilla. O con no menos razón que la de estar en aquel sitio bajo tierra.

De no salir inmediatamente, tendría que reconocer que allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes, Y frente a un edificio al que faltaba una de sus paredes, comprendí que esa pared, en pie aún en el mundo de arriba, no demoraría en llegarle.

Se trataba del edificio del profesor D. levantado de nuevo. Yo tendría que cruzar su entrada y buscar la puerta que contenía una puerta más pequeña, tendría que cerciorarme de que era en todo igual. Sólo así, más entrampado aún que al atravesar una taquilla y

meterme en tan gran luz, habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria (73).

Al final del cuento el misterio queda en pie y no se produce ninguna descarga de significación. Por el contrario, el relato carece de un significado preciso, pero se mantiene estructuralmente en pie gracias a las repeticiones y los sistemas de encastres. Ponte compone una narrativa que se aleja de la temporalidad moderna y se organiza a partir de las simetrías que se encuentran en las ruinas. Nuevamente, Borges está detrás. En "Las ruinas circulares", en la cercanía del templo destruido, el hombre que sueña a otro hombre descubre que él mismo es soñado. Borges desfonda el origen, al lado de las ruinas. Ponte sigue esa línea, aunque se trata, de nuevo, de una línea en la que las cosas están ya plenamente degradadas. No son ruinas de templos, sino pedazos de una ciudad que se derrumba y que se reconoce desacralizada.

Ponte repone esta evaporación del significado por medio de un argumento que también utiliza en su libro sobre el grupo *Orígenes*: el del libro perdido. Entre otras cosas, el narrador de "Un arte de hacer ruinas" busca dar con el paradero del *Tratado breve de estática milagrosa*. En el epílogo del libro de cuentos, Ponte dice que "todo lo que queda de ese libro son las pocas noticias que se dan aquí. Ningún catálogo de los publicados por demógrafos, sociólogos y urbanistas trae mención de los tugures y su ciudad oculta" (105). Un libro perdido tiene la extraña condición de que se vuelve central porque desaparece. Por esa condición paradójica, se convierte en el nombre de un vacío, una marca que, como la pintura de los chinos, está siempre en constante variación. Centra y descentra, de modo que el libro organiza y al mismo tiempo mantiene en desorganización la narrativa, convirtiéndose en lo contrario de los discursos y los sistemas políticos totales. El libro perdido es el símbolo de las ruinas de la modernidad

5

En *Cuentos de todas partes del imperio* (2005), la lógica replegada de las ruinas se transfiere al lenguaje. Ponte lo muestra de manera impecable en "Las lágrimas en el congrí". Al principio del relato, la familia está en la casa y el televisor prendido. Escuchan una noticia sobre las guerras separatistas de los chechenos, lo que sitúa la historia alrededor de 1994. El padre reúne a la familia y empieza

a hablar, pero el narrador se evade con recuerdos y asociaciones. "Un arte de hacer ruinas" compone un laberinto de ruinas; en "Las lágrimas en el congri" Ponte traspone esa lógica a través de las huellas mnémicas que se encuentran replegadas en las palabras.

Al escuchar "chechenos", el narrador viaja mentalmente al tiempo en el que estudió física nuclear en algún lugar de la Unión Soviética, en donde también había un grupo de chechenos. Recuerda que allí formaba parte de una tribu de cubanos que fortalecían sus vínculos por medio de comidas y bailes y a través de un ritual de iniciación a la tribu, que llamaban "los Cabezas de Congri". Para pertenecer al grupo, era necesario correr por la nieve con chancletas de palo, vistiendo un pantalón de dormir y una camiseta, con la cabeza protegida por una media transparente de mujer, al grito de "Pan con lechón". Enseguida recuerda la historia que dio vida a ese ritual. Antes de que el narrador llegara, había sucedido que un grupo de chechenos habían provocado a mujeres cubanas. Entonces los hombres salieron a enfrentarlos, pero los chechenos los derrotaron, de modo que perdieron el orgullo y la pertenencia al lugar. Entonces salió al cruce un mulato que, para alisar las motas, llevaba una media de mujer en la cabeza y, como estaba haciendo ejercicios, usaba chancletas de madera, pantalón de dormir y camiseta; así como estaba salió a enfrentar a golpes a los chechenos, mientras gritaba "Pan con lechón".

En una reseña de *Un arte de hacer ruinas y otros relatos*, que reúne *Cuentos de todas partes del imperio* y *Corazón de Skitalietz*, Rafael Rojas lee el título del libro diciendo que el imperio al que alude es la Unión Soviética, de la cual Cuba es un reino más. Todas las lecturas son válidas, mucho más las de Rojas, pero creo que es más claro comprender la palabra imperio como una alusión a la nación cubana, que tuvo pretensiones imperiales, como todo país marxista, lo que demostró con la expansión de su ejército y la participación en diversas guerras fuera del continente, algo único en América Latina. "Las lágrimas en el congri" hablan de esa construcción de lo nacional. También el prólogo del libro, titulado "Rogación de cabeza por Sherezada". Escribe en uno de ese texto párrafos:

Encendidos los cigarros, servido el café, confiadas ya las más bien tristes nuevas de cada rincón de donde vienen, no demora en comprobarse que el Imperio consiste únicamente en ese aroma amargo que sale de las tazas, en el humo picante del tabaco, en

palabras, en música. Aire todo, en fin. Aunque su falta de consistencia –suele ser el consuelo en estos casos– no lo hará declinar, si nunca logra fundarse del todo (41-42).

En su obra, Ponte entiende la palabra aire de muchas maneras. Algunas veces trasunta violencia, como cuando dice que Martí es el aire que respiran los cubanos; en otras el componente ideológico está teñido de nostalgia, como sucede en *Cuentos de todas partes del imperio*. El aire es lo común, lo que comunica, lo que a veces llamamos nación, algo que puede recordarse o que puede volverse opresivo. El imperio, la nación, la comunidad, no tienen consistencia, porque no se trata de un significado que está por encima de la historia, sino que son olores o sabores que se volvieron familiares a causa de que se repiten una y otra vez. "Las lágrimas en el congri" constituye la representación en micro de la nación. La deconstrucción de las ruinas, huella tras huella, lleva a demostrar que un grupo social se forma a partir de una contingencia que se ritualiza.

En este aspecto, vale la pena retomar, en otros términos, la idea performativa sobre el género que propone Judith Butler en *El género en disputa*. El ritual de "Las lágrimas en el congri" se ajusta a esa propuesta, incluso en lo que respecta al machismo que trasunta y al carácter de pavoneo que tiene. Como dice Butler, el género, y en este caso también la identidad de la tribu, se produce a partir de una serie de actos contingentes a lo largo de la historia. "Al igual que en otros dramas sociales rituales -como el que Ponte repone-, la acción de género exige una actuación reiterada, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente" (2007: 273). El género, como el ritual, se sedimenta y, por ese mecanismo, se naturaliza. No obstante, al plantear como hipótesis preliminar que cuestiones como el género, la identidad de tribu y la identidad nacional son el producto de la performatividad y no de la significación (son actos contingentes y no expresiones de un ser), estas sedimentaciones se pueden deconstruir. Como hace Ponte: siguiendo el hilo de la turgurización de la memoria, se demuestra que la identidad nacional, y no sólo la de la tribu, está conformada por un puñado de objetos que se han sedimentado.

Para Butler, el género no debe considerarse una identidad estable, sino "una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada*

de actos. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo” (273). Ponte está muy cerca de esta idea, ya que, si el imperio se disuelve en el aire, lo que significa en este caso que el ser se esfuma, se sedimentan esos restos o esas ruinas que articulan y definen el estilo de un cuerpo. El olor del café y los cigarrillos, el olor de las calles y la comida, los sabores y las palabras, la música, y por lo tanto el ritmo y el baile, son todo elementos que definen los cuerpos, los moldean, les dan una forma y un comportamiento, incluso un estilo al caminar. Por tratarse de los moldes del cuerpo, esas marcas están hechas para volver. En “Por hombres”, otro de los *Cuentos de todas partes del imperio*, una mujer escapa de Cuba, siguiendo una línea nómada, transformando performativamente su identidad, a pesar de lo cual siempre recae en el mismo hombre, aquel que conoce la música y los sabores que ha abandonado. Aun así, esos significantes primeros son como las “huellas verdaderas” de las que habla Han en relación con el arte chino; son, por lo tanto, como las ruinas: siempre se las puede habitar para transformarlas en otra cosa.

Vacías de sentido preexistente, esas huellas se comportan como las ruinas: no se las puede destruir, pero uno las puede poblar, transformándolas en otra cosa, sacándolas de la sacralidad de lo nacional, para formar otras vidas. Los *Cuentos de todas partes del imperio*, escritos en primera persona, hacen barbacoas en ese lenguaje. Por eso, habitan la lengua por repliegue, y muestran que una voz y una subjetividad no son nada más que una colección de ruinas que pliegan la superficie para que el yo las recorra. Porque si no las recorre, si no salta de una ruina a otra, dejaría, quizás, de existir.

6

¿Cómo se usan las ruinas de la modernidad? ¿Qué utilidad tienen para nosotros? ¿De qué modo las pensamos y las deformamos? En *Decadencia*, Onfray habla del reciclado de las ruinas: las piedras de la Bastilla y los pedazos del muro de Berlín se convierten en mercancías. En *El comunista manifiesto*, Iván de la Nuez se detiene en la suerte similar que corrió la cultura soviética cuando ésta se esfumó. Fragmentadas, las fotos, los gorros, los escudos, los objetos se convirtieron en otras tantas ruinas mercantilizadas. Aparentemente, entonces, el destino último de las ruinas es convertirse en negocio. Como ejemplo máximo está la industria

del turismo que se forma alrededor de las ruinas. Y muestra su contrapartida: las ruinas mercantilizadas se abren como huellas desfondadas, o como marcas que tienen un sentido mínimo, una fecha histórica y algún nombre que la mente pueda asociar, algo liviano, para que el turista pase a otra cosa. Pero si ese es uno de los destinos de las ruinas, ¿por qué las personas seguimos interesándonos por ellas? Una respuesta posible se encuentra, creo yo, en la foto más famosa del Che Guevara, la que está en todas las remeras y en todos los posters e incluso en todos los estenciles.

La foto la tomó Alberto Korda, el 5 de marzo de 1960, durante el homenaje por los muertos que ocasionó la voladura del barco *La Coubre*, que traía pertrechos militares. Tras publicarse en unos pocos lugares de Cuba, el editor Giangiacomo Ferrinelli obtuvo una copia en 1967 y después de la muerte del guerrillero la publicó como póster. Un año después, la utilizó como portada de *El diario del Che en Bolivia*. A partir de entonces, las reproducciones no dejaron de multiplicarse, hasta convertirse en una de las fotos más intervenidas y comercializadas de la historia. Para comprobar el alcance de esa reproducción, podemos remitirnos a una muestra que se realizó en el Palau de la Virreina de Barcelona entre los años 2007 y 2008. Con el acertado título de *¡Ché! Revolución y mercado*, la muestra contiene más de 200 intervenciones, entre las que se encuentran, por ejemplo, trabajos conocidos como la reproducción en serie de la foto al estilo de la Mona Lisa de Andy Warhol, y otros más irreverentes y menos conocidos, como la foto irónica de una monja que tiene la cara tatuada en el pecho o una foto que muestra un churrasco cuya grasa ha dibujado, por azar, algo que se aproxima mucho a la cara del Che. Como dice Trisha Ziff, la curadora de la muestra, y editora del libro que lleva el mismo título, "La imagen del Che está por todas partes, e igual que el símbolo de Nike o el doble arco dorado de McDonald's, el Che se ha convertido en una imagen de marca, parte al mismo tiempo de la cultura popular y de consumo y de la cultura de protesta" (21).²

¿Qué significa esta transformación, desde ícono a revolucionario a marca para casi cualquier cosa? En la foto podemos encontrar, casi concentrado, el tiempo de la modernidad, como si la cara del Che, con su atmósfera romántica, evocara la

² El libro cuenta con ensayos de Trisha Ziff, Wally Olins, Rodrigo Fresán, David Kunzle e Iván de la Nuez, todos indispensables para los comentarios que siguen.

búsqueda de la nueva mitología que propone Schlegel. Podemos notarlo en el rostro adusto, que parece rechazar terminantemente la voladura del barco, las muertes, pero también las injusticias sociales, y los ojos levemente levantados, que miran hacia el futuro. Pasado de iniquidades, presente de desafíos, porvenir utópico: en la cara del Che se resume la narrativa revolucionaria y el tiempo de la modernidad. Por eso, dentro de la revolución cubana y latinoamericana, la foto de Korda representa la lógica moderna del signo, la ruina y el archivo. El Che funciona como un tótem en ese archivo, como un ordenador de los discursos y, por supuesto, como un marcador que le da sentido a las ruinas y la caducidad, es decir, a lo que queda del barco y los cadáveres que homenajean. El archivo moderno, los signos y los lenguajes modernos, y por eso también las ruinas modernas, admiten la multiplicación de relatos y poéticas y sentidos, e incluso articulan perfectamente con la industria cultural, como podemos ver en el hecho de que la revolución no podría haber existido sin tecnologías como el micrófono, el cine, la radio, la televisión, la iconología, el diseño gráfico, etc. Pero si bien pueden multiplicarse, sólo valen si tienen un ensamble coherente gracias a una gramática de la utopía.

Ahora bien, como vimos en Onfray y Ponte, el archivo, los lenguajes y las ruinas modernas terminan ellas mismas por quedar arruinadas. Aunque ese es un proceso que viene carcomiendo la modernidad desde fines del siglo XIX, sale finalmente a la luz con la caída del muro de Berlín. Esto produce una semiológica significativa: como vimos, las ruinas y los signos se deconstruyen, en el sentido de que pierden el significado trascendental.

Este cambio tiene dos consecuencias centrales para la cultura soviética, de la que el Che Guevara es una parte. En primer lugar, como demuestra Iván de la Nuez en *El comunista manifiesto*, los signos se convierten en significantes que pierden su carácter maldito: cuando el marxismo deja de ser un peligro real, imágenes como las de Guevara y Marx pueden utilizarse y servir como mercancías. Como ejemplo, Iván de la Nuez refiere el caso de un banco alemán que eligió la imagen de Marx para adornar la tarjeta MasterCard que utilizan sus clientes. En este caso, el reciclado es irónico, devastador. En segundo lugar, segunda consecuencia de la caída del comunismo, los signos se desprenden del lenguaje que definía el archivo y se convierten en piezas sueltas que están disponibles para todo tipo de cosas. Dentro de la

revolución de los años '70, el Che mira un futuro que coincide con el socialismo. Cuando el comunismo pierde eficacia, se convierte en un significante que se puede utilizar para designar futuros diversos e intenciones de todo tipo. En la muestra *¡Ché! Revolución y mercado* encontramos, por ejemplo, un Che de los pobres, un Che capitalista, dibujado con marcas como McDonald's, IBM y Coca-Cola, un Che de los suicidas, un Che para propagandas, un Che para los judíos, un Che para Boy George y para la familia de Ozzy Osbourne y también (tras las vueltas de la historia) un Che para los gays.

Esta transformación supone un cambio en los regímenes de los archivos, los lenguajes y las ruinas. El archivo moderno está representado por los bazares modernistas, las bibliotecas nacionales, los partidos y las organizaciones políticas. En todos estos casos, son archivos controlados por instituciones y organizados a partir de un significado preciso. El símbolo es la foto del Che: el significado es el socialismo futuro. En la actualidad, los signos se abren a diferentes formas de comprensión; los signos se arruinan, es decir, se fragmentan del todo, como muros que se caen, y se convierten en piezas léxicas que se pueden utilizar para los más diversos propósitos. Si el archivo moderno puede comprenderse como la biblioteca nacional, el archivo contemporáneo podría pensarse a partir de Internet. Como dice Iván de la Nuez de manera sintética, la caída del PC (el Partido Comunista) se produjo en la misma época que la invención de la pc (la computadora personal).

La síntesis es más que un juego ingenioso. Si el PC representa la forma moderna de tratar con las ruinas y organizar un archivo, Internet entraña una profunda novedad. Efectivamente, en *Volverse público* (2016) Borys Groys sostiene que Google es el resultado de un cambio en el régimen de los signos, y de hecho, el motor de búsqueda funciona gracias a que posee una idea lingüística muy definida. A diferencia del archivo moderno, que se basa en un lenguaje, una gramática y una narrativa y, podemos agregar, una temporalidad, Google "presupone y codifica la disolución radical de la lengua en conjuntos de palabras individuales. Opera a través de palabras que están liberadas de la habitual sujeción a las reglas del lenguaje" (195). Esta idea se basa en la fragmentación del archivo: aparece cuando el lenguaje de la revolución se arruina, es decir, se fragmenta y pierde el significado que le daba coherencia, destruyendo las gramáticas y las narrativas.

Cuando buscamos una palabra en Google, la pantalla muestra todos los contextos en los que ésta se encuentra. De este modo, nadie nos prescribe cómo tenemos que usarla, ya que podemos optar por diferentes significaciones, de acuerdo con los contextos y las necesidades. El antecedente de esta forma de operar se encuentra en las fotos del Che: si Google muestra todos los contextos en los que aparece una palabra, la muestra *¡Ché! Revolución y mercado* yuxtapone los diferentes contextos en los que se puede emplear su imagen. Si el archivo moderno es un archivo de narrativas coherentes, el actual se basa en palabras, imágenes y ruinas que se caracterizan por estar sueltas y ser utilizables con propósitos diversos e incluso contradictorios entre sí.

Borys Groys sintetiza este análisis de la siguiente manera:

Google disuelve todos los discursos al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática. Estas nubes de palabras no "dicen" nada, sólo contienen o no contienen tal palabra en particular. Por lo tanto, Google presupone la liberación de las palabras individuales de sus cadenas gramaticales, de sus ataduras al lenguaje entendido como una jerarquía verbal definida gramaticalmente (195).

Las ruinas y el archivo moderno se organizan a partir de una narrativa nacional o revolucionaria, e incluso una narrativa de la sangre y de la raza, ya que el nazismo también construye un archivo de la modernidad. La clave es que uno de esos elementos se extraiga de la historia y se convierta en el significado detrás de cada expresión o el destino señalado por cada signo y cada ruina. Con el fin de la Unión Soviética y la difusión de Internet, las palabras del archivo se liberan: convertidas en ruinas, todas las ideologías se desparraman en una superficie abierta, que potencialmente está en constante ampliación. Internet plantea un horizonte utópico: sin jerarquías, los signos se vuelven aprovechables para posiciones estéticas, políticas y culturales diversas e incluso contradictorias entre sí. El Che Guevara se transforma en una figura pop cuando ya no representa otra cosa que una imagen que se puede manipular y coordinar. En palabras de Ponte, se vuelve aire. Vaciada de contenido, puede convertirse en el ícono de una propaganda o en el símbolo de la rebeldía y las posiciones de izquierda en nuestras sociedades.

Sin embargo, también es claro que los buscadores de Internet jerarquizan, ordenan, suprimen, eligen qué mostrar, lo que convierte a sus algoritmos en curadores estético-políticos. Si Internet abre la posibilidad de un nomadismo por las redes, también levanta una nueva tecnología de concentración del poder por medio del control semiótico de los sujetos.

Nuestra vida política, cultural, artística, literaria y crítica es una operación sobre esa superficie que se mueve entre la anarquía y el poder extremo de la información. En términos de las ruinas, nos encontramos entre la lógica del museo, que congela los signos, ordena las cosas y produce subjetividades, y la potencialidad siempre abierta de profanar las ruinas por medio de la capacidad que tenemos de habitarlas y hacerlas estallar.

A partir de este recorrido, podemos decir, entonces, que el arte y la política actuales son formas de trabajar con las ruinas, para desjerarquizar y jerarquizar, desordenar y ordenar, conectar y desconectar las redes que nos y las constituyen.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- BALDERSTON, DANIEL. “Cuba y amargura”, en Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008, pp.: 35-42.
- BASILE, TERESA. “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ de Antonio José Ponte”, en Teresa Basile (comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008, pp.: 163-248.
- BENJAMIN, WALTER. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BORGES, JORGE LUIS. *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza, 1998, pp.: 153-172.
- LUC BOLTANSKI, LUC. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BUTLER, JUDITH. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- DÍAZ INFANTE, DUANEL. “Ruina, aura, melancolía”, en *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum, 2014, pp.: 224-238.
- GROYS, BORIS. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

- HAN, BYUNG-CHUL. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- HEINRICH. HEINE. *La escuela romántica*. Traducción, introducción y notas de Román Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- JAUSS, HANS ROBERT. “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000, pp.: 11-64.
- MORÁN, FRANCISCO. “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”, en Teresa Basile (comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008, pp.: 43-72.
- NUDLER, OSCAR. “De las crisis de mundo a las crisis del mundo”, en Oscar Nudler (ed.), *El mundo amenazado. Las crisis globales y su repercusión en las ciencias, la filosofía y la literatura en el primer tercio del siglo XX*. Viedma: Editorial UNRN, 2019. Disponible en: <https://books.openedition.org/eunrn/2946?lang=es>.
- NUEZ, IVÁN DE LA. *El comunista manifiesto. Un fantasma vuelve a recorrer el mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- ONFRAY, MICHEL ONFRAY. *Decadencia. Vida y muerte del judeocristianismo*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- PONTE, ANTONIO JOSÉ. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2002.
- . *Cuentos de todas partes del imperio*. En *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Prólogo de Esther Whitfield. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- ROJAS, RAFAEL. “Un arte de hacer ruinas, de Antonio José Ponte”, *Letras libres*, núm. 88, abril 2006. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/un-arte-hacer-ruinas-antonio-jose-ponte>.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH. *Conversación sobre la poesía*. Prólogo, traducción y notas de Laura Carugati y Sandra Girón. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- SILVA, GUADALUPE. “Ponte II. Un arte de la ruina”, en *El dragón en la biblioteca. Lezama Lima y la literatura cubana (1948-2002)*. Buenos Aires: Katatay, 2019, pp.: 229-248.
- SIMMEL, GEORG. “Las ruinas”, *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1935, pp.: 211-220.
- WHITFIELD, ESTHER. “El presente en ruinas”, en Teresa Basile (comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008, pp.: 73-82.
- ZIFF, TRISHA (ed.). *¡Ché! Revolución y mercado*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Turner, 2007.