



Los Herejes en el Convento:
La recepción de José Martí en la plástica
y la crítica cubana de los años 80 y 90

Jorge Camacho
University of South Carolina

A fines de la década de los 80, la plástica cubana comienza un periodo de renacimiento que se manifiesta en una serie de proyectos y exposiciones en las galerías de 23 y 12, y L y 21 del Vedado y en el Castillo de la Fuerza. En estos proyectos se percibe un intento de repensar la figura del héroe desde un punto de vista crítico. Ya sea a través imágenes de carácter erótico-grotesco como en el caso de Tomas Esson o en contextos metarreligiosos como en Alejandro Aguilera. En el siguiente comentario quisiera analizar estas representaciones, y en especial las que tienen que ver con la figura del héroe de Dos Ríos en la plástica cubana de los años 1980 y 1990. Quiero llamar la atención sobre los casos de utilización irónica de las imágenes, la crítica a la teleología revolucionaria y otras formas de subversión en el contexto de la ideología oficial. El marco teórico del que parto es la teoría de la recepción propuesta por Jauss y otros teóricos alemanes y norteamericanos. Según esta teoría es posible rastrear las formas interpretativas de la obra de arte en determinados contextos y periodos históricos. El receptor es un agente activo que crea la obra al mismo tiempo que la interpreta y a través de estas lecturas pone en movimientos códigos semióticos -según la expresión de Roland Barthes, en una especie de juego interminable con el texto. En todo caso, nuestra lectura es autoreflexiva. El significado que le atribuimos a las obras en contextos específicos lo que hace es recrearlas, y al mismo tiempo las realizan como obra en la comunidad de lectores a las que pertenecen.

Un momento importante de la recepción del héroe de Dos Ríos en la plástica cubana ocurrió en 1989 en el llamado proyecto del Castillo de la Fuerza. En tal ocasión se exhibió la escultura de Alejandro Aguilera “playitas y el Granma” donde aparecen Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y José Martí en un bote, presumiblemente el mismo que utilizó el último para llegar a Cuba en 1895. Esta escena que en otro contexto cultural pasaría inadvertida, despertó considerable atención. El simple hecho de reunir los iconos guerreros dentro de un marco figurativo, no expuesto a la contingencia y los reclamos de la historia, hacían de ella una representación *sui-generis*, abiertamente problemática para la ideología revolucionaria en el poder. Se abrían así las compuertas de la historia y la política al cuestionamiento de la imaginación. El arte revolucionario según la estética del realismo socialista impuesta desde los años 60 en la isla, anulaba cualquier espacio de duda o ambigüedad en la representación artística exigiendo del artista una transparencia ideológica acorde con los presupuestos revolucionarios. El arte debía ante todo ser un arma de lucha, debía enseñar, y construir la nueva sociedad y el nuevo sujeto.

En 1974 José Antonio Portuondo, a quienes algunos atribuyen las cartas anónimas escritas contra el poeta Heberto Padilla a finales de los 60, teorizaba sobre el “diversionismo ideológico” en el tratamiento de la figura de José Martí. Según el crítico marxista este podía manifestarse de muchas formas y una de ellas era poner el énfasis en el erotismo del héroe, y en 1982 su amigo Jorge Rigol, uno de los críticos de arte más influyentes de entonces, utiliza el mismo concepto para la plástica cubana. Hay que aclarar que esto no era un simple concepto estético, sino que figuraba en la constitución con penas que iban de la expulsión de centros educacionales hasta años de cárcel. Por tal motivo la representación del héroe desviado de la preceptiva oficial

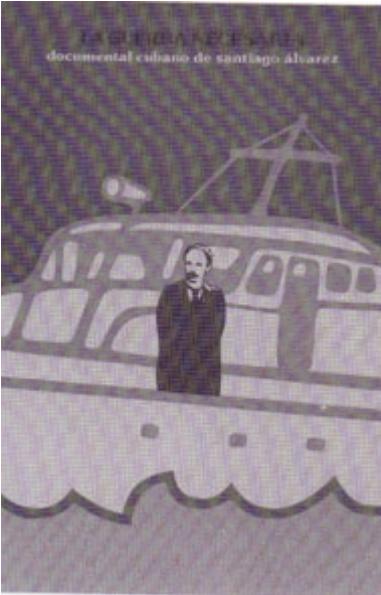


podía acarrear grandes penas para el artista. Por ello la ambigüedad era un factor que permitía cierta libertad en la representación, y con ello el recurso de la simultaneidad, típico de los simbolistas decimonónicos y las vanguardias del XX, abría el suceso a la posibilidad interpretativa del espectador. De pronto, la historia, y el archivo simbólico de la nación podía leerse en múltiples niveles, uno de ellos contra hegemónico, que revelaba la historia como un simulacro, una representación imaginada y ficticia.

El simple hecho de que Martí en la escultura de Aguilera fuera el único que estuviera remando abría una serie de interrogantes del tipo “lo usan” “se sirven de él” que rompe con el equilibrio de igualdad usualmente atribuido a los héroes revolucionarios. Con esto se sugería la utilización de su figura en la retórica del discurso político y su ascenso a categoría religiosa en la cultura insular. De hecho, la imagen del bote con tres hombres proviene de la iconografía religiosa cubana. Según la leyenda la virgen de la Caridad del Cobre se les apareció a los tres pescadores en medio de una tormenta cerca de la bahía de Nipe, en la parte más oriental de Cuba. Los tres guerreros con sus aureolas vendrían a sustituir en el imaginario cultural los tres juanes de esta leyenda en un momento particularmente tormentoso en la política oficial: la desaparición del bloque soviético.

Esta sacralización de los iconos patrios era una crítica al culto a la devoción, primero en la figura del “apóstol” que domina gran parte del siglo XX en la isla y al cuestionamiento al mismo proceso sacralizador en la figura de los rebeldes. La ideología revolucionaria se había convertido en una especie de religión, pautada por la fe ciega a los estatutos revolucionarios. Sus héroes habían alcanzado la categoría de intocables y su edificación en el discurso oficial es proverbial. El propio Aguilera en una escultura del año anterior *En el mar de América* (1988) había reunido las figuras del Ernesto Che Guevara, Simón Bolívar, Las Casas, Martí y Camilo y las había provisto de un aura sacramental sugiriendo con esto algo similar pero en un contexto más amplio, el de Latinoamérica.

La representación del héroe de Dos Ríos como santo, apóstol, o Cristo fue uno de los discursos más característicos en la recepción de la figura martiana desde principios de siglo como ha demostrado Ottmar Ette. Esta representación, siendo aún criticada durante la revolución, alcanzó un nuevo aliento a finales de los 80 con la crisis de valores y de representatividad que dio al traste con los países del antiguo bloque soviético. Un ejemplo de esta vuelta a los valores espirituales fue la escultura de Juan Francisco Elso creada en 1986 *Por América*, una escultura donde Martí aparece según la imagen sacrificial del héroe heredada de la tradición republicana. Mientras es asaetado, el héroe de América continua peleando con el machete mambí. Irónicamente, al parecer Martí nunca utilizó un machete ya que los únicos testimonios que nos han llegado de sus días de combate en la manigua lo describen peleando con una pistola. Sin embargo, el machete crea una conexión simbólica entre el héroe y los mambíses que hace homogénea la causa libertadora. Según el testimonio del propio autor, la estatua de Martí está moldeada sobre las figuras de santos que aparecen en las iglesias



españolas, a la cual el artista aplicó un procedimiento litúrgico, proveniente de la región afrocubana, mezclado con su propia sangre la tierra que reviste el cuerpo del héroe.

La escultura de Alejandro Aguilera retoma este mismo discurso tres años después pero de una forma irónica, y su representación del héroe se vuelve abiertamente contestataria al hacerla coincidir con los rebeldes del 59. Si la herencia de Juan Francisco Elso está en el discurso republicano que representa Cintio Vitier durante la revolución, la deuda de Aguilera es con la crítica descarnada de Heberto Padilla en *Fuera del Juego* (1967).

Una imagen similar a “Playitas y el Granma” había aparecido en el afiche publicitario del documental de Santiago Álvarez *La guerra necesaria* (1980). En este afiche, un ejemplo clave de la representación icnográfica de la revolución, Martí está recortado sobre el yate Granma en un intento de unir al “autor intelectual” con la ideología de los expedicionarios. Sin embargo, en aquella ocasión la imagen del héroe de Dos Ríos estaba solamente pegada sobre el dibujo y no intentaba ser una representación realista de la escena. Mas bien, el conjunto intentaba preservar los distintos lugares originarios de las dos figuras, al tiempo que cuidaba mantener la imagen original para trasmitirla con mayor eficacia al público. La fotografía de Martí es la última que se conoce del héroe y fue tomada en Kingston Jamaica en 1892. Aparece frecuentemente en los afiches propagandísticos de la revolución, por el hecho de que pertenece a un momento clave de la labor conspirativa del héroe. Un año después del documental de Santiago Álvarez, Mario García Joya la utiliza en *De nacionalidad a nación* (1981) donde se percibe el mismo proceso acumulativo de las imágenes para dar una idea de continuidad histórica.

Se debe aclarar que los años de 1980 y 1981 son de una importancia vital para la política del estado cubano. En 1980 se da el enorme éxodo del Mariel, que para muchos inicia un proceso de crisis irreversible de la ideología y las estructuras revolucionarias, y en la misma época está en marcha la guerra en Angola que lleva al continente africano cerca de 300 mil soldados de la isla, en una campaña antipopular donde murieron miles y que dejó efectos traumáticos en no pocas familias de la sociedad.

La superposición de imágenes icónicas como en el afiche de Santiago Álvarez o en el montaje fotográfico de García Joya tenía una finalidad teleológica: el intento de hacer coincidir las gestas de 1895 y 1959 dentro de un gran relato de liberación, organizado alrededor de sus héroes más representativos: José Martí y Fidel Castro. El verso “te lo prometió Martí y Fidel te lo cumplió” de Nicolás Guillén, es tal vez el mejor ejemplo de esta ideología en el discurso literario de los sesenta (407). El héroe del 59 cumple la promesa de Martí, termina su gesta emancipatoria, llevando la historia de la nación a un punto de total realización y libertad. El poema, escrito en forma de son montuno, intenta ser un reflejo de la voz popular. “El pueblo canta, contó, /cantando está el pueblo así: / -Vino Fidel y cumplió / lo que prometió Martí. Se acabó” (408). La crítica de los artistas e intelectuales

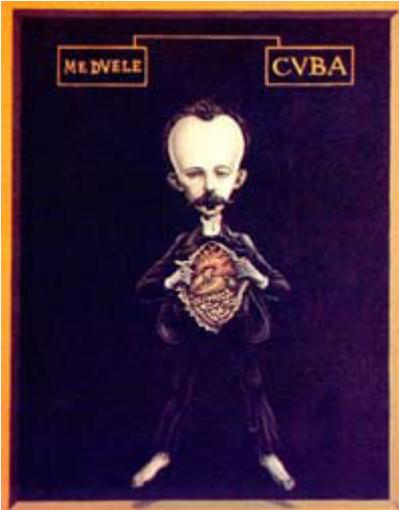


jóvenes de finales de los 80 fue también un intento de socavar esta ideología y revelar a su vez la historia como construcción ficticia, como un simulacro impuesto desde el poder.

En “Las tesis de Mayo” de 1989 promovidas por el grupo de intelectuales que formó Paideia aparece la crítica a esta relato fundacional. Ambos, el título de las tesis y sus conclusiones hacían hincapié en la muerte del héroe de Dos Ríos, el 19 de mayo de 1895 como una forma de reclamar el mismo legado simbólico, utilizando su figura con fines opuestos a la ideología del estado; de ahí que la inclusión del intelectual orgánico, modelado sobre los presupuestos grancianos de la política, aparezca reflejada en la muerte del héroe quien “llevaba en el mismo bolsillo” en el momento de morir un puñado de balas y las *Vidas paralelas* de Plutarco. Entre las propuestas de Paideia estaba reclamar para el intelectual su derecho al cuestionamiento político. En los ensayos publicados por tres de los integrantes en el *Caimán Barbudo* en enero de 1990 se percibe un intento de buscar nuevas formas de leer la figura del héroe de Dos Ríos a contrapelo de la política oficial. Es un Martí cuyo acercamiento se da a través de otro escritor rechazado por diversos motivos bajo el régimen, Lezama Lima, y cuyas lecturas se organizan alrededor de códigos simbólicos que o bien despolitizan al héroe o cuestionan la imagen heredada desde el punto de vista político. Otros ejemplos de esta recepción que desmitologiza al héroe aparecen en Antonio José Ponte y Rafael Rojas.

Debido a las presiones por parte de la policía política, la generación del 80 se exilió casi en su totalidad. Con la salida de estos escritores y artistas del país y el continuo desgaste de la generación que ocupaba la mayoría de los puestos directivos, se creó un vacío que fue necesario llenar con la generación que le continuaba. Esto llevó a un reacomodo de la sociedad a todos los niveles a mediados de los 90. Aparecieron nuevos pintores, escritores e intelectuales que ocuparon los espacios que había dejado la generación anterior en los centros educacionales, las revistas, y las recién creadas corporaciones extranjeras. En la mayoría de los casos, los artistas e intelectuales que permanecieron en el país fueron absorbidos por la maquinaria estatal, renunciando al discurso crítico más abierto que había caracterizado la generación de los 80; y a partir de esta época la plástica y el poder siguen una senda negociada, donde la trasgresión tiene fijado sus límites y la herejía su precio.

Este es el caso de Sandra Ceballos, de la generación posterior a los 80, y que exhibe sus obras en la exposición del Instituto Superior del Arte en 1993. Dos años después, en el centenario de la muerte de Martí, Ceballos pinta “Absolut, José” un cuadro donde se mezclan la ambigüedad, la crítica y la celebración. Su retrato del héroe a primera vista parece una especie de esperpento, una imagen deformada que como en las figuras de Valle Inclán se asemeja a esos personajes de principios de siglo reflejados en un cristal cóncavo. Esta deformidad hace que el rostro del héroe tome una forma casi violenta, sugerido en las líneas de los ojos y en sus pupilas hechas con rasgos agresivos. Sin embargo, una segunda mirada al cuadro puede detectar un



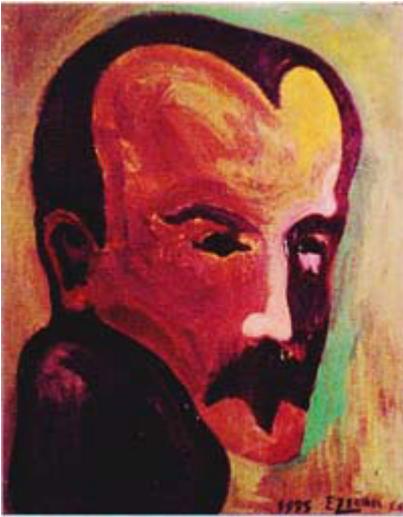
mapa *sui-generis* de obsesiones e ideologías y un intento de englobar a Martí dentro de un paisaje que trasciende la isla.

Cuba y América, la isla y el continente son dos obsesiones que aparecen de forma insistente en el discurso independentista de Martí y en la retórica revolucionaria y ambas aparecen reconciliadas en este cuadro. Cuba estaría representada por el ojo del héroe, alargado y cóncavo, formando junto con la nariz la parte más oriental de la isla. La isla está en el ojo rojo y negro, en lo que equivale a decir, en sus preocupaciones. De esta ubicación podemos seguir infiriendo que la marca que hace el cabello alrededor del rostro representa el Golfo de México, con la patilla, que no tenía Martí, representando la península de Yucatán. Casi en medio de la frente estaría la península de la Florida que por alguna razón la pintora ha achicado al extremo hasta hacerla casi desaparecer.

La alegoría del rostro del héroe se completa con la forma triangular de la cara, recurrente en algunos de sus autorretratos, en especial el que sirve de logotipo al Centro de Estudios Martianos. Esta forma triangular de la cabeza, con una base achicada en el mentón y amplia base en la frente, sirve de ejemplo también al cuadro de Sandra Ramos y de Reinerio, donde aparece un Martí abriéndose el vientre, enseñando las viseras y el corazón de forma semejante a los cuadros del “sagrado corazón de Jesús” que todavía hay en algunas casas cubanas. El rostro, hecho así, aspira a representar a través de una posible asociación frenológica la inteligencia de Martí que sería proporcional al tamaño de su cerebro. Este es un rasgo simbólico propio del siglo XIX y principios del XX que solo el culto a su figura ha perpetuado. En el caso de Cealberto esta forma triangular coincide además con la forma del continente suramericano al extremo que el mentón termina en punta como la tierra del fuego. De ahí que el título del cuadro sea tan significativo e intente abarcarlo todo. Este Martí intenta ser todo, un “absoluto”.

Su rostro queda entonces reconstruido partiendo de mapas tan imaginarios como simbólicos, que intentan reflejar su “latinoamericanismo” y convierten “nuestra América” en una especie de fisonomía imborrable. Con ello, la pintora continua una de las líneas de apropiación más significativas de la figura de Martí, tanto en la República como durante la revolución: la recepción política del héroe, el sueño bolivariano de una misma patria, y una misma ideología para todos.

No obstante, su matiz desacralizador es importante resaltarlo. Su cuadro muestra a través de la ficción un espacio de irreverencia según las formas tradicionales de representar al héroe, que lo hacen un personaje esperpéntico, deforme, y casi demoníaco. La representación queda construida pues sobre un doble código semiológico. Por un lado apela a un público que buscan los códigos ideológicos tradicionales en su obra y por otro lado, busca desacralizar su figura dejando entrever la distorsión mediática que ha sufrido su imagen. En resumen, la pintura se abre a la poliglosia y multiplicidad del mercado, donde siempre hay algo para todo el mundo.



Martí parecería servirle referencia al su cuadro.

aparece en su iconografía, y es muy diferente a las otras fotos que se conocen de él. En esta, Martí sostiene a su hijo en los brazos, y la cámara descubre un rostro risueño y casi de pícaro.



Una foto de de Esta

La deformación de la imagen y la simultaneidad van a ser pues dos códigos semiológicos importantes a la hora de leer las representaciones de Martí en la joven plástica cubana. El primero aparece en retratos donde el rostro es casi irreconocible. Además del de Sandra Ceballos están dentro de esta categoría los de Rubén Rodríguez “El maestro” y Ezequiel Suárez “sin título” ambos de 1995. El otro grupo como en el caso de Aguilera superpone dos espacios simbólicos con un fin desestabilizador. El primero cuestiona la esencia de la representación mientras que el segundo abre la imagen a diferentes lecturas contextuales. El primero abunda en los retratos mientras que el otro prevalece en la unión de dos o más figuras en el mismo contexto. Tres ejemplos de estos últimos son el cuadro de Sandra Ramos “mi ángel” (1995), el de Aimé García “sin título” (1995) y “No tiene el leopardo su abrigo”. En ellos al código de la simultaneidad se suma el código simbólico, que ha sido la forma tradicional en que se ha representado el héroe desde su muerte.

En el primero Martí se le aparece en forma de ángel a una pionera que lo saluda patrióticamente. La pionera es presumiblemente la propia pintora, de ahí que la representacion asuma un significado personal: “mi ángel”. La aparición etérea del héroe durante la noche parece casi una obsesión. Es significativo la monumentalidad de esta imagen con relación a la de la niña, lo cual despoja al héroe de su naturaleza humana para dotarlo de las cualidades de “superhombre”. En el cuadro de Sandra Ramos aparece pues no Martí sino su espíritu que ha encarnado en otros símbolos bien reconocibles para el infante: la patria y la bandera nacional. La pionera saluda al ángel y a Martí a un mismo tiempo. Rinde tributo a la bandera y al héroe con la misma forma marcial de los juramentos.

Pero si las representaciones de Aguilar, Ceballos y Ramos se fundamentan sobre la imagen política, la figura de Martí que retrata Aimé García va a ser muy diferente. Esta artista se lanzará a una búsqueda simbólica del escritor que entra de lleno en las ficciones historiográficas del XIX. Su pintura pone a dialogar dos emblemas, Martí y la esfinge, cara a cara, ambos inmóviles y atentos en un gesto donde uno más que preguntar o responderle al otro parece ser un reflejo del otro, y ambos un enigma para el espectador.

La representación está ubicada en un cuarto, ambientado según la estética fin de siglo; la misma que aparece en los prerrafaelitas, los decadentistas y los simbolistas franceses. En ellos abundan las grandes cortinas, y los manteles de una tela rica y fina. Resulta curioso observar que en la extensa iconografía de Martí solo existe un cuadro similar a este, que sin embargo, lo



ubica en un ambiente radicalmente distinto: el retrato hecho del natural por el artista Norman. En el cuadro de Norman aparece una habitación de trabajo, llena de libros, y donde la figura fundamental es la del héroe. Martí escribe y mira fijamente al retratista. En el cuadro de Aimé ese ambiente se transforma en uno de colores fuertes y vistosos mientras que Martí adopta una posición más bien retraída ante el problema insoluble que le presenta la esfinge. En el mito de Edipo este problema es el acertijo, al final del cual la bestia termina devorando a sus víctimas.

El pintor Gustave Moreau fue quien hizo popular este mito entre los escritores de fin de siglo. Su cuadro que todavía se exhibe en el museo de New York muestra la esfinge, especie de león con rostro de mujer, en el momento que se lanza a devorar a su víctima. El propio Martí dibuja al pie de uno de sus poemas en *Ismaelillo* la figura de la esfinge, esta vez con pechos y sin alas. En la cultura decadentista y simbolista de fin de siglo la esfinge era una forma de representar lo que Mario Praz llamó “la belle femme sans mercy” (la bella mujer sin piedad) a un mismo tiempo bella y distante, fría y sensual. Esta representación de la “mujer fatal” fue una de las formas en que reaccionó la elite letrada y artística, (casi todos hombres) a lo que percibían como una amenaza, que representaban las continuas demandas de la mujer por reformar su *estatus quo*. El artista finisecular tendía a preferir la mujer tradicional a la “la mujer nueva”. Esta mujer iba a la escuela, trabajaba en las factorías, pedía el derecho al voto, incluso se arriesgaba a fumar en lugares públicos, algo que los periódicos criticaban con enfado.

Representaciones de la *femme fatale* abundan en la poesía y la pintura modernista, en Rubén Darío, Julián del Casal y por supuesto en José Martí. No obstante, la crítica en Cuba ha soslayado este aspecto de la obra de héroe y ha favorecido en su lugar la imagen “idealizada” de la mujer que da Martí en algunos lugares de su obra. En tales momentos la mujer es la “levadura” y la “miel” de las revoluciones, la inseparable compañera del héroe en la guerra, y quien debe mantener las firmes virtudes del hogar durante la pobreza y el destierro. La imagen de la esfinge frente a frente a Martí resulta cuestionar no solo el olvidado papel que tiene la mujer en la obra del apóstol (un análisis que vaya más allá de lo puramente político) mientras resulta ser un cuestionamiento de la misma figura del héroe ante los discursos que intentan definirlo. Su perfil y su cuerpo relajado, demasiado suave ante las exigencias de la guerra, ponen en duda su representación, su valor de icono transparente en la sociedad cubana. El cuerpo deja de aparecer de forma sufriente, combativa y en su lugar hay una representación casi hedonista del héroe. Su cuerpo es el verdadero protagonista y su indefinición su verdadera imagen, de ahí que el cuadro haya quedado sin título como otra forma de interrogar al espectador y a los sujetos representados. Conjuntamente con el cuadro de Aimé hay otros dos que cuestionan la relación de Martí y la mujer, curiosamente todos hechos por mujeres. Uno es de Elsa Mora y el otro de Sandra Antonia Riera. Este último parece el más interesante de los tres. La referencia a Martí en el cuadro es indirecta ya que en la pintura sólo aparece una mujer muy bella que mira al artista seriamente. La referencia a Martí está en el título que es un verso de su último libro *Versos sencillos* (1891). “No

tiene abrigo el leopardo”. El título parece hacer referencia a la figura de la mujer ya que esta lleva precisamente un vestido de piel de leopardo. La estrofa original donde aparece el verso es la siguiente:

Tiene el leopardo su abrigo
En el monte seco y pardo
Yo tengo más que el leopardo
Porque tengo un buen amigo.

Sin embargo, la referencia al verso de Martí se hace de una forma negativa. En lugar de afirmar el título lo que hace es negarlo. Con esto se sugiere que la mujer le ha quitado su piel al leopardo para vestirse, tal vez lo ha matado, y que por tanto ella es ahora el leopardo (lo que vendría a coincidir con la imagen bestial de la mujer de finales de siglo). El cuadro sería así una parodia del verso de Martí de donde la autora ha sacado un nuevo significado. Este verso es tal vez uno de los más populares del poeta entre los popularizados por Joseito Fernández en su “Guantanamera”. Es importante recalcar que entre el pueblo es fácil encontrar parodias de estos versos, que sin embargo nunca se publican en Cuba al ser siempre una especie de crítica al gobierno (Camacho). En estas parodias se les atribuye a los versos un nuevo significado de acuerdo con el momento. El poeta y humorista Fernández Larrea da una versión de este verso: “Tiene el leopardo un abrigo/ en su monte seco y pardo./ Yo tengo más que el leopardo/ porque estudio en Los Camilitos”. Pero existen muchas más que posiblemente se pierdan irremediabilmente para la historia. Si no me equivoco, una de estas parodias trata de una jinetera, como llaman en Cuba a las prostitutas, a la cual pudiera referirse el título y la figura de este cuadro.

Bibliografía

Barthes, Roland. *S/Z* (1970). Trad. R. Miller, Hill & Wang. New York: Jonathan Cape, Londres, 1975.

Camacho, Jorge. Los otros “zapaticos de rosa”: parodia y política en la cultura popular. Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos. Año II. Edición 68. Miércoles 07 de Marzo 2001.

Guillén, Nicolás. “Se acabó” *Donde nacen las aguas. Antología*. México: Fondo de Cultura económica, 2002.

Jauss, Hans R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trad. T Batí. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1982.

Larrea, Ramón Fernández. “Carta a Jonathan Swift” *Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos* Año III. Edición 414. Lunes, 22 julio 2002

Matos, Dennys. "Mítica, utopía y poética. La escultura de Alejandro Aguilera, del discurso histórico-político a la abstracción. *Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos*. Año II Edición 242. Viernes 23 Noviembre 2001.

Mosquera, Gerardo. *Contracandela ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana: Galería de Arte Nacional, 1993.

Ottmar Ette. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. Traducción española de Luis Carlos Henao de Brigard. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Nuestra América, 45) 1995

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. from the Italian by Angus Davidson. London: Collins, 1960.

Ponte, Antonio José. "El abrigo de aire" *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. 16-17 (primavera-verano de 2000).

Por América : la obra de Juan Francisco Elso. Ensayos de Luis Camnitzer, Orlando Hernández, Cuauhtémoc Medina, Gerardo Mosquera, Alfredo López Austin, Rachel Weiss; edición a cargo de Rachel Weiss. México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Artes Plásticas, Coordinación de Difusión Cultural, 2000.

Portuondo, José Antonio. Martí y el diversionismo ideológico (conferencia). La Habana: 1974.

Rojas, Rafael. *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí, 2000

Obras y autores

Aguilera, Alejandro "En el mar de América" (1986)

Álvarez, Santiago. La guerra necesaria (afiche) 1980

Ceballos, Sandra (Guantánamo, 1961) "Absolut, José" (1995)

Elso, Francisco Juan. "Por América" (1986)

García Joya, Mario. *De nacionalidad a nación* (1981)

García, Aimé (Matanzas, 1972) (Sin título, 1995)

Mora, Elsa (Holguín, 1971) "Martí enamorado" 1995

Ramos, Sandra (La Habana, 1969) “mi ángel” 1995

Riera, Sandra Antonia “No tiene abrigo el leopardo” 1995?

Rodríguez, Rubén (Cárdenas, 1959) “El Maestro” 1995.

Tamayo, Reinerio (Guantánamo, 1968) “Me duele Cuba” 1995

© *Jorge Camacho* 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

-

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

