

Mirar Troya, mirar Cuba: la mirada contemporánea de Julián del Casal y Antonio José Ponte.

Rocío Fernández
CELEHIS – UNMdP
Argentina

Resumen:

En el siguiente artículo, me propongo reflexionar sobre la configuración de las ruinas y la mirada cubana a partir del cruce anacrónico pero sumamente productivo de dos poetas finiseculares: Julián del Casal (1863 - 1893) y Antonio José Ponte (1963). A partir de dos poemas de estos escritores, "Elena" y "Antes de releer la Ilíada" respectivamente, intentaré pensar en cómo la relectura singular y mediada de la guerra de Troya le permite a ambos escritores leer su propio presente en la isla.

Palabras clave: Antonio José Ponte - Poesía cubana - Ruinas

Abstract:

In this article I propose to reflect about the configuration of ruins and the cuban look from the anachronistic but productive junction of two poets from two fin de siecles: Julian del Casal (1863 - 1893) and Antonio José Ponte (1963). From two poems by these writers, "Elena" and "Antes de releer la Ilíada" respectively, I will try to think on how the singular and mediated rereading of the Troy War allows both authors to read their own present in the island.

Key Words: Antonio José Ponte - Cuban Poetry - Ruins

En 1993, un grupo de escritores nucleados por la iniciativa de Francisco Morán, organizó los festejos por el centenario de la muerte de Julián del Casal (1863-1893); a diferencia de lo que sucedería luego con el cincuentenario de la revista *Orígenes*, en 1994, y el Centenario de la muerte de José Martí, en 1995, eventos en los que las autoridades culturales de la Revolución participaron de forma activa, en este caso no hubo ningún tipo de apoyo gubernamental.

Para esa ocasión, Antonio José Ponte, uno de los escritores involucrados, escribió una nota en la que describe al modernista como un espíritu suelto que vaga por la ciudad; afirma que es allí, en los días lluviosos, cuando las calles de La Habana se vuelven más íntimas, donde "sentimos a Casal". A diferencia del poeta revolucionario José Martí que ha sido leído y monumentalizado por la revolución, Casal goza de la libertad huidiza y la evanescencia propia de aquel que no fue pasado por el filtro del discurso estatal. De esta manera, y en consonancia con lo que Ponte escribe en el prólogo de *El libro perdido de los originistas* (2001) -ensayo en el que incluirá sus

reflexiones sobre Casal-, se refuerza la idea de que el principal valor de la literatura Casal es justamente el de no haberle sido útil a los ideólogos de la Revolución y haber escapado al ojo totalizador del Estado.

Si uno rastrea en el texto de Ponte es posible encontrar que esta habilidad, la de configurarse como un libro perdido que evade la mirada oficial, tiene que ver con las maneras de habitar la ciudad que despliega el poeta, ya sea en esos interiores atosigados de objetos culturales, como en las calles de La Habana. A diferencia de lo que señala Ángel Rama acerca de los recorridos limitados al centro de la ciudad de los escritores modernistas, Ponte destaca los viajes a la periferia de Casal: desde ir un matadero hasta estrenar líneas de ferrocarril hacia pueblos cercanos o visitar la construcción de un canal en las afueras de La Habana. Estos recorridos no son simplemente anecdóticos sino que figuran esa imagen esquiva que rescata el crítico y que, en algún punto, tienen que ver con mostrar el revés, el esqueleto, el soporte invisible de la vida urbana. Ponte hace de la fuga -no evasión- un gesto poético en tanto habilita una nueva visibilidad pero sobre todo político ya que escapa a los múltiples mecanismos de control que dispone el Estado para controlar los discursos de y sobre la ciudad.

Por otro lado, lo interesante de la escritura de Ponte no sólo radica en que logra elaborar una lectura interesante del escritor modernista sino que dicha interpretación le permite operar también sobre la condición del escritor en su propio tiempo. Más allá de las diferencias contextuales hay algo de la experiencia de Casal como poeta dentro de Cuba que, por momentos, parece estar describiendo el presente postsoviético. Esa superposición temporal está acentuada de varias maneras: en primer lugar, a partir de la configuración de un linaje contra-oficial que inicia en Casal y llega hasta la generación de los escritores críticos del régimen entre los que se posiciona Ponte; en segundo lugar, con esa aparición de Casal como espectro en las calles de La Habana actual que mencioné anteriormente. No obstante, el elemento central que permite esta lectura anacrónica tiene que ver con un procedimiento que Ponte usa con frecuencia y que da cuenta del estilo pulido del cubano: me refiero a la punzante precisión con la que elabora los títulos, ya sea de sus obras como de los capítulos que las componen. En este caso, el hecho de que el nombre del artículo sea *Casal contemporáneo* hace que se geste la lectura yuxtapuesta incluso antes de entrar al texto; como si predispusiera al lector a leer de determinada manera y a sentir, él también, a ese espectro suelto que vaga por las calles de la ciudad.

En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011), Georges Didi-Huberman afirma *la necesidad del anacronismo* como dispositivo que habilita una

arqueología crítica de la historia del arte en tanto cuestiona y repiensa las concepciones temporales de/para dicha historización. En *El libro perdido de los origenistas* (2001), Ponte parece trasladar esta inquietud al ámbito de la literatura para leer y reflexionar acerca del canon literario oficial diseñado por el Estado cubano. En el caso particular del ensayo sobre Casal, el escritor se vale de una imagen anacrónica como lo es la del modernista vagando por La Habana actual, para contraponerla a la del monumento del poeta revolucionario José Martí y, de esa manera, evidenciar las ventajas del olvido estatal; como dirá repetidas veces, incluso como advertencia ante el giro nacionalista del discurso revolucionario que intenta apropiarse del origenismo, en la actualidad sólo es posible encontrar sentido en aquellos textos que no fueron cristalizados por la lectura oficial. En este sentido, y a partir de esas dos imágenes con las que trabaja el ensayista, se evidencian también dos concepciones temporales completamente distintas: por un lado, la del monumento que representa el pasado congelado -el tiempo mesiánico de la Revolución- y, por el otro, la del espectro suelto en las calles, imagen por excelencia de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2011) que muestra un pasado que regresa, irrumpe, pasea en el presente.

Sin embargo, esta configuración temporal no es privativa de este ensayo breve sobre Casal. Toda la obra de Antonio José Ponte muestra una marcada predilección por los fenómenos en los que el tiempo se vuelve múltiple y perceptible. El ejemplo más representativo de este fenómeno es la constante presencia de las ruinas. En efecto, textos como *La fiesta vigilada* o *Un arte de hacer ruinas*, entre otros, visibilizan de diversas maneras la decadencia de la arquitectura habanera pero no como un simple telón de fondo sino como un dispositivo crítico que le permite reflexionar acerca del poder y la ciudad. De esta manera, y a partir de una configuración particular de la mirada, el escritor logra abrir la significación de la ciudad y los elementos que la conforman para romper la hegemonía semiótica que el Estado despliega sobre la trama cultural.

Uno de los textos más tempranos en los que se puede rastrear este uso novedoso de las ruinas es el poema “Antes de releer la *Ilíada*”, texto compilado en la antología *Asiento en las ruinas* de 1997 pero escrito en la década del ochenta.

Antes de releer la *Ilíada*

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.
(Ponte, 2005; 46)

El nombre del poema produce un efecto interesante porque contextualiza y complejiza la presencia de ese sujeto poético que se observa en el último verso. Ponte conecta, de esa manera, el principio y el final del poema a partir de ese “yo” que se dispone a releer para buscar un signo que aclare aquella historia. Lo que queda en el medio de esos dos puntos, es decir, el resto del poema, es una descripción particular de Troya que quizás podríamos asociar a la representación que ha quedado después de esa primera lectura de *La Ilíada* a la que se hace referencia en el título. Es, por lo tanto, una imagen de la postguerra,¹ una imagen de esa ciudad en la que han quedado las marcas de la batalla que se despliegan a lo largo del poema y se recolectan en el anteúltimo verso: dientes, huesos, cenizas, sal antigua.

Por otro lado, es destacable, a su vez, cómo Ponte logra generar, a partir del uso de la lluvia, el gerundio y el presente de los verbos, un efecto de eternidad y tiempo suspendido en el que las ruinas de Troya, el poema de Homero, el hecho histórico y el sujeto poético que releer parecen estar superpuestos en un mismo presente. De esa manera, las ruinas se configuran como una imagen anacrónica que por momentos es la del pasado del relato homérico y, por momentos, la de un tiempo suspendido en el presente del sujeto que releer. En este sentido, la presencia de esos perros que persiguen sus colas, ajenos a ese escenario de muerte y ruinas, muestra el estilo de Ponte para diseñar imágenes ambiguas que descolocan la percepción del lector.

Si bien la operación crítica que monta el cubano en el ensayo sobre Julián del Casal es más directa y/o evidente, dado que la presencia del modernista en la ciudad le permite reflexionar sobre su propia condición de escritor en el presente, en este poema es posible observar una manera específica de vincularse con las ruinas que es sumamente significativa para pensar las maneras de habitar la Cuba post-soviética en la

¹ Es muy interesante que, de todos los episodios y/o imágenes que hay dentro de *La Ilíada*, Ponte elija mostrar Troya como una ciudad de la postguerra que ha quedado en ruinas. En el artículo “El presente en ruinas” (2009), Esther Whitfield aborda la escritura y el arte visual de varios artistas cubanos de la década de los ’90 en los que la ciudad de La Habana es comparada con ciudades en guerra –en este caso, Beirut– para hacer saltar a la vista no sólo las similitudes de esa arquitectura destruida sino también la presencia de las ruinas como una estrategia del gobierno para “convertir a La Habana en el sitio de un ataque esperado en la década de los ’60 que no tuvo lugar nunca” (Ponte, 2004; 256)

que escribe Ponte. En efecto, es a partir de esa manera de mirar las ruinas que se configura en el último verso del poema que el espacio troyano se desdibuja y surge la ciudad contemporánea: el sujeto parece mirar de la misma manera la arquitectura derruida de Troya y la de La Habana porque en ambos casos busca un signo que aclare eso que ve.

En este sentido, en “Cuba y amargura” (2009), Daniel Balderston lee este poema de Ponte y lo emparenta con el soneto de John Keats, “On first looking into Chapman’s Homer”, por la clara similitud de ambos títulos pero también porque en ambos se configura una mirada particular. En el poema de Keats, la escucha de la lectura en voz alta de *La Ilíada* de Chapman es comparado con la sensación de ver por primera vez: “Then I felt like some watcher of the skies /When a new planet swims into his ken; /Or like stout Cortez when with eagle eyes/He stared at the Pacific – and all his men/ looked at each other with a wild surmise.” (Abrams, 504-05). Balderston afirma que Ponte intenta regresar a *La Ilíada* con la mirada ávida que proclama Keats pero no lo logra porque la poesía no es un espacio de la certeza capaz de aclarar la historia sino todo lo contrario en tanto está signada por el desconsuelo y la pérdida de ilusiones.

Sin embargo, esto no es todo. Lo interesante de la comparación que establece el crítico es que permite visibilizar no sólo cómo no mira el escritor sino aquello que cautiva su ojo. Para Ponte, observar las ruinas de *La Ilíada* no es como estar frente a un planeta o un mar desconocidos porque ese tipo de descubrimientos no le interesan en lo más mínimo. En lugar de buscar nuevos territorios, Ponte vuelve una y otra vez sobre los territorios ya conocidos: relee *La Ilíada*, recorre las mismas calles de La Habana. Lo obsesiona eso que ya vio una y mil veces porque es ahí donde entiende que hay algo más, algo que todavía no pudo encontrar. En contraposición a la mirada del águila que, desde el cielo, logra ver lo inexplorado, la mirada de Ponte es absolutamente terrestre, cercana, incluso al ras del suelo, como si para ver el sujeto tuviera que posicionarse en el medio de la imagen; no hay, por lo tanto, una visión aérea y monumental de las grandes murallas troyanas, sino huesos, cuerpos ovillados, perros que persiguen sus colas y blancos restos que atestiguan la presencia de esa sal antigua.

En esta línea, en *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, Ponte escribe una crónica titulada “Lugares perdidos” en la que recorre aquellos que fueron sus lugares en la ciudad y que ya no son como eran antes: la Calle Obispo, el Paseo del Prado, el Té de Mercaderes y un parque del Vedado. El escritor agrega hacia el final el poema “En el antiguo barrio de las putas”, texto que también está presente en las últimas páginas de la antología *Asiento en las ruinas*, y que, al igual que el resto de los apartados de la crónica,

funciona como una fotografía que detiene el tiempo y captura algo que parece estar a punto de desaparecer. En este caso, eso que se ve son los restos de la ciudad clausurada por la moral revolucionaria en la década del '60: "Deben estar secando sus cabellos al sol / las putas de antes que continúen vivas" (47).² Al igual que en el poema de las ruinas troyanas, Ponte construye imágenes en las que el tiempo se suspende: el pasado perdura y se materializa en esas putas de antes que, aunque olvidadas y escondidas por el discurso revolucionario soviético, todavía viven y hacen del presente un tiempo complejo y anacrónico.

En el barrio de los gestos repetidos el aire lleva tantas capas
como un pastel de hojaldre.
Las superposiciones, el hacinamiento
de una generación sobre las anteriores,
el humus de los hombres, se siente como un peso.
Puede hablarse como en ningún otro lugar de lo hondo del pasado.
(48)

En lo repetido, en lo cotidiano, incluso en lo que ya se vio, no cabe la posibilidad de la tautología (Didi-Huberman, 2010);³ Ponte nunca ve sólo lo que ve sino que, por el contrario, duda de aquello que entra por sus ojos como si siempre hubiera algo más que se le escapa. En "Antes de releer La Ilíada", por ejemplo, el último verso pausa la escritura justo en el momento en el que el sujeto busca un signo que le dé sentido a ese montón de escombros que tiene delante y, de esa manera, produce un efecto de eternidad al mismo tiempo que deja al lector sin una respuesta concreta que termine de explicar esa imagen. Es verdad que, tal como afirma Balderston, la poesía de Ponte no brinda certezas, ni construye grandes relatos o verdades unívocas capaces de aclarar la historia, sin embargo, sería erróneo pensar que la poesía no dice nada. En efecto, lo que

² En "Interiores de una isla en fuga. El "ensayo" en Antonio José Ponte" (2009), Teresa Basile lee *La fiesta vigilada* (2007) y da cuenta de cómo las transformaciones de La Habana postrevolucionaria pueden entenderse a partir de la articulación del discurso soviético en las década de los '60 y del relato nacionalista que adopta en la era postsoviética. Señala al respecto que, en los primeros años del gobierno, las políticas estatales vedaron todos aquellos espacios y/o prácticas que no integraba la moral revolucionaria y su tabla de valores -cerraron los bares y clubes, prohibieron la prostitución y el juego y vaciaron hoteles y restaurantes-, mientras que en la década del '90, con la apertura del mercado y la reconfiguración del discurso estatal, reaparece la ciudad festiva y nocturna de la Cuba de los '50 -aunque, y de ahí el nombre del ensayo de Ponte, esta vez es una fiesta vigilada.

³ En *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), Georges Didi Huberman se enfrenta a algunas obras del arte minimalista norteamericano y reflexiona, con una marcada influencia lacaniana, acerca de las diferentes configuraciones posibles de la mirada. Si bien su gran aporte será el de la mirada dialéctica, también teoriza acerca de lo que él llama la mirada de la creencia o de la tautología. A grandes rasgos, podría decirse que mientras que en la primera quien observa siempre ve más allá de lo que ve -cargando de sentidos la imagen-, en la segunda hay un deseo de ver sólo aquello que se ve.



evidencia la escritura del cubano, es que frente a la realidad, la poesía no dice sino que hace ver: no existe un signo que aclare la historia, sino imágenes que permiten abrir la significación y desconfiar de lo establecido. Así como las putas hacen irrumpir la densidad temporal de La Habana, las imágenes de las ruinas troyanas se superponen con el presente de la relectura. Es esa la respuesta de la literatura: diseñar un nuevo régimen de visibilidad en el que la realidad deja de ser una superficie para pasar a ser una superposición de capas, una hondura en la que el tiempo se acumula, un hojaldre de sentidos que no pueden reducirse a un signo.

En este sentido, y siguiendo este análisis, es posible afirmar que ya desde sus primeros poemas el escritor cubano construye imágenes de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman; 2008) a partir de una mirada arqueológica que le permite ahondar en la espesura de los objetos y leer el espacio material como soporte de la inscripción de la historia. De esta manera, el presente del escritor aparece constantemente atravesado por la irrupción constante y significativa de diferentes épocas -el pasado colonial del fin de siglo XIX, el pasado republicano de las primeras décadas del siglo XX y el pasado revolucionario- que tenderán a multiplicar y dispersar el sentido de la isla.

A su vez, cabe destacar que esta manera de mirar contribuye a diseñar una ciudad otra que evade los mecanismos de control que dispone el Estado para vigilar los discursos de y sobre la polis. De esta manera, se habilitan nuevas sensibilidades y nuevos modos de habitar el espacio común, al mismo tiempo que se visibiliza lo oculto, lo velado, lo silenciado. Así como las putas de antes que aún sobreviven evidencian lo hondo del pasado, la presencia espectral de Julián del Casal en las calles de La Habana le permite reflexionar acerca de la condición histórica de los escritores en la ciudad. En esta línea, esta mirada arqueológica no es simplemente una apuesta estética que tiende a construir imágenes de tiempos heterogéneos sino un gesto profundamente político que muestra el revés, el esqueleto, el soporte discursivo sobre el que se edifica el poder.

Coda

Por último, quisiera volver por un momento a las ruinas troyanas. No ya las que se describen en el poema de Ponte, sino las de uno de los escritores cubanos que más temprano adquirió el gusto por las imágenes de tiempos múltiples: el modernista Julián del Casal.

Helena
Luz fosfórica entreabre claras brechas
en la celeste inmensidad, y alumbra
del foso en la fatídica penumbra



cuerpos hendidos por doradas flechas;

cual humo frío de homicidas mechas
en la atmósfera densa se vislumbra
vapor disuelto que la brisa encumbra
a las torres de Ilión, escombros hechas

Envuelta en veste de opalina gasa,
recamada de oro, desde el monte
de ruinas hacinadas en el llano

indiferente a lo que en torno pasa,
mira Helena hacia el lívido horizonte
irguiendo un lirio en la rosada mano.

(Casal, 2007; 111)

Este poema, publicado en *Nieve* (1892), pertenece al apartado “Mi museo ideal”, un conjunto de diez sonetos ecrásticos que el modernista escribió en base a una serie de pinturas del decadentista francés Gustave Moreau. Si bien hay varias obras del pintor en las que se representa a Helena, es probable que el modernista haya accedido a alguna réplica en blanco y negro de los primeros cuadros que el artista pintó con este tema a principios de los '80.⁴

Al igual que el texto de Ponte al que ya hicimos referencia, es una imagen de Troya después de terminada la guerra. En este caso, sin embargo, ya desde el título del poema el foco está puesto no tanto en las ruinas como veíamos anteriormente sino en la figura de Helena. Lo primero que llama la atención es la disposición de esa presencia: envuelta en opalina gasa, recamada de oro, entre ruinas, irguiendo un lirio, mirando al horizonte e indiferente a la destrucción que la rodea. Tanto la vestimenta como la actitud lánguida y fría construyen una Helena completamente decadente y estetizada; de la misma manera que Ponte hace aparecer al modernista en las calles de La Habana postsoviética, Casal construye una Helena finisecular y anacrónica.

Por otro lado, destaca la manera de enfrentarse a esas ruinas no sólo por el gesto disruptivo sino también porque la forma de mirar es comparable a la mirada del propio poeta. En efecto, en el poema “Autobiografía” de su primer poemario, *Hojas al viento* (1890), leemos: “Indiferente a todo lo visible,/ ni el mal me atrae, ni ante el bien me extasío,/ como si dentro de mi ser llevara/ el cadáver de un Dios, ¡mi entusiasmo!”. (8)

⁴ Al respecto, cabe aclarar que Julián del Casal no vio jamás un cuadro original de Gustave Moreau. Sólo tuvo acceso a la novela *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans donde se describen los mismos cuadros y a algunas litografías en blanco y negro que el cubano compró por correspondencia.

Como se puede ver, Helena y el sujeto poético que, por el título del poema, podríamos asociar con Casal, adoptan una mirada hastiada, fiel a la pose decadente del fin de siglo. En ambos casos pareciera que no hay nada para ver en aquello que los rodea: frente a las ruinas, Helena mira el lánguido horizonte y, en el poema autobiográfico, Casal lleva la indiferencia es al extremo en tanto hay una apatía general que desdeña “todo lo visible”.

En este sentido, y retomando las afirmaciones acerca de la poesía de Antonio José Ponte, podríamos afirmar, en primer lugar, que ambos poetas configuran miradas arqueológicas que les permiten diseñar imágenes anacrónicas en las que confluyen distintos tiempos: la yuxtaposición entre las ruinas troyanas y el presente de la relectura en “Antes de releer La Ilíada” o las calles de La Habana con esas putas que materializan otro momento histórico en las crónicas del escritor postsoviético; la figura mítica de Helena adornada con los ropajes suntuosos del modernismo y con la pose lívida de la *femme fatale* decadentista, en el poema del escritor finisecular.

En segundo lugar, es posible agregar que tanto Ponte como Julián del Casal miran de la misma manera las ruinas troyanas y el espacio habanero. El primero escruta las ruinas buscando un signo que aclare la historia, el segundo, en cambio, configura una mirada hastiada e indiferente. De esta manera, se evidencia no sólo que la ciudad de Troya funciona, en ambos casos, como una metáfora de La Habana, sino también que, esa manera de mirar que configuran los escritores no es arbitraria sino representativa del tenso vínculo que establecen estos poetas con su propio tiempo y espacio.⁵

Este último punto puede ser entendido más cabalmente a partir del concepto de contemporaneidad que desarrolla Giorgio Agamben. En *¿Qué es la contemporaneidad?* (2008), el filósofo italiano afirma que

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (2)

Ponte y Casal son escritores contemporáneos en tanto comparten esta manera de relacionarse con el propio tiempo.⁶ Entienden que para comprender cabalmente las

⁵ Para profundizar aún más en la comparación o el acercamiento de Troya y La Habana recomiendo el apartado “El muro y las nueve murallas de Troya” dentro del estudio ya citado de Teresa Basile sobre el ensayo en Antonio José Ponte.

⁶ Creo que esta figura permite complejizar los abordajes comparativos que intentan trabajar y/o reflexionar acerca de las posibles relaciones entre los dos fines de siglo XIX y XX. No se trata

tensiones de su presente -el del período postsoviético para Ponte, el del período de entreguerras en el marco del proceso de modernización para Casal- deben desviar y desfasar la mirada, interponiéndole a la realidad mediaciones culturales que extraen de otras épocas históricas. Por eso ambos vuelven a Troya, por eso Ponte hace aparecer a Casal en pleno fin de siglo XX. De esta manera, configuran una mirada contemporánea que se vale del anacronismo no sólo para separarse del propio tiempo y, como explica Agamben, comprenderlo mejor sino, y más importante aún, para aprender a mirar y a abrir el sentido de su propio presente.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Disponible en: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>. Último ingreso 10/12/2018

Balderston, Daniel (2009). "Cuba y amargura". Basile, Teresa (comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Beatriz Viterbo: 35-42.

Basile, Teresa (2009). "Interiores de una isla en fuga. El "ensayo" en Antonio José Ponte". *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario, Beatriz Viterbo: 163-248.

Del Casal, Julián (2007). *Páginas de vida. Poesía y prosa*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
----- (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Ponte, Antonio José (2005) [1997]. *Asiento en las ruinas*, Sevilla, Renacimiento.

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

----- (2014) [1995]. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, Buenos Aires, Corregidor.

----- (2004). "Carta de la Habana: La Maqueta de la ciudad". *Cuadernos Hispanoamericanos* 649-650: 256.

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

simplemente de que Ponte retome a Casal para crear un canon contraoficial y contraponerlo a la figura de José Martí como modelo de escritor revolucionario y alineado con el Estado o que lo invoque para desarticular los relatos modernos. En sintonía con esa necesidad del anacronismo como dispositivo crítico que propone Didi Huberman, considero que intentar acercar las operaciones de montaje y diseño de las imágenes de ambos escritores contribuye a desarmar el tiempo cronológico y lineal de la historiografía literaria.