

AÑO 91, No. 3-4 JULIO - DICIEMBRE, 2000
ISSN 0006-1727 RNPS 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ

Pág. 11

CARLOS ENRÍQUEZ, CRÍTICO DE ARTE

Luz Merino

Pág. 53

EL VERDEANTE CASAL DE JOSÉ LEZAMA LIMA

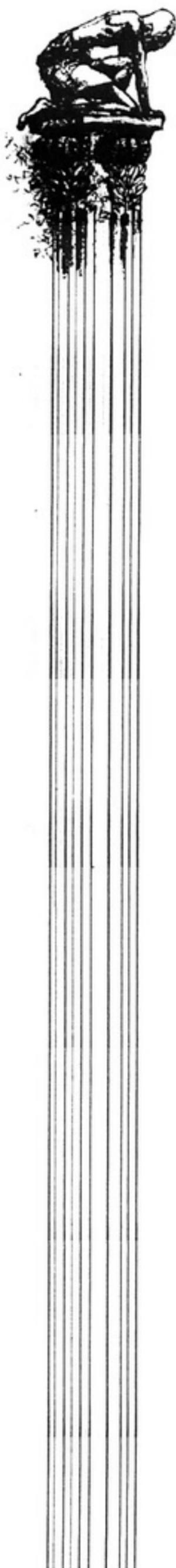
Eliana Miranda Cancela

AÑO 91, No. 3-4 JULIO - DICIEMBRE 2000
ISSN 0006-1727 RNPS 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ





Año 91/ Cuarta Época
Julio-diciembre 2000
Número 3-4
Ciudad de La Habana
ISSN 0006-1727
RNPS 0383

Director anterior: Julio Le Riverend Brusone (1978-1993)

Director: Eliades Acosta Matos

Consejo de Redacción:

Rafael Acosta de Arriba, Salvador Bueno Menéndez, Ana Cairo Ballester, Tomás Fernández Robaina, Josefina García Carranza, Zoila Lapique Becali, Enrique López Mesa, Francisco Pérez Guzmán, Siomara Sánchez, Emilio Setién, Carmen Suárez León, Eduardo Torres Cuevas

Jefa de Redacción: Araceli García Carranza

Edición: Marta Beatriz Armenteros Toledo

Diseño: Luis Garzón Masabó

Ilustraciones: Fragmentos de obras de Carlos Enriquez

Composición electrónica: Marta Beatriz Armenteros T.

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí
Plaza de la Revolución
Ciudad de La Habana

Fax: 81 6224 / 33 5938

Email: bnjm@jm.lib.cult.cu

En Internet puede localizarnos:

www.lib.cult.cu

Primera época 1909-1912

Segunda época 1949-1958

Tercera época 1959-1993

Cuarta época 1999-

La Revista no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

Cada autor se responsabiliza con sus opiniones.

Índice General

ELIADES ACOSTA MATOS

Prólogo 5.

CENTENARIO DE CARLOS ENRÍQUEZ

GRAZIELLA POGOLOTTI

Afinidades electivas 7

LUZ MERINO

Carlos Enríquez, crítico de arte 9

CARLOS ENRÍQUEZ

Renovación de San Alejandro o una escuela de arte libre 10

Ravenet en el Liceum 11

El criollismo y su interpretación plástica 14

El arte puro como propaganda [...] 15

Una exposición de pintura 18

Invitación 20

Peñita el artista 21

Romañach el Maestro y a los pintores de La Laguna 22

JUAN MARTÍNEZ

Carlos Enríquez y sus declaraciones artísticas
sobre el “romancero guajiro” 24

YOLANDA WOOD

Carlos Enríquez en Haití 30

El pacto de Ti-Mitan 35

Carta a un amigo 38

CARLOS M. LUIS

Carlos Enríquez: el desnudo como transgresión..... 39

EN LOS 90 DE LEZAMA LIMA

MERCEDES SANTOS MORAY

La espiritualidad martiana en Lezama Lima..... 43

ELINA MIRANDA CANCELA

El verdeante Casal de José Lezama Lima 46

MATILDE SALAS SERVANDO

La casa de la calle Trocadero 162 59

ANA CAIRO

Estoicos y hedonistas en frisos romanos de Marianao 61

RAINIER PÉREZ HERNÁNDEZ	
Cómo mirar al Niágara y no morir en el intento: por los márgenes del “Prólogo al Poema del Niágara” de José Martí.....	74
RESEÑAS	
ARACELI GARCÍA CARRANZA	
Un diccionario para Lezama	79
ANA CAIRO	
Delicias de Lezama Lima en <i>Como las cartas no llegan...</i>	82
PEDRO PABLO RODRÍGUEZ	
Máximo Gómez frente al imperialismo	84
EN LA BIBLIOTECA	
MARTA BEATRIZ ARMENTEROS	
“Actividades extrabibliotecarias”.....	87
BIBLIOGRAFÍA	
ARACELI GARCÍA CARRANZA	
Bibliografía de José Lezama Lima. Suplemento I	91

Prólogo

Muchas voces llegan a nuestros oídos desde el pasado. Las sombras de los que ya no están tratan de hacerse oír hoy, en medio del frenesí de la vida moderna, y aprovechan para ello nuestros escasos momentos de silencio e introspección. Pero el tiempo no pasa en vano, y son realmente escasos los que siguen siendo nuestros interlocutores, más allá de la muerte, desde el otro extremo del no-ser.

Esos, que a pesar del tiempo transcurrido, y de las radicales diferencias que separan a nuestros días de los del pasado, aún tienen algo que decirnos, y nos acompañan, y se hacen oír, son tan contemporáneos para nosotros como el vecino que nos da los buenos días. Al número de estos contados elegidos pertenecen las dos figuras señeras de la cultura cubana a las que dedicamos el presente número de la *Revista de la Biblioteca Nacional*.

Carlos Enriquez cumpliría su primer centenario y José Lezama Lima sus primeros noventa, en este 2000 donde terminan el siglo y el milenio: afortunadas confluencias que van más allá de lo casual y que, al recordarlos en las vísperas de este ciclo que se inicia, nos preparan para entrar, con el alma y la belleza como estandartes, en las lides que se avecinan.

Dijo en uno de sus últimos poemas Alfonsina Storni, al referirse a la muerte de Horacio Quiroga, que ...“no se

vive impunemente en la selva, de cara al Paraná...”, como si el asomarse a ciertas verdades del saber y la poesía, y entregarlas a los hombres, como saberes revelados o intuitos exigiese un elevado pago a los transgresores. Las vidas de Carlos Enriquez y Lezama así lo corroboran. Pero valió la pena, y cada año que pasa lo sabemos mejor.

La nación cubana en esta coyuntura de su devenir y de cara a los retos que ya se vislumbran, necesita del tipo de creador que ellos fueron, capaces de ponernos a la mesa los manjares de toda las culturas, de todos los pueblos, de todas las épocas, pero con los aderezos de la cocina criolla; con los sabores ancestrales de los fogones encendidos por negros, chinos y blancos. Porque fueron creadores de un señorío vital, frágilmente humano, pecador, crítico, voraz, y transgresor, capaces de deleitarse con el humo de un buen tabaco, con los últimos chismes del mundillo literario, con tragos de cualquier ron, la amistad de los jardineros, y los cuerpos desnudos, los eternos cuerpos desnudos donde ejercitar los conjuros hindúes contra el desamparo. Después de eso, que venga todo Shakespeare y Esquilo; que se hable o se pinte como El Bosco o DaVinci o que se haga filosofía al estilo de Tomás de Aquino o Sartre. Pero junto al Hombre y para el Hombre. Siempre para el Hombre.

La *Revista de la Biblioteca Nacional*, fiel a sus orígenes, se suma a todas las instituciones y personas que en nuestro país y en el resto del mundo se han agrupado alrededor de los aniversarios de estas dos figuras cardinales de la

cultura cubana. Al hacerlo testimonia-
mos que sus voces se escuchan, con
una envidiable y lozana nitidez, y que
con cada aniversario se les escuchará
mejor. Son como las ceibas robustas y
sagradas que no toca el rayo, que na-
die se atreve a talar, que guardan en lo
profundo de su tronco los misterios de
una cultura, de una sabiduría

transcendental, de un sentido de la vida:
libros poblados de hojas verdes, Arcas
de la Alianza en el Caribe...

ELIADES ACOSTA MATOS

*Historiador y director de la Biblioteca
Nacional José Martí*



Afinidades electivas

Graziella Pogolotti

Ensayista y profesora de la Universidad de La Habana y vicepresidenta de la UNEAC



En una de sus novelas más cerebrales, mera ilustración de una tesis de base científica, Goethe concibió la amistad como simple resultante de la atracción entre cuerpos químicos de naturaleza similar. Hay algo misterioso en esa relación imantada entre dos seres humanos. Pero cuando ese primer contacto se convierte en un vínculo prolongado a través de toda la existencia, intervie-

nen múltiples factores y, entre ellos, paradójicamente, simpatías y diferencias.

Carlos Enríquez y Marcelo Pogolotti se conocieron en el Candler College, institución docente a la que un sector de la burguesía incentivado por un progresismo de tinte positivista enviaba a sus hijos. El bilingüismo ofrecía la posibilidad de acceder al mundo de los negocios cuando, con la implantación de la república neocolonial, el capital norteamericano afluía a borbotones. De orientación protestante, la escuela recibía a practicantes de todas las creencias y aun a aquellos que procedían de familias librepensadoras. Se abría de ese modo al liberalismo y a la modernidad. De constitución física contrastante, a Carlos le decían mosquito y Marcelo, de menor estatura era más bien trabado, compartieron afanes de lectura, juegos de pelota y escapadas aventureras entre los vericuetos del Monte Barreto. Apenas apuntaba entonces la vocación pictórica. Luego tomaron rumbos distintos, aunque en cierto modo concomitantes. En los Estados Unidos, Enríquez haría estudios comerciales y Pogolotti cursaría la enseñanza media y la carrera de ingeniería. Era el destino que les tocaba en el presunto empeño de consolidar y acrecentar la fortuna adquirida por sus mayores. Tras el abandono de los estudios, cada uno por su lado se dedicó a subvertir el proyecto de vida que le había sido prediseñado a partir de la experiencia personal, comenzaron a desarrollar una conciencia crítica respecto al mo-

delo burgués, extendida luego de la visión de la sociedad en su conjunto.

Había pasado todo el tiempo que separa a la infancia de la primera juventud cuando, ya en La Habana, se produjo el reencuentro casual en una exposición. La afinidad inicial se reafirmó en la vocación común, en las búsquedas similares. Tenían que procurarse el sustento y en el escaso momento de libertad salían, caballete a cuestas, a descubrir paisajes urbanos y rurales. La ciudad vieja, tan desacreditada entonces, era fuente permanente de sorpresas. Carlos se había casado con Alice Neel, también pintora. Marcelo sería el padrino de Santillana, su primera hija, víctima temprana de la miseria y mantendría con la artista norteamericana una amistad duradera.

El aprendizaje requería desafíos mayores. El viaje a Europa se impuso como una necesidad. Desde Turín, donde Pogolotti conservaba familiares cercanos, emprendieron por última vez una de esas largas caminatas que evocaba los días habaneros. Por las estribaciones de los Alpes llegaron a la Sacra San Michele, el macizo monasterio, situado al borde del abismo, sobre el espléndido valle de Susa. En París entrecuchaban corrientes políticas y artísticas. Desde la distancia, en los cafés de Montparnasse y en sórdidos hoteluchos volvían a encontrarse los cubanos. Fraguaban algunas comidas de frijoles, escuchaban música y las parejas daban algunos pasos, olvidadas de la estrechez del cuarto. Sin dejar de estar al tanto de las noticias de Cuba, entre tantos otros, llegados de México, del Perú

o de Nicaragua, se empezaba también a redescubrir América. En la vida cotidiana, la solidaridad hacía compartir la miseria.

Apremiado por la enfermedad, sabiendo que contaba con poco tiempo disponible, Pogolotti se impuso una rígida disciplina intelectual. Su personalidad y su formación lo conducían a la entrega progresiva a esa tarea intelectual. Carlos Enríquez era más auténticamente bohemio. Por encima de esas diferencias, la amistad se mantuvo, aunque con el andar de los años las visitas al Hurón se hicieron más infrecuentes. Pero cuando acudía a la ciudad para provisionarse de materiales, para gestiones imprescindibles o para visitar a sus hermanas, Carlos aparecía de improviso en horas de la tarde en el apartamento de Peña Pobre o, aun más tarde, casi al final de su vida, en el de la calle J, en el Vedado. El diálogo proseguía, íntimo, lejos de los metideros, como si nunca se hubiera interrumpido. Carlos, rompiendo los valladares del orgullo, dejaba escapar alguna confidencia. Marcelo Pogolotti sobrevivió treinta años al amigo. Habían compartido los juegos de la infancia y los arrestos de la juventud. Vivieron la aventura de la vanguardia y soñaron con un mundo más justo. La obra pictórica de cada uno se fue configurando a partir de presupuestos diferentes, fundada en una memoria común, la amistad se mantuvo incólume. Ensayista, Pogolotti supo hacer una valoración temprana y precisa de la obra pictórica y literaria del amigo. Caso infrecuente en la vida de los artistas, las rivalidades infecundas no empañaron el respeto mutuo.

Carlos Enríquez, crítico de arte*

Luz Merino

Crítica de arte. Profesora de la Universidad de La Habana y subdirectora del Museo Nacional de Bellas Artes

Comentar, juzgar, sobre el comportamiento artístico no ha sido privativo de los críticos. Si bien este profesional irá delineando sus perfiles con mayor nitidez en el siglo XX, no es menos cierto que en el difícil arte de evaluar han intervenido –entre otros– escritores, periodistas y pintores.

El binomio pintor-crítico, para algunos un fenómeno reciente en la plástica cubana, tiene significativos indicadores en el continuo del siglo XX como expresión de una modalidad complementaria de la creación –que desde otro discurso– integra coordenadas de poética, un universo referencial y el temperamento artístico. Ejercicio del criterio, sentenció Martí, modelador de otra estrategia de intervención en el campo cultural.

Carlos Enríquez sintió la urgencia de esta experiencia que llegó a convertirse en una necesidad vital. Recién llegado de Europa en enero de 1934, ya en febrero aparecen los primeros textos de una actividad crítico artística, de cierta regularidad, que se proyectará durante cinco años y que posteriormente se silencia.

Los seis textos –seleccionados del archivo personal del pintor– intentan en apretada síntesis mostrar el espectro del trato evaluativo. Más allá de la legitimación del nuevo arte y de la postura antiacadémica, Carlos aborda nociones poco visibles o residuales para la crítica al uso como: el consumo del arte, los mecanismos de distribución y difusión, el gusto artístico. Igualmente significativo resulta el universo referencial que maneja, la actualización informativa y su consciente intervención en las problemáticas, de perfiles teóricos, a debate en la escena nacional.

Escritura pautada por la ironía, el correlato entre lo culto y lo coloquial, la polémica, los matices orientadores y una visión reflexiva sobre la tradición, en la cual palpita tanto un temperamento rebelde como una eticidad.

Completan la selección dos textos enunciativos de su poética publicados paralelamente al ejercicio crítico y que convidan a explorar tangencialidades.

* Los textos fueron tomados de la colección del artista perteneciente a la casa museo Hurón Azul, y no poseen la publicación a la que pertenecen. Para su edición se han ordenado por año.

Renovación de San Alejandro o una escuela de arte libre

El Sr. Miguel Ángel Carbonell, presidente del Círculo de Bellas Artes, publica una carta en *El País* del 10 del corriente, dirigida al Dr. Mendieta, con motivo de un rumor que circula sobre la reorganización de la escuela de pintura y escultura de San Alejandro. El Sr. Carbonell piensa, que la directiva de dicha escuela está más allá del bien y del mal, como si dijéramos, y siendo sus profesores consagrados, resultaría insultante y deplorable hacer cualquier reforma, nosotros tenemos la tara dogmática de fabricarnos una gloria nacional de vez en cuando y no admitir que se nos discuta su valor: pasado algún tiempo, pensamos que el mundo entero debe estar asombrado de nuestro empollo y lo hacemos “gloria internacional”. Hay excepción: nuestros boxeadores y peloteros.

La escuela de San Alejandro y sus secuaces, que desde hace más de 100 años están con los brazos cruzados y en huelga artística, tiemblan en cuanto se les habla de revisar valores, de nuevas ideologías artísticas, de reformas, etc., y sobre todo, de pensar que las cátedras no sean vitalicias. Esta escuela, que durante el Machadato fue la única sumisa, antirrevolucionaria, y semper fidelis, reflejando sus 600 alumnos el apático sentir de sus MAESTROS puso el grito en el teléfono para mover amistades, cuando se habló en tiempos de San Martín de crear la Escuela de Arte Libre. Ahora corre otro viento de reforma y de nuevo las amistades, admiradores y anquilosados en el año 90, comienzan en el acto a hacer valer los

eternos intereses creados que padecen todas las sociedades mediocres. Esos valiosísimos artistas, de los cuales el mundo entero espera en suspenso su “pincelada genial”, hicieron el papelazo en una exposición tan idiota como la de Sevilla. En esas ferias internacionales se les reparte medallas a todos los concurrentes, desde los chocolateros hasta las indiscutibles glorias nacionales, que aportan cuadros acaramelados y motivos para cajas de bombones, —no olvidemos que Machado también hizo su cosecha de medallitas enviadas por los guatacas extraterritoriales—, en fin, no olvidemos tampoco lo cursi de los días de la raza con sus discursos y regalitos, de manera que no le demos mucha importancia a eso de los diplomas, medallas, etc.

La sensación de mediocridad que produjo nuestro Arte Nacional en Sevilla, pueden testificarla los más capacitados críticos y artistas españoles, a saber:

Don Manuel Abril, Torrijos 13, Madrid.

Don José Francés, Goya 108, Madrid.

Don Gil Fillol, Leganitos 33, Madrid.

Don J. Marañón, Serrano 4, Madrid.

Don Victorio Macho, Rosales 40, Madrid.

Don Vázquez Díaz, Academia de San Fernando, Madrid.

Don J. Aguiar, Academia de San Fernando, Madrid.

La opinión de estos respetables señores, conservadores todos en su manera de comprender y realizar el arte, deja mucho que desear con respecto a la ideología que nos tenemos formada acerca de nuestros Indiscutibles Talentos. La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, puede escribirles para certificarse de lo que dejo dicho.

Como el público no tiene tiempo de leer la prensa extranjera no se le puede culpar, pero tampoco tiene obligación de creer todo el auto bombo que se prodigan nuestros consagrados; la pregunta es: —¿Son incapacitados los alumnos o no hay maestros en San Alejandro? De haber maestros en San Alejandro, creo que en 100 años de labor debería haber producido algunos pintores de auténtico relieve internacional, o por lo menos haber producido un modesto museo criollo, pero no, La Habana es la única ciudad de su categoría en América que no tiene museo ni biblioteca, puesto que no podemos llamar museo a la ridícula pinacoteca que poseemos, eso y un álbum de postalitas son cosas idénticas: con respecto a la supuesta incapacidad de los alumnos hay un ejemplo que la niega: En la Escuela de Acción Artística que existió en Remedios y Caibarién, mantenida y dirigida por Juan Pérez Abreu y el pintor Maroto respectivamente, la labor de esos niños (de 9 a 16 años) realizada en dos meses de Arte Libre, fue superior artísticamente a la de San Alejandro en dos años durante cualquier época. Véase el catálogo editado en la imprenta El Faro, de Remedios.

Se impone la reforma drástica en San Alejandro, de lo contrario vamos hacia

la anulación artística de Cuba, y si es necesario conservar esa tradición decrepita, por temor a que se derrumben las famosas consagraciones de que hemos hablado, que se proceda a la fundación de una Escuela de Arte Libre donde los muchachos no tengan que pintar paisajes cubanos con gafas ahumadas, como lo exige uno de los notables profesores de San Alejandro.

[16 febr., 1934]

Ravenet en el Liceum

Domingo Ravenet estudió en San Alejandro, fue académico, se estandarizó, tenía habilidad. Pero un día sintió inquietud y se fue a Europa. En París necesitó varios años para desacademizarse, es decir: dejó de pintar abanicos, cuadritos de comedor que nadie mira y todas aquellas cosas lindas que producen el consabido éxtasis en las señoritas amateurs que estudian piano y pintura como “clases de adorno”.

Dominguito (heavy weight de 6 pies 4 pulgadas) se creó gratuitamente un problema a pesar de su vida heroica en Montparnasse, ¡Ya no sabía pintar como antes! ¡Qué pena, un muchacho que parecía inteligente en San Alejandro! y Dominguito fue reputado por sus antiguos profesores, gente bien y todo ese elemento de sobra conocido, que no se ha preocupado de seguir el proceso pictórico de los últimos 40 años. ¡Pobre Cuba, estaba tan lejos de todas las emociones estéticas! Pero no, aquí en La Habana se habían montado fábricas de cuadros, los Giles Garcías, Wapones

y otros pintores frugíveros, marinistas y paisajistas sentaron escuela con discípulos, aprendices y aficionados, producían a tanto la media docena, y siguen produciendo, con marcos dorados y todo.

Aquellos emporios de cuadros para los nuevos ricos dictaron las normas de la cultura artística cubana durante una década. Lo inaudito es que el público llegó a ignorar que teníamos profesores de TALENTO que pintaban sin variar una línea desde hacía 40 años, aquello que habían aprendido en el fuego sagrado de la detestable academia italiana. Es fácil de imaginar la perfección alcanzada después de tanto tiempo, pintaban hasta con los ojos cerrados, ya era cuestión de fórmula. ¡Qué ingratitud, señores!

Pero el público ignoró todo eso y cuando los comedores se poblaron de cocos, mameyes, plátanos y fruta bomba hasta parecer puestos de chinos, entonces nos cayó la plaga de los sagrados corazones; la víscera cardíaca llegó a ser el emblema nacional, y ¡oh desilusión! Ravenet no pintaba esas cosas sublimes, agradables y al alcance de todos, trajo cosas raras, algunas incomprensibles, de formas y colores que no eran los familiares, fuera de la realidad, en fin, llegaron a la conclusión de que Ravenet no sabía copiar. ¡Qué se había hecho toda aquella fotografía policromada! ¡Aquellas casas tan bien pintadas que parecían de verdad! ¡Claro, era "modernista", había seguido las teorías anarquistas de los pintores de París y se había escudado en ese "futurismo" para disimular su olvido del dibujo y pintura. Pero ellos sabían

más que él, estaban aleccionados por los genios de podio, de esos que saben porque son profesores, y no se tragaban tales absurdos.

La verdad es que Domingo Ravenet ha visto otra academia en París, la de Delacroix, Ingres, Carat, etc., se enteró de que a causa de esta academia había surgido el grupo impresionista antes de 1890, y que, reaccionando contra este movimiento de tonalidades de luz y barometría habían surgido un Cezanne, un Gauguin y un Van Gogh que buscaron algo en su interior, que sólo utilizaban lo exterior como documentación y que las impresiones no dejaban de ser superficiales, es decir la pintura volvía a ser subjetiva.

Domingo pensó entonces en las posibilidades infinitas del arte, comprendió que aquello era serio, que no era solamente una cosa de perfección técnica y se entusiasmó definitivamente. También vio que había becados cubanos que seguían la rutina de lo aprendido en Cuba y entonces se convirtió en un fauvista, examinó los cubistas y comprendió que se limitaban dentro de su matemática: luego pasaron ante sus ojos galerías enteras de expresionistas, dadaístas, surrealistas, etc., pero Ravenet había hecho auto sacramental, se encerró en su estudio y procuró encontrarse a sí mismo.

Halló cierta melancolía de colores suaves y las formas ancestrales de la creación en su interior, surgieron las imágenes, algunas atormentadas, otras en días de fiesta y así fue retratándose a sí mismo, podía crear su propio mundo y plasmarlo. Por eso nos ha regala-

do pedacitos de espíritus en sus telas. Como Gauguin, sintió la llamada de la tierra con sus pavores y misterios arcanos y regresó a Cuba, como volvemos todos, a buscar la esencia del primitivismo vernacular, para empezar de nuevo nuestra miserable historia artística.

Domingo cambia su manera, explota aquellos que parecen sus errores, es decir, ahonda más en su espíritu y se hace personal, tiene las intuiciones que necesita el creador. Sus cuadros no simbolizan nada, sencillamente son telas, no debieran tener títulos, producen una emoción pictórica porque tienen la sensibilidad artística de crear de la nada, cosas que encierran un motivo espiritual, no inducen al eterno paralelo entre la tela y la realidad, tan agradable para el que no tiene necesidad de pensar ni constatar que tal o cual finca o matrona burguesa "están bien", "se parecen", o "hasta Lulú la reconoce".

El observador debe empezar por ver lo que hay en el cuadro, sea una línea, un color, aunque le parezca un absurdo al principio, y compararlo con el mismo cuadro —si es que por rutina tiene que compararlo con las cosas familiares—. El cuadro nace y muere dentro de sí mismo y la emoción debe ser despertada por su contenido, ya que el artista ha tenido la delicadeza de enseñarnos la manera de ver visiones. Si usted cree que no ha comprendido bien esta modalidad o este arte, producto de su época (no olvide que hay quien vive con 100 años de retraso), compre un cuadro, cuélguelo en su casa y familiarícese con él, mírelo todos los días y al fin llegará a ser una revelación para

usted. Esos cuadros no aburren, exaltan, puesto que pertenecen a un arte revolucionario, no porque pinte anécdotas de la toma del Hotel Nacional o la revolución del proletariado ruso, etc.; sino porque rompen con la tradición.

Si usted es un conservador, compre un retrato de Fernando VII, cuélguelo en su sala, vístase como los dandies de la época y baile los cotillones que hicieron el encanto de nuestras abuelas.

Apoyemos los esfuerzos y sacrificios que hacen nuestros pintores jóvenes, y aprovechemos la oportunidad de adquirir una cultura artística, pues no va a ser Cuba el único país que se trague la fotografía en colores como pintura, y si hay señores fracasados (que pudieron ser aceptables hace 50 años) que le quieren engañar con esa mercancía: vea la Exposición Ravenet en el Liceum y convéznase.

[Febrero 1934]



El criollismo y su interpretación plástica

La interpretación del asunto cubano, como valor plástico, ha de ser, necesariamente, objetivo o subjetivo. Dentro de esta última modalidad —las estilizaciones, estilos y escuelas no llevan en sí la esencia de las cosas, sino la técnica aprendida— cabe toda la expresión del artista que ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje, no como realidad, antes bien como alimento espiritual que ha jugado un importante papel en el desarrollo de su propia vida.

Digamos, pues, que la interpretación objetiva carece, en este caso, de valor interpretativo. Cualquier intelectualoide burocratizado, hábil lector de relojes de gas, puede improvisarse pintor y adquirir, ¿por qué no?, cierto lenguaje plástico, pero nunca, afirmamos, captará el espíritu, esa fuerza maravillosa que se escapa a un espectador poco avisado y que sentimos íntimamente, porque forma ya parte de nuestro bagaje emocional.

Cierto que un artista extranjero puede pintar asuntos cubanos, un turista cree que basta disparar el muelle del diafragma de su cámara fotográfica para asombrar a sus coterráneos y un pintor de los nuestros —de esos becados vitalicios que alimenta inútilmente el Estado— a su regreso de una prolongada estancia en el extranjero, piensa que su paleta es capaz de enfrentarse felizmente con lo indígena. Se verá, al fin, que su posición es falsa, esto es, que carece del órgano de captación necesario para realizar la empresa. En este caso el pintor logrará una representa-

ción gráfica, mecánica, de las cosas, lo exterior, lo objetivo. Para nosotros, en cambio, lo esencial es sentir el ambiente, saturarse del medio y expresar después, de manera elocuente y sincera, esas interioridades que vienen a la mente como los guajiros endomingados al pueblo.

Es natural que el poder creativo y la imaginación sean una cualidad del artista, puesto que es inútil suplirlos con pura técnica. La técnica es secundaria en el proceso de la creación artística: medio único para llegar a un fin; pero nunca punto simultáneo de llegada y partida. Podemos asegurar que si un pintor se coloca ante la tela, movido únicamente de preocupaciones técnicas, hará todo menos una obra seria de arte. El pintor debe ser algo más que una foca mansa o un caballo adiestrado que asombran por sus habilidades a los espectadores embaucados de un circo provinciano.

El asunto plástico cubano puede enfocarse de dos maneras: la que yo llamo “habanera”, y la del resto de la isla, que incluye la vida pueblerina, campesina, montuna, saturada de mitos y leyendas fantásticas, de espíritus aparecidos, güijes, lloronas, “vuduismo”. En cambio la “habanera” encierra una mezcla cosmopolita y folklórica, híbrida, desvinculada, sin responsabilidad nacional.

La esencia artística de las cosas se encuentra, casi siempre, en lo que tienen de primitivas. En mis viajes por el interior de la isla, he tropezado, materialmente, con curiosos eslabones perdidos de expresión plástica cubana, olvidados ya, que se remontan a los tiempos he-

roicos de Manuel García y del Cucalambé. Bien dicen los simples guajiros que “desde la Guerra Chiquita hasta el Ciclón Grande, aquí no se ha sembrao yuca”. Es necesario buscar lo vernacular en los campos de Cuba. Búsqueda dificultosa, si recordamos que los cañaverales han aprendido inglés y saben repetir, de memoria, lecciones de geografía. Confieso mi atracción por la vida montuna. De niño —creo que en mí se cumple el ciclo de subconsciencia de que nos habla Jung— me eran familiares Guaracabuya, Pirindingo, Mayajigua y las Casimbas.

El desprecio por lo vernacular se registra en La Habana, si observamos que los sextetos de son interpretan tangos sentimentales, arrabaleros, y las maracas, el güiro y el bongó se sustituyen por instrumentos propios del *fox trot*. Los cuadros de los profesores de San Alejandro son reminiscencias de las academias de otros países; la literatura nacional hace galeras, el sombrero fresco y amplio de guano se sustituye por fieltros italianos. No quiere esto decir que La Habana carezca de motivos plásticos interesantes. A nuestro entender los tiene en demasía, sólo hay que seleccionarlos y despojarlos de todo lo ficticio y falso de que se han barnizado para encontrarlos. Idéntica labor tenemos que realizar en el campo, donde debemos intuir más que ver, todo lo que permanece puro, protegido por un saludable y beatífico aislamiento, de toda influencia cosmopolita.

[1935]

El arte puro como propaganda ha fracasado plenamente. El arte va hacia un lirismo romántico como reacción al Maquinismo de los últimos 30 años. — La exposición Peña. — Ramos Blanco

Esta Exposición de Arte abierta en el Club Atenas, representa otro esfuerzo del Grupo Moderno, genuina expresión de nuestro Arte Nacional, el cual sigue luchando por crear otras oportunidades artísticas en Cuba que no sean las del profesorado por decreto.

Si contemplamos la estatuaria pública importada, los retratos y decorados de algunas oficinas del Estado, no podremos sino pensar en el derroche de plata hecho a expensas de los valores artísticos que tenemos abandonados. Con lo que ha contado uno solo de esos monumentos hubiéramos podido desarrollar un arte igual a los primeros de América, o por lo menos tener estatuas salidas de los talleres de Bourdelle, Epstein o Giacometti y no estos merengues garibaldinos o vittorinos que faltan hasta a las reglas esenciales de la Proporción Monumental. Hubiéramos cultivado un gusto estético y no estaríamos atrofiados como sucede ahora a fuerza de hacer concesiones admitiendo que están fundidos en oro.

Resulta una sorpresa entrar en esta exposición y constatar que tenemos escultores; quizás el único error de Ramos Blanco sea el no haberse llamado Blanco, vivir en Italia y ser mal artista, pues se hubiera puesto en contacto con los

agentes importadores de mármoles y nos hubiera enviado un garibaldino de paquete. Su excesiva modestia, esa modestia de artista tan fatal en nuestro medio, es la que lo mantiene todavía con el uniforme.—en otro país guardaría el orden estético, aquí apenas guarda el orden del pisco-labis diario—él, que sabe de los secretos de las sensibilidades de la piedra, dándole esa blandura fuerte que hizo famoso a Manship, aunque llevándola más lejos, puesto que no resta carácter pétreo a la obra. Véase su 23- *Juan Gualberto Gómez*, encierra lo esencial en la escultura: inmovilidad, fuerza de reposo, equilibrio y expresión, o sea, eternidad monumental. Mirando esta obra presumimos que Ramos Blanco nos ha dado un Juan hierático y simbólico como debe recordarlo el pueblo.

Amaestrada a su antojo la armonía griega como lo hizo Maillol, carece de academismo formulario el cual sólo ve la superficie; él, como todo artista ve al hombre con relación al macrocosmo, puede hacer de él la estatua de un dios infundiéndole la esencia vital con su poder creativo, y la espontaneidad por su comunión con la piedra en la talla directa. Véase 2- *Negra*, 6- *Durmiente* y 8- *Camoá*, estas formas vienen de lo abstracto a realizarse en humanas, guardando aquello de sobrenatural necesario como puente de escape hacia el infinito, donde se funden todos los moldes y se mecanizan todos los Lipchitz. La *Durmiente*, como *Vida interior* que ya conocemos tiene el sentido esotérico y místico que encierra la obra de Ramos Blanco. Sus trabajos no son de especulaciones de formas o efectos de luz como los de Archipenko, o

Brancursi; más abstracto aún, huye de lo grotesco y heroico que soborna a las masas. A veces cuando se exalta es lírico, (véase 19- *Plácido*) pero siempre como dije, vuelve al misticismo sin cansancio espiritual, no al de la expresión europea, sino al de voz atávica que se revela por él con la perfección de la forma.

Si a esto añadimos que el arte va hacia un Lirismo Romántico, como reacción al maquinismo y materialismo de los últimos treinta años, veremos que Ramos Blanco como todo artista verdadero se anticipa a su época. Es verdad que muchos presienten este renacimiento espiritual, pero pocos tienen cualidades y valor para así expresarse. Es más cómodo estar al alcance de todos sin comprender que la actitud Marxista de muchos no es sino un romanticismo velado lleno de bondad apostotética, la cual hará resurgir el misticismo humanitario en el arte.

De esta manera, nos encontramos ante Peñita que quiere ser diabólico y demolidor y estar en un puesto de acción. Diminutivo y vibrante ha visto muchas cosas y ha sentido muchas otras, sabemos que él nos trae el mensaje que se le olvidó a García por eso tendremos Peñita para muchos años, de manera que mientras más pronto lo comprendamos menos dudosa será la interrogación del futuro.

La ironía del destino será que cuando la clase oprimida por la cual pinta y que en su bondad espiritual espera ser comprendido, llegue a hacerlo, será demasiado tarde; entonces esa clase no querrá recordatorios.

Tocamos lo de siempre, no lo del Arte por el Arte, sino el arte como escape espiritual para el que lo hace y el que lo aprecia. Yo emplearía mis energías sobre convicciones sociales de otra manera menos romántica, pintaría más bien la lepra dorada de la clase que disfruta los asuetos de que adorna la plusvalía y que nos entendería más rápidamente porque tienen secretarios que piensen por ellos.

La dificultad estriba en ajustar el arte a un molde político, estereotiparlo en tema melodramático hasta convertirlo en cartel, anulando de esta manera la pureza creativa y el anarquismo constructivo, esencia de toda obra artística puesto que ella se basa en lo inmaterial, lo ilógico, lo fantástico, y digo que será difícil resolver este problema porque este arte exige lógica, razón, materialismo y mucha humanidad. Estas cualidades absorben la emoción y la sensibilidad desarrollando la intelectualidad de la obra, razón por la que el arte no puede ser dialéctico. El artista debe pasar por la vida, perverso, destructor y creador al mismo tiempo, como una entidad dañina sin deberes, ni obligaciones, sin tradición ni prejuicios (en lo que al arte se refiere), así producirá la verdadera obra revolucionaria. Picasso es más revolucionario que Lunatcharsky, como lo fue el ballet imperial ruso con respecto a las obras de propaganda barata, y si el objeto en el fondo es desarrollar el espíritu de rebelión, un cuadro dadá de Picabia nos lo producirá mucho más que un cuadro de Hernández Giró con el "Incendio de Bayamo". Lo mismo que en música una composición de Prokofieff o Varese nos dará más sen-

saciones revolucionarias que el monótono himno de la "Tercera Internacional".

No es que defendamos a una clase o a otra, es que no cabemos más que en una, la nuestra, la de los artistas, donde no caben los otros porque nos dirán que no estamos proletarizados, y los otros que nos aceitamos la columna vertebral para besar la mano a la Madame la Secretaria o las Señoritas del Requeté. Más vale oír la voz mágica de nuestros ancestrales, ellos nos dirán que han pintado para nosotros, artistas, que como los faraones viviremos embalsamados en los museos.

El control dictatorial de la RAPP (Asociación de Escritores y Artistas Proletarios), sobre la producción artística rusa después de la revolución del 18, dio por resultado el aniquilamiento de toda expresión de arte, siendo sí, abundante la cosecha de propaganda y obra mala (la insistencia sobre el contenido), las mejores obras del teatro ruso se produjeron antes, como *Los días de las Turbinas* de Bolgakov y *Potemkim* de Einstein, o después de la RAPP como *Yegor Bulitchev* de Gorky. Esta Asociación tuvo que ser disuelta en 1932 por la protesta de todos los verdaderos intelectuales rusos. Cito obras de teatro por ser en lo que más se han distinguido los rusos, así queda probado el fracaso del arte como propaganda dejando esta oportunidad a los carteles y las fotografías.

Peñita es un sentimental en el fondo y el suyo un arte suave y melancólico, véase 9- *La Llamada del Ideal*. A veces nos da trazos duros y enérgicos y

los valores de tonos y dibujos no quieren darnos la espontaneidad, más bien, el cálculo sistemático que labora para obtener un efecto determinado. 10- *La Protesta*, alegórico como el 11-*Arte y Humanidad*. Nos presenta el cuadro con mensaje, matizando con relación a la lógica contundente que quiere traernos a la mente. Véase 4, 5, 6, 7, donde notamos el simbolismo y la alegoría mezclados con cierta ingenuidad infantil e intelectual. El 13- *Máter Dolorosa*, la pintura sobrepasa a la anécdota, como el 15- *La vuelta del arriero*, que dentro de una pintura representativa nos recuerda los cuadros de Millet y Bretón que pintaban el trabajo como pintura, no como alegoría.

[2 sept., 1936]

Una exposición de pintura

Amelia Peláez, Víctor Manuel, Ravenet y yo Enríquez: parias de esta burocracia hemos hecho una Exposición de pintura en el Liceum. Fueron aquellos que van siempre a estas tentativas de cultura, el pequeño grupo de 30 o 40 carente de psicología colonial el cual cree en una posible evolución de nuestro pueblo.

La prensa, velando por las necesidades del público no pudo ocuparse debidamente de este acto porque son pocos a los que interesa. El día de la apertura, tenían que insertar titulares a ocho columnas sobre la revolución española, y las trascendentales opiniones emitidas por un botellero acerca del presupuesto nacional. Dado que ese es el material que interesa al público, no

nos quejamos sólo que hacemos notar las necesidades espirituales de un pueblo reflejadas en su prensa, tampoco nos quejamos de que las mayorías no asistan a las exposiciones, pues conocemos el grado de cultura artística que poseen, siendo en este caso –también–, reflejo del desarrollo y apatía de los que dirigen el mismo. Por quejarnos de algo, nos quejamos del apoyo que brindamos a cualquier mediocridad extranjera cuando nos trae media docena de cuadros malos, del bombo, prestigio y brillo que recibe por parte de la prensa siempre hospitalaria y de la protección financiera que les brindan nuestros Nuevos Ricos, los cuales suelen comprar por snobismo o porque algún cronista social lo recomienda. Esto es lo que se llama Psicología colonial, creer siempre a la mercancía del país inferior, aunque sea el azúcar o el tabaco, despreciar por principio nuestros productos como en tiempos coloniales o aceptar el imperialismo comercial de otros como una necesidad, el resultado de este complejo de inferioridad, en lo que al arte se refiere, son nuestros Museos y la estatuaria del ornato público, pasteles de ópera italiana y decadente.

Y ya que apenas nos quejamos, culpamos sin embargo, a los responsables de esta decadencia cultural. A los que dicen que somos de izquierda, sabiendo cómo esta palabra amedrenta a las personas tímidas y poco avisadas que sienten fobia por todo lo que pueda insinuar un vocablo como ese, más, cuando en Cuba la usamos para defender un puesto burocrático contra un aspirante. Culpamos a los que nos difaman e intrigan para convencer a ciertas esferas del peligro que corre el bien-

tar rutinario de los pequeños centros dogmáticos, aunque sabemos o sospechamos que lo hacen para amparar su mediocridad. ¿Acaso exhiben su obra que se supone sea de Derecha? Solamente la vemos en algún concurso, en el cual a más de tener el apoyo oficial nombran ellos mismos el jurado que ha de juzgarlos. Para cualquier retrógrado nuestro arte es de Izquierda, para un individuo de mediana cultura es la expresión de nuestra época, y para los críticos de arte en Cuba, esos que ellos irradian de sus concursos, es un arte serio que puede viajar por cualquier país sin necesidad de embajadores o ministros. Ese mismo elemento difamatorio responsable de nuestra decadencia artística, aprovechando la exposición (arriba mencionada), de nosotros cuatro, ha fomentado la fábula entre algunos pintores de nuestro grupo de que este movimiento es una cuestión de Capillita, Peñita o Grupito, es más, conociendo nuestra sensibilidad y pureza de propósitos rumoraron que teníamos objetivos raciales.

Hacemos constar por este medio, que sí, que formamos un grupo, pero que ese grupo lo componemos todos aquellos que trabajamos y luchamos más o menos anónimamente por hacer progresar nuestro arte. Un grupo independiente de la mala tradición artística representada por ellos y mercantilizada hasta la degradación. Independiente del servilismo notorio en las Secretarías del Estado. Independiente de credos y prejuicios nacionales o raciales y dispuestos a luchar hasta ver renovados todos los falsos valores escudados tras las intriguillas oficiales para subsistir como pintores ya que su obra no los acom-

paña. Este grupo independiente de la mala tradición, del servilismo y de prejuicios etc., seguirá haciendo exposiciones, hoy de cuatro artistas, mañana de dos, pasado quizás de todo el grupo, hasta que el público pueda juzgar por sí solo sobre nuestra obra sin necesidad de la malsana influencia crítica del que se siente fracasado.

También acusamos a este elemento difamatorio de haber rumorado que para el concurso que hace la Federal Art Project de Washington por medio de la Corporación Nacional del Turismo, para enviar cuarenta obras de artistas cubanos a los Estados Unidos, nosotros seríamos excluidos en lo posible. Esta vez al menos, contamos con un jurado que no está vendido, que no tolerará el favoritismo ni la anulación de opiniones impuestas otras veces por las Agrupaciones, Entidades y Academias que han valido sus poderes extraoficiales para hacer renunciar a jurados de integridad moral y artística indiscutibles, como en el pasado Concurso Nacional celebrado en la Asociación de Arquitectos, o en las Exposiciones Nacionales celebradas en el Círculo de Bellas Artes. Ahora constituimos un grupo pero sin el espíritu gregario que caracteriza a los fracasados, un grupo con entusiasmo y fe que espera en adelante tener voz y voto en aquellos asuntos que se refieren al desarrollo artístico nacional.

[1936]

Invitación

Como vivimos en una época de ritmos concretos, viste bien posar de materialista, de hombre que ha regresado ya de la emoción inútil. La más sensible parece ser, desafortunadamente, cultivar la banalidad y no emocionarse ante nada. Y es lástima, puesto que tenemos “el millón” de motivos plásticos. ¿Para qué interpretarlos entonces, si no interesan a nadie más que al mismo artista? Si es cierto que no interesan, lo natural parece ser que lo interpretemos a nuestra manera y con sólo un fin deportivo de saciar la necesidad creativa. Si esto sucediera, no tardarían en aparecer teorizantes y biógrafos pedantes que nos acusarían de inhibidos, esquizofrénicos y otras baratijas verbales. Una vez dedicados a producir, más para nuestro propio consumo, que para el problemático mercado nacional, nos dirán que lo hacemos para “minorías”, sin reparar que las tan llevadas y traídas “mayorías” no cuentan con veinte años de dedicación al arte plástico. Ilógico nos parece que después de consagrarnos durante todo este tiempo estudio, a la solución de problemas del arte pictórico hoy, se nos exija que hagamos un arte “elemental”, capaz de conmover a un espectador que acaba de abandonar un “te dansant”, con el propósito de contemplar, en cinco minutos, el resultado de un laborioso proceso. Digamos, sin embargo, que con un poco de intuición y buena voluntad puede salvarse la distancia de veinte años (técnico y teorías sobre el color) que nos aleja del espectador, y hacerle ver y sentir —que es lo importante—, cómo vibra la vida en nuestro interior, ya que el arte es la exteriorización de

lo íntimo, de nuestro mundo irreal, que no admite razonamiento, ni leyes naturales, y a él se debe llegar por el único camino posible; por el sentimiento. Trabajo actualmente en lo que podría llamarse “el romancero guajiro”, es decir, la pintura del guajiro en su paisaje, rodeado de ese algo misterioso y fantástico que puebla su soledad con curiosas leyendas, que surgen de su contacto directo con la tierra que, como los muertos, produce fosforescencia.

CARLOS ENRIQUEZ

1 *EN VUELTA DE GUARACABUYA*

2 *ENTIERRO DE LA GUAJIRA*

3 *EL TRÍO*

4 *ARROLLAO*

5 *BILITIS NIÑA*

6 *BILITIS PÚBER*

7 *MARÍA LUISA (RETRATO)*

[1936]



Peñita el artista

Peñita murió en el frente y vivió en plena conciencia de la desigualdad social y racial que lo oprimía. Cuando su espíritu partió para hacerse luz y el cuarto se poblaba de palomas, sus cuadros de combate irradiaban el mensaje terrible de lo inevitable, de su brega, de su fe y de la bondad infinita que encerraba su corazón.

Peñita murió con las armas en la mano: sus pinceles. Su arma poderosa que a más de plasmar el grito trágico de una clase, tenía el embrujo y la modalidad asombrosa de su raza. La pintura de su raza, intacta hasta hoy y cuya modalidad le cabe a él haber sido el pionero infatigable que supo llevarla a sus concepciones más brillantes, expresando con ellas los sentimientos que laten en el pueblo la humanidad aún de rodillas.

Lo profundamente bello de su obra ha sido la modalidad racial que imprime a sus lienzos, característica de insospechada originalidad, pues así como nuestra música y escultura actual se encuentran vaciadas en los moldes de la sensibilidad negra, así nacerá la visión estética racial en nuestra pintura a través de él, de Peñita, que nos dejó su obra en embrión aunque dándonos la pauta para alejarnos de Europa y de Montparnasse y buscar en nuestro afrocubanismo nuevas y ricas fuentes de expresión.

Sabemos que su obra es esencialmente el grito del oprimido y la revelación de las nuevas rutas, y sabemos que alguien dirá que hay casos en que su técnica es deficiente, sin embargo, ambos

conceptos, justifican su valor moral y la sinceridad del pintor y el hombre. Para él, el contenido del cuadro fue siempre lo esencial, por otro no, sus medios no le permitieron nunca el lujo de una academia en donde hubiera aprendido una fórmula común de expresión. Así vemos que adopta técnicas nuevas que se ajustan espontáneamente al contenido del cuadro, pasando por alto muchas veces el trabajo lento y estéril del perfeccionamiento, —sabía que la habilidad nunca crea, sino que es más bien cualidad de circo. A veces improvisaba nuevas fórmulas o ensayaba nuevas pinturas, siempre con el objeto de que el contenido [expresase las cosas] tales y cuales debían ser, aunque se alejaran de la pintura o la estética tradicional. Su paleta, tanto como su definida agrupación de figuras obedecen a cierta ingenuidad espontánea que nos produce a veces la sensación de crudeza, necesaria sin embargo, para los fines que se proponía, puesto que no pintaba para minorías; así vemos que sus cuadros —a veces una simple alegoría—, que en otro hubiera resultado de mal gusto intelectual, con el que adquirirían un trascendental sentido popular en donde misteriosamente se ocultaba cierto primitivismo, delicado y puro como el de los pintores imagineros de la antigua iglesia, sólo que Peñita por medio de ese soplo racial a que antes nos referimos, en vez de imágenes celestiales materializaba los conceptos abstractos populares en cuadros llenos de fervor social, movidos por el ritmo y color primitivo latente en la sangre del pueblo. Ese es el secreto y la personalidad de Peñita. Su obra, en embrión, como dijimos, es un documento capital para la historia del arte en Cuba, pues

como si llevara el presentimiento de su muerte y quisiera dejarnos su testamento pictórico, sembró afanosamente ideas, según se acercaba el momento de su partida, así se multiplicaba su producción dejándonos la esencia de un arte nuevo antes de convertirse en espíritu luminoso.

[1938]

Romañach el Maestro y a los pintores de La Laguna

...“Sólo se notó la ausencia del glorioso maestro Romañach, alejado para siempre de las exposiciones por una crítica irreverente”, leemos en uno de los párrafos en un elogio dedicado al Vigésimo Salón del Club de Bellas Artes.

No cabe otra cosa en la brillante ejecutoria del maestro Romañach que retirarse de ciertas exposiciones, las cuales no son más que un motivo para practicar la “crítica irreverente”, que como en las crónicas sociales de provincia se engalanan los nombres propios con los más encomiásticos adjetivos de la selva de la guataquería, consagrando mediocridades y repartiendo diplomas de admiración picúa.

Cuando se desconocen los valores plásticos, escuelas y épocas de renovación estética, o menos aún, cuando se desconoce la evolución de la pintura en Cuba, desde los días brillantes del Maestro hasta el momento actual, en que no se lucha por un perfeccionamiento académico ni por seguir es-

cuelas en boga en Europa o México, sino por la interpretación original, vernácula y cubana si se quiere, de lo nuestro, de nuestros motivos, nuestros problemas sociales y políticos, es decir: la hora actual; no se puede escribir “crónicas” de arte, pues en ello consiste la “crítica irreverente” .

Es innegable que existe una laguna pictórica entre la referida época del maestro Romañach y la nuestra, o sea, entre la academia notable que floreció bajo su dirección y la llamada pintura moderna. Si no es así, ¿quién llena esos años inciertos y oscuros de la pintura académica en Cuba desde el año 14 hasta la fecha? ¿En dónde están los pintores del rasgo genial, con ideas de renovación o con superioridad y maestría suficientes para fundar escuela? ¿En dónde están aquellos que lucharon, como el maestro en su tiempo, con el valor y el desinterés propios del verdadero artista, para darnos una nueva emoción, una nueva pincelada que no fuera dócil y amaestrada, aprendida a fuerza de constancia con fines lucrativos? ¿Dónde están aquellos que no sucumbieron al contubernio fácil de las limosnas gubernamentales, prostituyendo el arte en los pasillos retardados y oscuros de las oficinas públicas?

Esos no están representados en este Vigésimo Salón del C. de B. A. ya que así se llama por decreto. Tampoco está el maestro Romañach, tampoco está el grupo de pintores modernos. Allí están las pequeñas secuencias de Romañach, los que no brillaron, los que desaparecen en la laguna cenagosa del año 14 hasta la fecha, es decir, los auténticos Alejandrinos, los discípulos que hicieron

un comercio de la que fuera brillante Academia de San Alejandro. ¿Quién recuerda el nombre de los discípulos del Greco, de Velázquez, de Cezanne, de Monet, etc.? Nadie. Basta conocer al Maestro. Lo demás es secundario. Sin embargo, para ciertos y sedicentes críticos que en su audacia o vanidad confunden el contenido con el continente, el que se critique al discípulo desfavorablemente se toma como una ofensa al maestro. He aquí, la "crítica irreverente".

Romañach, como Melero, tuvieron su época y su personalidad. Romañach fue y es un Maestro y fundó una escuela de pintores. Los más notables de sus discípulos salieron de las normas del maestro, porque así les infundió él su aliento, el aliento de superación máxima, de lucha, de horror a la mediocridad. No fueron simples ayudantes de taller sino maestros en potencia. Así tenemos a Víctor Manuel, Amelia Peláez, Gattorno, Ponce, Ravenet, Roldán Capaz, Abela, Romero Arciaga, etc. Discípulos todos del maestro y que dentro del Grupo Moderno, tiene cada uno su personalidad definida. Sólo que las enseñanzas del maestro les llegaron tan hondo, que buscaron más allá del ABC del formulario técnico y rutinario, propio de las escuelas.

Si Romañach se ha abstenido de exponer, es porque creemos que le resulta intolerable la crítica de arte que se hace con adjetivos de crónica social, tales como, "lindo", "genial", "insuperable", "formidable", etc., y aún más, porque siempre ha sido lamentable e irreverente confundir a los discípulos

con el maestro sobre todo, cuando este ha tenido el prestigio de sentar escuela y haciendo el esfuerzo propio de los viejos paladines, se renueva, revolucionando su arte, despistando a sus discípulos retardados y por consiguiente, perdiendo adeptos poco avisados.

Nosotros los del grupo llamado "Moderno" que aunque estamos definidos como tales no dejamos de admirar y comprender lo bueno de todas las épocas, esperamos y deseamos que el maestro Romañach haga una exposición de sus obras con motivo del homenaje que se le prepara, al cual nos adherimos, porque así dará una prueba de su autoridad pictórica, en las diferentes modalidades que su paleta domina.

Queremos hacer constar, que si alguien le ha infundido temor al maestro con respecto a su exposición, han sido ciertos discípulos fracasados, los mismos propagandistas de la teoría de la "crítica irreverente", pues nosotros, aunque pertenecemos a otra generación a la que cabe el derecho de interpretar, reconocemos que Romañach llena toda una época en la pintura cubana y si alguien ha enturbiado esa aurora de pintura, han sido los pequeños émulos que embarraron y embarran lienzos a la manera del Maestro. Ellos, son los que verdaderamente temen a la "crítica irreverente".

[abril, 1938]

Carlos Enríquez y sus declaraciones artísticas sobre el “romancero guajiro”

Juan A. Martínez

*Profesor de Historia del Arte, Florida
International University*

Entre las diversas prácticas de la vanguardia europea que los artistas modernistas de Latinoamérica adaptaron como suya, está la de los manifiestos. En Europa, desde que Gustave Courbet publicó su manifiesto de una página en 1855, titulado “El Realismo”, los artistas de vanguardia lo han utilizado con gran éxito para proclamar y definir su arte y su política. En Latinoamérica, estos manifiestos lanzaron nuevos movimientos literarios o artísticos, y adquirieron gran importancia durante la década de 1920. Los más conocidos de la vanguardia histórica son el “Manifiesto del Sindicato de Obreros...” de David Alfaro Siqueiros



(México, 1923); el “Manifiesto de Martín Fierro”, de Oliverio Girondo (Buenos Aires, 1924); y el “Manifiesto Antropófago” de Osvaldo Andrade (Sao Paulo, 1928).¹ Dichos manifiestos cooperaron a definir la ideología artística y política del movimiento modernista de México, Argentina, y Brasil, respectivamente. En Cuba, la declaración del Grupo Minorista de mayo de 1927, jugó un papel similar como documento que marcaría la pauta del reciente movimiento modernista.

Volviendo a Courbet, su manifiesto guarda mayor semejanza con lo que se conoce hoy como “declaración del artista”, que con el tono colectivo y oficial de ejemplos clásicos como el “Manifiesto del Futurismo”, de Tommaso Marinetti, de 1909, o los an-

teriormente citados de Latinoamérica. Es ese enfoque más individual e informal de Courbet lo que distingue las declaraciones de Carlos Enríquez, “El criollismo y su interpretación plástica” (1935) y “Romancero guajiro” (1936). Pintor, escritor y pionero del arte modernista cubano, Carlos Enríquez (1900-1957), utilizó eficazmente la palabra escrita para anunciar y definir su visión artística de madurez.² En un ambiente cultural de gran competencia entre el arte académico y el modernista, un creciente número de exhibiciones de arte y una mayor atención a las artes visuales en la prensa, Carlos Enríquez aprovecha esa coyuntura en La Habana de la década de 1930 para defender el movimiento modernista y definir su posición como artista. Escribió críticas de arte, cartas al editor, y manifiestos o declaraciones publicados en periódicos, revistas y catálogos de exposiciones en los que defendía al “grupo moderno” y definía sus propios fines artísticos. Me interesa analizar las declaraciones artísticas de Carlos Enríquez antes citadas – “El criollismo y su interpretación plástica” y “Romancero guajiro” – para mejor comprender el marco conceptual de su producción artística, desde *El rey de los campos de Cuba* (1934) a *Héroe criollo* (1943), su período más coherente y productivo.

El arte y las declaraciones de Carlos Enríquez durante este período se basan en dos teorías diferentes –modernismo y criollismo– por lo que es conveniente un breve repaso de cada una en el contexto cubano. El modernismo en el arte cubano aparece a fines de los años de 1920, con una nueva generación de artistas nacida a la vuelta del

siglo xx, quienes se rebelaron contra el arte académico representado en Cuba por la escuela oficial, la Academia de San Alejandro. La mayoría de esos artistas viajó a Europa en sus años de formación, regresaron a principios de 1930, y forjaron un movimiento modernista bien definido para 1935, como puede verse por las obras expuestas en la Primera Exhibición Nacional de Pintura y Escultura, celebrada en La Habana en ese año. Entre los artistas principales figuran Eduardo Abela, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, Arístides Fernández, Jorge Arche, Fidelio Ponce, Amelia Peláez y Carlos Enríquez. Este grupo rechazó el naturalismo en el arte, especialmente en su versión académica y formulista, optando por lenguajes modernistas que adaptaron de manera muy personal de los diferentes “ismos” de la vanguardia europea. Esa generación también se preocupó por simbolizar la identidad cultural cubana, mayormente en su manifestación rural y popular.³

El criollismo fue una de las tendencias más fuertes de Latinoamérica en el segundo cuarto del siglo xx, guardando estrecha relación con el sentimiento de nacionalismo y, en algunos casos, con la posibilidad de crear una voz hispanoamericana universal. Dicha tendencia reafirmó una nueva perspectiva cultural, basada en el énfasis de lo local y regional por arriba, o por lo menos a la par, de lo universal (léase europeo). En conjunto, los escritores criollistas asociaron lo nativo con la vida rural de sus respectivos países: el campesino, sus costumbres y realidad social, y el paisaje.⁴ Al mismo tiempo que indigenismo y negritud, el criollismo re-

presenta un gran esfuerzo por parte de los intelectuales latinoamericanos y caribeños por definirse ellos mismos, frente al europeo y al norteamericano.

I

La declaración de Carlos Enríquez de enero de 1936, conocida como “Romancero guajiro”, apareció sin título en el catálogo de la exhibición “Exposición de Pintura Moderna III”, celebrada en el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa de La Habana. Publicada un año más tarde y más breve que “El criollismo y su interpretación plástica”, su importancia estriba en que, por primera vez, Carlos Enríquez nombra su teoría artística —romancero guajiro— y la explica con cierta precisión.

El concepto y el nombre que Carlos Enríquez otorga a su producción artística a fines de 1930, al igual que mucho del modernismo y el criollismo cubanos, es una adaptación latinoamericana de modelos europeos. En este caso, una versión visual cubana del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, a quien el pintor conoció en La Habana en 1930. En esa década, Carlos Enríquez acostumbraba a enmarcar su criollismo en selectos modelos europeos que transformaba totalmente a través de su estilo personal y la transculturación del tema. A veces los títulos se componían de palabras españolas y “cubanas”, sugiriendo la naturaleza del criollismo. Así, “romancero guajiro” integra el nombre de un género poético español, tradicional y popular, con una palabra indígena, “guajiro”, que se refiere específicamente a los

campesinos cubanos. Esta es una de las estrategias más exitosas utilizada por Enríquez, quizás adaptada de la técnica surrealista de la yuxtaposición, para simbolizar la mezcla de lo europeo y lo cubano que da lugar a lo criollo.

Carlos Enríquez dedica la mayor parte de su texto a lamentar el materialismo imperante en la sociedad cubana y, por ende, la de un público insensible y un mercado artístico inexistente. Debido a esas circunstancias el artista sólo trabaja para “saciar la necesidad creativa”. Luego de quejarse sin reparo de la deprimente situación en que se encontraban los artistas de su generación en Cuba, define elocuentemente su filosofía artística y sus aspiraciones definitivas. Declara que “el arte es la exteriorización de lo íntimo, de nuestro mundo subjetivo”, colocándose dentro de la corriente romántica del modernismo. Ampliando esa definición declara en la última oración del texto: “Trabajo actualmente en lo que podría llamarse el romancero guajiro, es decir la pintura del guajiro en su paisaje, rodeado de ese algo misterioso y fantástico que puebla su soledad con curiosas leyendas que surgen de su contacto directo con la tierra que, como los muertos, produce fosforescencia”.

Esta es una de la más clara y breve explicación ofrecida por el artista sobre el tema central de su obra: “La pintura del guajiro en su paisaje”, viviendo “en contacto directo con la tierra”. Para Carlos Enríquez, el hombre no puede separarse de su ambiente, el guajiro y “su” paisaje son inseparables, aunque la relación no sea siempre armoniosa. En este aspecto, Enríquez se une al

criollismo general, en que el contacto directo con la tierra es una señal fundamental de autenticidad, fuerza e identidad. Este concepto, a su vez antiguo y universal, adquiere especial importancia en el criollismo porque, en primer lugar, es lo que diferencia al criollo del europeo, el haber nacido dentro de unos límites geográficos determinados, las Américas. Donde la afirmación de Carlos Enríquez marca un camino de mayor independencia del criollismo es en su subtexto: la representación pictórica del campesino y su paisaje “rodeado de ese algo misterioso y fantástico que puebla su soledad con curiosas leyendas”. De los muchos aspectos de la vida rural que Carlos Enríquez conoció en su infancia en el pueblo de Zulueta, en Las Villas, y luego como adulto en sus viajes al interior de la isla, la dimensión mística y mítica era lo que más le interesaba. De una parte, el elemento de misterio y lo fantástico —el contacto directo con la tierra que produce un efecto fosforescente—, y por otra, esas “curiosas leyendas” que representan el “eslabón perdido” con el pasado. En todo caso, la conceptualización de la tierra y la representación del paisaje cubano de Enríquez está motivada fuertemente por un profundo romanticismo que tiende a definir la experiencia del “hombre de la tierra” como mística y su historia como mitología.

II

La explicación más completa que Carlos Enríquez ofrece de su “romancero guajiro” surge de su declaración titulada “El criollismo y su interpretación plástica”, que publicó la revista habanera *Grafos* en su edición de

diciembre de 1935. Allí él analiza los aspectos principales de su “romancero guajiro”: lo subjetivo y lo mítico en el arte, la tensión entre lo rural y lo urbano, y el rescate de un pasado heroico. “La interpretación del asunto cubano —escribe Enríquez— como valor plástico ha de ser, necesariamente, objetiva o subjetiva”. Comienza por diferenciar las dos corrientes artísticas prevalecientes en el arte cubano de su época, “la objetiva” o naturalista, representada por su némesis, el arte académico, y la suya propia y del grupo modernista con un enfoque “subjetivo” y expresionista. El autor explica el proceso subjetivo como superior, aquel en que el artista “ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje, no como realidad, antes bien como alimento espiritual que ha jugado un importante papel en el desarrollo de su propia vida”. Más allá de los límites del criollismo, Carlos Enríquez veía el paisaje cubano no tanto como realidad concreta sino como “alimento espiritual” para su propio desarrollo humano y artístico. En su arte expresa la internalización del paisaje por medio de una técnica fluida y transparente, superponiendo capas de color y distorsionando las formas, dando a sus imágenes una sutil cualidad de ensueño.

El segundo y más extenso tema expuesto por el autor en su texto “El criollismo...” es la clásica posición criollista, de que lo rural es lo verdaderamente vernáculo y, por tanto, la auténtica cultura cubana. “El asunto plástico, escribe Enríquez, puede enfocarse de dos maneras: la que yo llamo ‘habanera’ y la del resto de la isla. La

'habanera' encierra una mezcla cosmopolita y folklórica, híbrida, desvinculada, sin responsabilidad nacional". De acuerdo con Carlos Enríquez y el pensamiento general criollista, La Habana representa una cultura no-auténtica, separada de las realidades del resto de la isla, sin "responsabilidad nacional". Como ejemplo cita que en La Habana, "los sextetos de son interpretan tangos, las maracas, el güiro y el bongó se sustituyen por instrumentos propios del fox-trot, los cuadros de los profesores de San Alejandro son reminiscentes de las academias de otros países [...] y el sombrero fresco y amplio de guano se sustituye por fieltros italianos". Como contraste, en el campo existe la posibilidad de capturar, más por intuición que por visión real "todo lo que permanece puro, protegido por un saludable y beatífico aislamiento". De acuerdo con esta definición, el campo continúa como almacén de una auténtica y seminal cultura cubana, protegida por su aislamiento.

Al confrontar la cultura rural con la urbana, y privilegiar una (la "pura") sobre otra (la "híbrida"), Enríquez expone, consciente o inconscientemente, la problemática relación entre el criollismo y el modernismo. Ya que este último es un proyecto cosmopolita e internacional. Esta problemática se refleja en la persona y el arte de Carlos Enríquez. Él era realmente una figura cosmopolita, bien educada, que vivió en La Habana, Filadelfia, Nueva York, París y Madrid. Sin embargo, nació y se crió en un pequeño pueblo rural, fabricó su hogar-estudio en las afueras de La Habana, prácticamente en el campo, y disfrutaba hondamente sus viajes al in-

terior de la isla. Su arte también navegó entre el mundo rural y el urbano. Sus cuadros asociados con el "romancero guajiro" constituyen una de las más auténticas expresiones de lo rural cubano, sin embargo estaban dirigidos principalmente a una audiencia habanera e internacional.

Un tercero y significativo tema en la declaración "El criollismo..." es el rescatar del olvido un pasado cultural de gran importancia. "En mis viajes por el interior de la isla he tropezado con eslabones perdidos de expresión plástica cubana olvidados ya que se remontan a los tiempos heroicos de Manuel García y del Cucalambé". Su "romancero guajiro" es también un esfuerzo por rescatar esa "época heroica" de su total extinción en la imaginería nacional. Para Carlos Enríquez y el criollismo cubano la "época heroica" se sitúa, más o menos, durante las guerras de independencia contra España, entre 1868 y 1898. Los escritores y artistas cubanos que trataban de forjar una nación de la naciente república vieron en las guerras de independencia un pasado heroico y fundamental. Para Carlos Enríquez, esa dimensión heroica estaba simbolizada por dos grupos que a veces se entrecruzaron en su lucha contra las autoridades españolas: bandidos legendarios y mambises. Él representó a estos dos grupos rebeldes con frecuencia en su pintura. Entre sus cuadros más importantes se encuentran los que le dedicó a los líderes más conocidos de esos dos conjuntos: *El rey de los campos de Cuba* (1934) y *Dos Ríos* (1939); el primero un homenaje a Manuel García y el segundo a José Martí. La dimensión heroica asociada

con las guerras de independencia serviría de modelo de resistencia para muchos de los integrantes de la primera generación republicana, incluyendo a Enríquez, que expresaban su oposición a la corrupción imperante en el gobierno y a la hegemonía de los Estados Unidos en todos los aspectos de la vida cubana.

III

En sus declaraciones, Carlos Enríquez expone su ideología artística con cierta precisión poética. En ambos ensayos comienza por exponer su enfoque artístico, situándose en el campo romántico del modernismo, defendiendo un arte intuitivo y emocional. Aunque sin mencionar modelos específicos de movimientos artísticos modernos, su distorsión de las formas y sus sutiles imágenes casi de ensueño están fuertemente influenciadas por el expresionismo y el surrealismo. Ese conocimiento le facilitó los medios para desarrollar visualmente su “romancero guajiro”. En cuanto al tema de su arte, Carlos Enríquez en sus declaraciones apunta hacia varios factores claves para entender su compleja aproximación al campo cubano y su versión del criollismo. Esa aproximación fue estética (lo cual va más allá del tema de este ensayo) y espiritual; esta última ligada con un interés fuerte en lo esotérico y lo legendario. En total, su lenguaje modernista y su énfasis en una temática de corte mística y mítica hace lograr que su arte, más o menos, borre los límites entre lo local y lo universal,

el criollismo y el modernismo. Más allá de las cualidades que revelan sobre su arte, las declaraciones artísticas de Carlos Enríquez ofrecen un significativo ejemplo de cómo la vanguardia histórica latinoamericana se apropió astutamente del modelo “manifiesto o declaración artística” para definir sus propias versiones del modernismo.

Notas

¹ Para reproducir estos manifiestos véase:

Moraes Belluzzo, Ana María de, ed. *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*. Sao Paulo : Fundacao da América Latina, 1990.

² Para datos biográficos, listado de obras y algunas apreciaciones sobre el arte de Carlos Enríquez, véase el catálogo de la exposición: *Carlos Enríquez, 1900-1957*. La Habana : Museo Nacional, 1979.

³ Para información sobre el principio del arte modernista en Cuba, véase:

Vázquez, Ramón José A. Navarrete. *Surgimiento del arte moderno*. La Habana : Museo Nacional, 1988.

En inglés véase:

Martínez, Juan A. *Cuban Art and National Identity, The Vanguardia Painters*. Gainesville : University Press of Florida, 1994.

⁴ Dos textos clásicos sobre el criollismo: Marinello, Juan. *Americanismos y cubanismos literarios* (1932; impreso de nuevo en el prólogo de Rodríguez, Luis Felipe. *Marcos Antilla, relatos del cañaveral*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega. *El criollismo*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, S.A., 1956.

Carlos Enríquez en Haití

Yolanda Wood

*Critica de arte. Profesora y decana de la
Facultad de Artes y Letras de la Universidad
de La Habana*

Cuando Carlos Enríquez decide, en 1945, viajar a Haití es ya un artista maduro y con una obra de reconocido prestigio en el ámbito de la plástica nacional. En esos años Haití era para la conciencia artística cubana un espacio que lejos de significar un paradigma del arte internacional, podía aportar una experiencia de reencuentro ancestral con lo primigenio. Haití tenía el signo cultural de un enigma por descifrar y de una historia convertida en leyenda.

En la trayectoria artística de Carlos Enríquez, viajar a Haití era enfrentar un nuevo desafío, lo que —consagración artística aparte— no sorprendería en quien asumió el reto como un modo de actuación desde los primeros momentos de sus incursiones vanguardistas en la década del veinte. Decidir su viaje a Haití en 1945 constituyó un nuevo gesto que revelaba su espíritu inquieto e indagador. Fue de aquellos pioneros que iniciaron el movimiento renovador, el único artista plástico que decidió experimentar ese reencuentro con las energías cargadas de misterio que parecía ofrecer la alternativa cultural haitiana.

Por eso su paso por ese vecino país resulta trascendente.

Y es que los espacios se interconectan con los hombres de modo muy singular. Cuando hoy pensamos en Haití, desde finales del siglo xx, no podemos sustraernos al impacto de la experiencia intelectual que ha significado en la cultura cubana contemporánea la obra de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. Con ella se compuso una visión de Haití en el imaginario cultural cubano, pues aunque lo “real maravilloso” pueda funcionar como un recurso interpretativo de la realidad americana, fue en Haití donde se le reveló al gran escritor lo insólito del ámbito cotidiano. Esa posibilidad de volver a recorrer los pasos de la epopeya reivindicativa haitiana, han significado una nueva dimensión, cultural y humana, del drama haitiano. Pero en el año que Carlos Enríquez decide su viaje al vecino país, *El reino de este mundo* era sólo un proyecto sobre la mesa del escritor inspirado en “los prodigios de un mundo mágico”, el que se le había revelado con fuerza inusitada a Carpentier durante sus recorridos haitianos de 1943.

Con dos años de diferencia ambos artistas visitan el país de las múltiples revelaciones. No creo que se trate de coincidencias fortuitas. Ambos habían iniciado su trayectoria artística en las difíciles circunstancias de la llamada década “crítica”, ambos fueron inquietos comprometidos, cada uno a su manera; y si Carpentier fue firmante del Manifiesto Minorista (1927) en el que se aspiraba a una “revisión de los valores falsos y gastados”, de esa creen-

cia hizo razón principal en su vida el pintor Carlos Enríquez.

Me parece de sumo interés resaltar que de aquellos rebeldes primeros, fueron Carlos, Alejo y Nicolás Guillén, los que decidieron visitar la media isla cercana durante los cuarenta. Su entrañable amistad con Guillén pudo haber estimulado su decisión de viajar a Haití, pues el poeta había tenido una fructífera estancia en Puerto Príncipe en los años en que florecía allí un intenso movimiento literario y artístico. Otros artistas irían por esos mismos años: Wifredo Lam, René Portocarrero y Roberto Diago. Estos, vanguardistas también, formaban una generación artística con una nueva promoción de creadores desde finales de la década precedente. Carlos, sin embargo, habitaba otras circunstancias que pudieran considerarse puntualmente al especular sobre los móviles de su etapa haitiana.

Una de ellas tendría que ver con la actitud crítica que Carlos asume ante los nuevos rumbos que orientaban el arte cubano. Su insatisfacción se hizo manifiesta en la carta que dirigiera a Guy Pérez de Cisneros en *El Nuevo Mundo* de fecha 7 de septiembre de 1941.¹ En ella se hacía evidente el marco polémico con que el artista enfrentaba lo que denominó un enfoque crítico con “falta de equilibrio”. Carlos respondía fuertemente a lo que consideró ataques de desconocimiento y desvaloración de la que Guy diera en llamar la “generación del 24”, la suya. Su relativo aislamiento y su falta de vínculos con el grupo originista hacen pensar en un momento de reordenamiento del panorama cultural cubano del cual Carlos

Enríquez no participa activamente. Esta perspectiva lo pudo inducir hacia nuevas búsquedas que entroncaban con el profundo arraigo que lo popular tenía en sus fundamentos ideológicos.

Por otra parte Haití aparecía como un nuevo refugio para los surrealistas. En esto debieron existir puntos de contacto en relación con los intereses carpenterianos. Carlos Enríquez había sido uno de los artistas cubanos más interesados en los postulados de esa corriente y su obra había sido identificada con el surrealismo por la crítica cubana, en particular por el propio Guy Pérez de Cisneros, quien en un balance sobre la pintura y la escultura modernas en Cuba en 1943, llamaba al artista, “el primer representante entre nosotros del surrealismo”. El viaje de Carlos a la isla vecina se inscribe coherentemente en un momento en que Haití había impactado al ámbito artístico internacional a partir de la creación del Centro de Arte de Puerto Príncipe (1944), y la atracción que significaban las expresiones populares que se revelaban con una magia especial en ese contexto. Haití se había convertido en una escala obligada por la capacidad regeneradora de las tradiciones de origen africano en las Antillas lo que de alguna manera explica la presencia también de Lam y Carpentier. Por esos años viajó a Haití, André Breton.

Si algo en común integra a los nombres antes mencionado pudiera ser la inquietud surrealista que reordenaba su poética durante los años de la guerra europea, cuando ya Breton y su grupo habían salido del viejo continente y desde América se reconstruían ciertos fun-

damentos esenciales de su estética. Podríamos postular que el viaje de Carlos Enríquez a Haití no escapó a ciertas reflexiones a propósito de este problema, entendido tal como lo indicara Graziella Pogolotti cuando expresaba que “no se trataba de un surrealista a la europea, ni siquiera de un surrealista a secas” y precisaba que lo que Carlos podría tener en común con ellos era el sustentar algunos fundamentos de nuevos valores como “la búsqueda de paisajes no jerarquizados y la reivindicación de expresiones artísticas de distinta naturaleza procedentes, tanto de la vida moderna, como de fuentes no europeas”.²

Este clima de época pudo ser propicio para que Carlos decidiera su viaje a Haití, así como sus personales apetencias sobre todo lo auténtico, virginal y primitivo. También el hecho de haber integrado la primera exposición de arte cubano moderno en Haití, y la aceptación y repercusión que ella tuvo dentro del contexto haitiano, pudieron servir de acicate al pintor para visitar el país vecino. Esa exposición en la que participaron obras de Fidelio Ponce, Amelia Peláez, Manuel Carreño, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Mariano Rodríguez, Felipe Orlando, Roberto Diago y Carlos Enríquez, entre otros, se presentó en el Centro de Arte de Puerto Príncipe el 18 de enero de 1945. El recién creado Centro de Arte se proponía contribuir al desarrollo artístico del país y fomentaba el contacto del arte haitiano con otras corrientes del arte internacional. Unos meses después, en julio de ese mismo año, se presenta una segunda exposición de artistas modernos de Cuba.

Estos hechos ocurrían en un momento clave para el arte haitiano. El Centro de Arte había propiciado la formación de un enclave para los artistas inquietos de Haití que buscaban el fomento de un arte nacional con un lenguaje moderno. Las obras de los artistas cubanos mostraban similares intereses por lo que actuaban como un catalizador dentro del contexto haitiano. Las exposiciones colectivas citadas tuvieron un gran impacto y al mismo tiempo “determinaron una toma de conciencia de la real situación de la pintura haitiana, de sus lagunas, de sus problemas”,³ mientras que a los más jóvenes les aportaba una fuerza nueva: “una fe reforzada en el progreso, en una evolución necesaria para salir del estancamiento, de la rutina miserable”.⁴

Para los artistas cubanos, y muy especialmente para Carlos Enríquez que compartió esas experiencias *in situ*, el contacto con la cultura y el arte haitianos fue la confirmación de una vocación de antillanidad que ya se hacía evidente en sus obras precedentes. Lo mismo ocurriría en el caso de Wifredo Lam, aunque habría que indicar también algunos matices diferentes. Para Lam, Haití era la continuidad para un trayecto iniciado que intentaba abarcar el tropo de una hibridez expresada en sincretismo y mestizaje desde las fuentes nutricias de las formas de religiosidad cargadas de africanía. La obra de Carlos, sin embargo, estaba más identificada con la cultura popular de la ruralidad cubana, sus temas del romanero guajiro, sus caballos y sus mujeres voluptuosas. Por caminos diferentes llegan ambos artistas a su etapa

haitiana, en común una inspiración hacia lo ancestral y el reencuentro con las fuerzas mágicas de lo primitivo.

Los dibujos de Carlos Enríquez en Haití distinguen al permanente buscador de nuevas fuentes sensibles, las imágenes que allí encontró le permitieron descubrir “la medida en que ese mundo distinto era, a la vez, sorprendentemente próximo, dadas las profundas razones de parentesco existentes entre los países del Caribe”, según expresara en una de sus cartas que se conservan en el Hurón Azul.

Haití no había escapado a las inquietudes tempranas de Carlos Enríquez. En 1930, publicó un cuento en la revista *Ortos* bajo el título de “El Pacto de Ti Mitán”.⁵ El relato comenzaba así: “Fue en Haití. Estábamos en una meseta del Artibonite, hacinados en una sórdida cabaña de guano donde agonizaba el hombre que habíamos ido a ver”. Evidentemente la historia se ubicaba en el espacio de una pobre aldea. El narrador describe el acontecimiento impactante de la muerte que Carlos interpreta como “un momento de silencio angustioso que precede al desenlace mágico del alma que se restituye en Guinea para habitar los árboles sagrados de su África ancestral”. El clímax se alcanza con la llegada a la choza del Barón Samedi, el loa de la muerte, que Carlos describe con vestimenta negra, “sombbrero de copa y espejuelos oscuros, forrando todo esto la piel más africana que hasta entonces hubiera visto”. El narrador confiesa que ante esa imagen que hacía hundir a las mujeres sus cabezas entre las rodillas y

a los hombres mirar fijamente al suelo, él sentía que “estábamos rozando lo sobrenatural”.

En ese relato Carlos Enríquez revela ya un gran conocimiento de los sistemas de creencias del vodú haitiano y de su magia cotidiana, las que según el narrador son una “fuerza inexorable y milenaria que corre por la sangre de las Antillas”. No es por tanto casual que ese mundo de ancestralidad africana haya constituido uno de los intereses del artista durante sus días haitianos donde quiso verlo todo y como el propio Alejo Carpentier debió sentir “el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, las mágicas advertencias de los caminos [...] en fin, una maravillosa realidad que lo sobrecogía y sorprendía”.

Superado el impacto inicial debió comenzar el desafío. Penetrar esa realidad llena de sugerencias, leyendas e historias. Carlos Enríquez había incursionado en su pintura en algunos temas relacionados con esa raíz africana de la cultura cubana, en obras como *Diablitos y Virgen de la Caridad del Cobre*. Pero los dibujos hechos en Haití, constituyen un conjunto que por sus características pudieran también tener ciertos antecedentes en las ilustraciones de las ediciones de *Canto del Caribe* de Alberto Riera y los libros de Nicolás Guillén: *Motivos de Son*, *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.*, realizadas antes de su viaje a Haití.

Una faceta muy interesante en este sentido del trabajo de Carlos Enríquez en Haití fueron sus apuntes y dibujos de temas etnográficos y voduistas. El

artista quedó profundamente impactado por aquella riqueza simbólica de la cultura religiosa haitiana de origen popular. Se hizo frecuente su presencia en el Buró de Etnología de Puerto Príncipe y allí tomaba sus testimonios iconográficos de los atributos de los loas y otros objetos del ritual. Las cruces de Legba, el dueño de los caminos y las encrucijadas, como la dejara en sus apuntes tomados en una de las mayores alturas que rodea a la ciudad, la altísima montaña de Keskoff. También las imágenes de máscaras que trajo consigo y después emplearía como motivos para diferentes trabajos artísticos, pero sobre todo para la escenografía y vestuario que realizó para el ballet cubano *Antes del Alba* (1947) que fuera estrenado en La Habana por la primera bailarina Alicia Alonso.

Carlos Enríquez acarició entonces un hermoso proyecto que no alcanzó su realización definitiva. Me refiero al mural que concibió para La Citadelle de La Ferrière. En él había un profundo sentido histórico y conmemorativo. El artista quería representar la gran epopeya y al gran líder de la revolución haitiana, Toussaint Louverture. Para recomponer la escena de la batalla y alcanzar la personalidad del héroe, empleó grabados de la época como referencia. El mural se titularía: "Alegoría para la independencia de Haití".

El artista maduro que era ya Carlos Enríquez no dio lugar a que su etapa haitiana adquiriera el sentido de una influencia. Ni su estilo personal ni su modo de hacer revelaron variaciones significativas. Sin embargo en el aspecto temático pudiera decirse que su obra

se abrió a una nueva zona hasta entonces poco explorada, el tema negro y ciertos motivos iconográficos del vodúismo que no pasaron en lo esencial a su pintura, como de manera más puntual ocurrió en el trabajo de Wifredo Lam. En ese sentido la visita de Carlos Enríquez a Haití fue sobre todo una evidencia del mundo mágico de creencias populares. Pero Carlos se siente a gusto en Haití y decide quedarse más tiempo. De allá traerá un importante recuerdo, la hermosa haitiana que posó para él. En carta a un amigo se vanagloriaba de los éxitos que había tenido con su francés hasta el punto de tener dos novias, las cuales, dice, "único caso que conozco andan juntas, y a pesar de mis pruebas de amor entre ambas, no sienten celos". Su obra no abandona la sensualidad que lo identifica y retoma el cuerpo femenino desnudo, descubriendo su belleza y voluptuosidad, a través de un importante conjunto de dibujos sobre este tema.

Por referencias que aparecen en su epistolario, Carlos debió dejar óleos en Haití que fueron realizados por encargo. En carta del 15 de julio señala: "Varias veces he estado a punto de embarcarme, pero siempre se me ha presentado un trabajo, retratos, etc., y he decidido quedarme por más tiempo en esta tierra maravillosa donde la gente tiene ese carácter antillano propio para hacerte sentir en casa". Y añade, "he vendido ocho cuadros de los que traje, pero los compradores han sido siempre del mismo grupo que adquirió cuando la otra exhibición. El resto del público se interesa profundamente, pero sin medios para comprar nada". De esta

parte de su labor realizada en Haití existe una información muy limitada por lo que constituye una página en proyecto para añadir a este texto inconcluso.

Notas

¹ Merino, Luz. Carlos Enrique polemiza con Guy Pérez de Cisneros. *En: Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. t. 7, p. 441.

² Pogolotti, Graziella. Redescubrimiento de Carlos Enrique. *Oficio de leer*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1983. p. 31.

³ Lerebours, Michel Philippe. *Haiti et ses peintres. De 1804 à 1980*. Port au Prince, Haití. t. 1, p. 221.

⁴ Alexis, Gérald. L'influence de l'avant-garde cubaine sur les peintres modernes haitiens. *Conjoction*: 201. 1996. pág. 77

⁵ *Ortos* (Manzanillo) (23(3):9-13; 3 mayo, 1930.



El pacto de Ti-Mitan

Carlos Enríquez

Fue en Haití. Estábamos en una meseta del Artibonite, hacinados en una sórdida cabaña de guano donde agonizaba el hombre que habíamos ido a ver. Los gallos insistían sobre las 3 de la madrugada y una inquietud salvaje cundía el altiplano.

En suspenso: sumidos en el silencio angustioso que precede al desenlace mágico del alma que se restituye en Guinea para habitar los árboles sagrados de su África ancestral.

Iniciaban al moribundo hacia otros silencios más eruditos y profundos, coros en sordina de las mujeres de la casa, invocando los misterios de Aradá; Eleguá, el tullido, abriría el camino con sus muletas.

El silbido intermitente y monótono, que más bien parecía llegarnos de los riscos donde el viento de noviembre acuchillaba las yerbas, continuaba saliendo de entre los dientes del enfermo. Agonía enervante para nosotros. Los silbidos nos atravesaban los nervios, dejándonos algo de su veneno cadavérico.

Bajo el influjo del coro deprimente, con ansias de lejanías y terrestres paraísos; mal iluminados por el quinqué que el ala de la muerte mecía a capricho, alumbrando de vez en cuando la frente fiebrosa del maldito con revoloteos de mariposa encandilada; el viento filtrándose entre las rendijas de las yaguas —mendiga que embruja estirando su brazo sonoro—, nos sentíamos como el testigo ante una pena de muerte inútil.

Cuando el silbido se intensificaba a causa de las flemas, nos invadía la inquietud: “¿será el último?”, nos preguntábamos. “La cosa tarda”, “¡qué trabajo cuesta morir!”.

—Es tafiá —suspiró Fito tristemente—, de eso mueren los poetas y las prostitutas en Haití.

Pasaron unos instantes en que el aire cristalizó a pesar del humo candilejo, en que el tiempo pareció retroceder sorprendiendo a los gallos fuera de guardia, instantes en que nos cogimos las manos sin saber por qué, y mudos y sin mirarnos esperamos hasta que la puerta rechinó abriéndose lentamente.

Creo que nadie miró hacia la entrada, presentíamos que él había llegado. De soslayo lo vimos avanzar. Sus pasos lentos, el silencio absoluto, el silbido de una respiración profunda, la luz parecía inhibirse y el piso era una alfombra absorbiendo pisadas.

Ingrávido avanzó el Barón Samedi.

Fito me asía del brazo, notaba su emoción. Oí vagamente detrás de nosotros una voz tamizada por la solemnidad: “El curandero”. Palabras que fueron desmentidas por mi amigo con un tremendo apretón. Parecía querer inyectarme su pensamiento: “Es Él.”

Quise verlo todo, las sugerencias de Fito ya no me importaban: Era alto como Boispièrhaut, personaje que precede ciertos ritos de Damaballah Guedo. Negra integral era su vestimenta, sombrero de copa y espejuelos oscuros; forrando todo esto la piel más africana que hasta entonces hubiera visto.

Personaje impresionante de por sí, y si añadimos que, unidos, cantos y silbidos habían cesado; que las mujeres como desnucadas hundían sus cabezas entre las rodillas, que los hombres miraban obstinadamente al suelo y que las candilejas absorbían la agonía del moribundo, ya semejante a una momia ennegrecida por el hollín del tiempo; había que admitir en el temblor que Fito me transmitía con sus manos, que estábamos rozando lo sobrenatural.

No puedo precisar cuánto tiempo duraría su presencia, sólo puedo decir que entre luces, como un alucinado distante, a través de un telescopio, vi cómo el Barón Samedi se acercó al camastro, se quitó la bomba, abrió su levita, cogió el orinal y meó largamente. No abrió los labios.

Después de este acto insólito donde no hubo sortilegios ni palabras rituales, el visitante fúnebre se puso su chistera, saliendo tan solemne como había entrado; cuando la puerta con un gemido anunció que había partido, oímos un bordoneo de voces sobrecogidas por el temor, suspiros reprimidos, movimientos de miembros entumecidos y un perceptible olor a orines.

Las candilejas parecían relumbrar la estancia sin atribuciones mortuorias.

Incrédulos, contemplamos entonces cómo el supuesto moribundo, sentándose, profería algunas palabras ininteligibles (supongo serían en creole), y sonriendo como una máscara de cartón que tuviera algo de carnaval patético, movió los brazos con un ritmo que recordaba los gestos de ciertas danzas sagradas del Dahomey.

Tenía la sensación de continuar en una de esas pesadillas incoloras y sordas, cuando se pierde el aliento y se nutre la angustia, pero sabemos que, a pesar de todo, tenemos que despertarnos o nos volveremos locos.

Cuando Fito me dijo: “Vámonos, ahora sí que puede haber muertos de verdad”, lo seguí con alegría para encontrarnos con el alba rompiendo sobre los cerros. Sabía que aquello no era una comedia, pues sucede a menudo. Lo inquietante era que me sentía bajo el influjo de algo desconocido.

Caminamos al azar, luego oí a mi amigo divagando, sus palabras parecían labrar campos con aquella su voz fluida y melancólica. No se dirigía a mí directamente: era un soliloquio con su conciencia. Sus ojos pardos descansaban en las lejanías del Artibonite sin mirar, encorvado como era su costumbre; caminaba como alguien que llevara un fardo. Tejiendo sus palabras algo pude entender: “...un pacto con el Barón Samedí es serio, ¿sabes? ¡Es magia!, ¿entiendes?, pura magia... nadie lo sabe... sí, quizás las víctimas que pagan”.

—Él te hace árbitro de las fuerzas ocultas, de las maléficas, pero te exige en cambio la vida de aquel que más quieras en este mundo, es una deuda, viejo, es una deuda terrible. Por eso es que Ti-Mitan no podía morir. ¡Él tiene que vivir para ver morir a Florine de la Trinité! Tiene que verla morir, es su hija... y la queremos. Es la ley, viejo, es la ley. *¡Quel fatalité, quel fatalité, mon vieux!* ¡Florine de la Trinité *comme tu est belle*, ah! ¡Bella como las flores

de Franchipan, como las flores de Pachulí... ¡Oh flores de amor... qué bestia te lleva!

Las ideas me pasaban como relámpagos por la mente, algo había entrevisto en el alma del poeta, en el fatalismo haitiano, pero no tenía medicina contra esa fuerza inexorable y milenaria que corre por la sangre de las Antillas. Como algo inútil saqué del vacío, como un prestidigitador, aquellas palabras oídas en la cabaña: “Es el curandero...”.

Con una sonrisa triste, condescendiente, como dirigida a un huérfano, respondió:

—El curandero hubiera hecho una comedia, son vulgares. El Barón Samedí entró sin pisar el suelo... ¡y su gesto! ¡Qué gesto!, sencillo, propio de un ser maléfico... yo conozco al Barón Samedí.

—Sí, ese acto no podía hacerlo nadie que no fuera un ser superior.

Entonces su mirada, como una lengua de vaca, me lamió la cara.

Seguimos caminando hacia el alba, en silencio.

Carta a un amigo

Julio 15 - 1945

Querido Agustín:

No te había escrito antes porque siempre pensé en abrazarte y traguearnos unos Barbancourts antes de que te llegaran estas noticias retardadas por la censura, pero hoy sale para Santiago un amigo nuestro que lleva la presente.

Varias veces he estado a punto de embarcarme, pero siempre se me ha presentado un trabajo – retratos etc, y he decidido quedarme por más tiempo en esta tierra maravillosa donde la gente tiene ese caracter antillano propio para hacerte sentir en casa. Actualmente estoy haciendo ciertas gestiones para pintar un fresco en la famosa “Citadelle” del rey Christoper, pero como debes imaginarte, aquí como allá, todo marcha a cámara lenta y debes saber que el país es sumamente pobre. Los fabulosos millones de que hablaba Felipe Orlando deben haber sido una especie [de] sueño, o algún cuento que le hicieron por ejemplo, he vendido 8 cuadros de los que traje, pero los compradores han sido siempre del mismo grupo que adquirió cuando la otra exhibición. El resto del público se interesa profundamente pero sin medios para comprar nada.

Estoy en contacto con el pequeño grupo intelectual de aquí, el cual nos ad-

mira mucho a pesar de las dificultades del idioma. Debo decirte, que mi francés ha sido un éxito, hasta el punto de tener 2 novias, las cuales, único caso que conozco, andan juntas, y a pesar de mis pruebas de amor entre ambas, no sienten celos.

Espero que antes de empezar el fresco de que te hablé pasaré por la Habana donde estaré un mes, pues me siento bordeando lo sobrenatural. La magia es un hecho! Necesitaría un libro para contarte – ten paciencia.

No me dejes caer al “Hurón Azul” y dile a Carmita que antes de fin de mes estaré por esa – ¿y Macora, Panchín, Oscar? Un fuerte abrazo a Mena, y afectuosos recuerdos a Orlando, Guillén, David, Pogolotti – etc.

con fuerza

Carlos.



Carlos Enríquez: el desnudo como transgresión



Carlos M. Luis

Ensayista y crítico de arte

Las formas, a partir del renacimiento, sufrieron un embate del cual no salieron ilesas. El renacimiento planteó una nueva manera de ver las cosas y de interpretarlas, no ya de acuerdo con el canon de la Iglesia sino con el del artista. Cuando se está en presencia de una obra de arte que surge como producto de una rebelión, cabe preguntarse si esa obra de arte no actúa además como agente transgresor. El exceso, el desbordamiento, la deformación, o la exageración que a la larga fue el legado del renacimiento al barroco vía al manierismo, constituyó pues un atentado, como nunca antes se había visto, a la identidad de la forma. Cosa curiosa: el renacimiento que pretendió devolverle al clasicismo todo su esplendor, terminó destruyéndolo a favor de un universo donde la contradicción y el rechazo tuvieron un puesto preponderante. Ambas actitudes, contradicción y rechazo, permanecieron firmemente ancladas en la conciencia del occidente, abriendo un nuevo espacio para la

representación de las formas. Estas, al verse liberadas de los viejos cánones de una estética que tenía a la fe como punto de partida para su configuración, comenzaron a mostrarse ante el mundo como el producto de la imaginación del artista. Así ocurrió durante siglos de estilos artísticos, a pesar de ciertas intentonas de un regreso hacia las rígidas concepciones del neoclasicismo, concepciones que, por cierto, se impusieron en Cuba bajo la presencia del obispo Espada con consecuencias nefastas para el desarrollo de la pintura en nuestro país.

El desnudo, sobre todo el desnudo femenino, se atrevió por primera vez a mostrar sus movimientos internos, o sea, su capacidad de salirse de un marco estrecho para atrapar al espectador. Tiziano lo comprendió así, como también un Giorgione, Rubens, Velázquez, Watteau o Fragonard para incluir los últimos epítomes de la revolución renacentista. Como era de esperar, la Iglesia no pudo ejercer su férula una vez que las amarras se desataron y el eroticismo que conllevaba el desnudo se vio libre de expresarse. El Protestantismo naciente le puso también ojeriza

a semejante libertinaje y más hipócrita que el Catolicismo, se contentó con aceptar las veladuras que pintores como Cranach utilizaran para “cubrir” las partes pubendas del cuerpo femenino. Pero, como suele decirse, la suerte ya estaba echada. El desnudo femenino irrumpió de una forma violenta arrasando las vírgenes inmaculadas que la Edad Media había impuesto como parangón de la virtud femenina. La mujer se metamorfoseó en sujeto transgresivo con todas las consecuencias que esto ha tenido para la historia de la cultura.

En el caso de la cultura nuestra, la cubana, donde sus pasos se dieron como los del famoso mulo lezamiano: bordeando el abismo, la aparición del desnudo tuvo otras consecuencias. Sobre un terreno no abonado por siglos de movimientos artísticos, el desnudo apareció sin los antecedentes que tuviera en Europa lo cual no impidió que provocara en una sociedad no preparada para verlo un rechazo cargado de santa indignación. El culpable de que repentinamente, el desnudo femenino cayese como una bomba en medio de una sociedad anquilosada hasta los tuétanos, fue un pintor rebelde y visionario: Carlos Enríquez.

El gran mito de la pintura cubana, la *Gitana tropical* de Víctor Manuel había creado un punto obligado de referencia. Su aparición significó que la mirada del cubano se dirigiese hacia un ícono que a pesar de que nada tenía que ver con la vanguardia, se impuso como un paradigma. Error fatal que nos costó aceptar, con los ojos cerrados, el comienzo de una vanguardia en

un cuadro esencialmente antivanguardista. Pero la *Gitana...* en cierto sentido, sirvió como contrapartida para lo que iba a venir después: los senos, nalgas, muslos, dorsos, etcétera de unas mujeres, concebidos por Carlos Enríquez, quien los expuso desenfadadamente ante los ojos atónitos e indignados de los buenos burgueses habaneros. La reacción de estos no se hizo esperar: el cierre inmediato de la exposición. Esa reacción, que a nadie se le hubiese ocurrido tener frente al famoso cuadro de Víctor Manuel (salvo quizás a cuatro o cinco académicos trasnochados y por razones distintas) correspondió al carácter transgresivo de los desnudos que Carlos Enríquez se atreviera a exponer por primera vez.

El término “transgresión”, puesto de moda por Bataille, nos lleva hasta los límites. De acuerdo con este autor, cada límite nos conduce hacia una nueva interpretación. La frontera, lo que delimita, es por lo tanto, lo que hay que transgredir. Si esto es así, no cabe duda que Carlos Enríquez se propuso llevar hasta sus propios límites la forma femenina, haciendo de ella un objeto de puro deleite sensual. Dejando atrás todo exceso ornamental, el desnudo de Carlos Enríquez apunta hacia lo esencial. Y en eso se basa la lógica misma de su presencia. Mientras más “desnudo”, el cuerpo se ofrece como objeto de exploración que busca “más allá de los límites” otras fronteras.

Fijémonos entonces en ese detalle porque me parece que vale la pena llevarlo al plano de la pintura que se estaba haciendo en Cuba durante la época de la

famosa vanguardia. Si recorremos la producción pictórica de aquellos tiempos, veremos que sólo otro desnudo nos salta a la vista: la guajira siestando de Gattorno. Esa guajira nos ofrece su cuerpo con una especie de pasividad (creo que fue la que inspiró a Lezama a llevarla a las famosas páginas del capítulo ocho de *Paradiso*) sin agresividad alguna. La guajira en cuestión cuida de su territorio mirando de reojo, como atisbando celosamente a su posible violador. El acto transgresivo, el de la violación, ocurrió después, en la imaginación de Lezama cuando Farraluke cometió su primer acto de transgresión: el famoso "rascabucheo" que invade los límites del "otro". Fue necesario, sin embargo, que pasaran tres décadas para que un poeta de una libido arremolinada como la de Lezama, se atreviera a traspasar al lenguaje lo que un pintor había concebido años atrás.

A pesar de ello, en la guajira de Gattorno no percibimos la misma mirada que llevara a Carlos Enríquez a pintar sus desnudos. La dinámica de estos nos hace pensar que Carlos Enríquez tenía algo más en mente cuando los pintaba. En ese sentido, en su conciencia de que estaba traspasando los límites hasta entonces aceptados, el pintor del *Desnudo de Eva* se emparenta con sus antecesores renacentistas. En efecto, esos pintores tomaron conciencia de que al fin estaba en sus manos explorar los caminos de otras formas, formas que surgían además de una mirada interior como así se lo expresase Veronese a los escandalizados cardenales ante su famosa *Última cena*. Me parece que es importante subrayar este hecho en relación con Carlos

Enríquez porque fue este pintor (posiblemente influido por el surrealismo) quien interpretase las formas en Cuba con una mirada distinta a la impuesta por los convencionalismos establecidos. De ahí entonces que su obra provocase el escándalo mientras que el desnudo de Gattorno pasase desapercibido. Pero el desnudo en Carlos Enríquez no se detiene en su mera representación. Hombre íntimamente ligado a la zona telúrica del campo cubano, Carlos Enríquez crea entonces su erotización de la naturaleza a partir de las formas sensuales del desnudo femenino. Es ahí, en ese punto, donde el pintor del "Hurón Azul" se convierte en un visionario de nuestro paisaje.

Lejos de enternecerse en los lirismos azucarados de muchos de nuestros pintores (lirismo que llega aún hasta nuestros días), Carlos Enríquez convierte el paisaje en un sexo femenino o crea espacios donde cuerpos y árboles confunden sus límites creando una forma nueva. En otros lugares he mencionado al pintor surrealista André Masson con respecto a ese mismo intento de sexualizar la naturaleza. No poseo datos acerca de si ambos pintores se conocieron, pero me inclino a pensar que Carlos Enríquez sí vio la obra del francés así como también la del dadaísta-surrealista de origen cubano Francis Picabia. El surrealismo, entonces, le sirvió como una apertura donde pudo encontrar una sintaxis pictórica que le fuese propicia. No es de extrañar pues que su obra se alejase de los pintores que en Cuba estaban intentando plasmar la realidad cubana desde otros puntos de vista. Esos pintores, algunos de los cuales fueron a formar parte del

panteón origenista, se alejaron de toda mirada que vulnerara la visión impuesta por los que podríamos llamar los origenistas puros. O sea, que prefirieron quedarse en el “sitio donde tan bien se está” en vez de explorar otras zonas más inquietantes de lo cubano. Carlos Enríquez, por lo tanto, nunca formó parte del Olimpo origenista, por el contrario, arremetió contra una moral que le pareció que soslayaba los temas esenciales que formaban parte de nuestro ethos. Transgresor siempre, Carlos Enríquez “desnudó” con sus desnudos a toda una zona intocable de nuestra historia cultural: aquella que comenzó con una inocente *Gitana...* para terminar en las “armoniosas soluciones” del padre Gaztelu que Cintio Vitier quiso oponer a ese otro transgresor: Virgilio Piñera. El tema del rechazo origenista a Carlos Enríquez y el porqué de ese rechazo es un segmento aún no estudiado y que merece la pena explorar. Sé de primera mano cómo Lezama no quiso tener trato con el pintor del *Rapto de las mulatas*. Recuerdo vivamente a Lezama palideciendo cuando, sentado él y yo en el café de Reborado, viese a Carlos Enríquez acercarse a la mesa para invitarle a la exposición que habría de abrir en la editorial Lex. Lezama balbució algunas palabras mientras que el pintor se alejaba por la calle Aguacate. Uno o dos días después nos enteramos de su muerte súbita en el Hurón Azul. No recuerdo las palabras del poeta, pero sí se ha quedado grabado en mi memoria las señas de disgusto que marcaron su rostro. Y

es que hasta al sacrosanto estado origenista Carlos Enríquez había sacudido con su actitud rebelde y transgresora.

Para concluir: me parece que la historia de la pintura cubana contemporánea ha sido, en algunos puntos, una fuente de malos entendidos. El peor de todos es el que intenta poner sobre los hombros de una pintura inconsecuente el peso de toda una vanguardia, olvidando que la vanguardia tuvo, entre tantos objetivos, el de subvertir los valores tradicionales. Esos valores, los que en Cuba prevalecieron durante una época cultural cenizosa como fueron las décadas de los veinte y los treinta, fueron transgredidos cuando Carlos Enríquez se atrevió a presentar sus desnudos violentos y sensuales. Toda la hipocresía de una sociedad en el fondo corrompida, se estremeció ante la presencia de unos óleos y dibujos que iban más allá de lo permitido. El hecho de que tuvieran que ser descolgados fue significativo: el público ejerció una censura estableciendo un precedente. Los desnudos de Carlos Enríquez tuvieron, entonces, que ser acogidos por las paredes de una oficina donde, casi escondidos, continuaron siendo mostrados. Mientras, por las calles habaneras, las orondas cubanas no dejaban de mostrar sus provocativas formas, seguidas por los silbidos y piropos de los transeúntes, algunos de los cuales, posiblemente, demandaron en nombre de la moral, que cerraran la exposición del gran pintor cubano.

La espiritualidad martiana en Lezama Lima*

**Mercedes Santos
Moray**

Escritora, periodista y biógrafa de José Martí

Nadie mejor que un poeta para aprehender la esencia de otro poeta, su espiritualidad, para comprender cómo se produce la apropiación de la isla en el verbo martiano donde el patriotismo es sustancia de la imagen y fuente nutricia del símbolo.

Si para Camila Henríquez Ureña, el Apóstol era el hombre de la *armonía*, si Gabriela Mistral atrapaba como almendra de su espíritu sus vínculos amorosos con la suprahistoria y vivía la trascendencia de una ética desde el entorno familiar, si para Alejo Carpentier la eternidad martiana era su voluntad de *servir*, para José Lezama Lima, el

apostolado del cubano venía desde esa raíz, enigma y misterio que nos pertenece y nos convoca, desde la figura de un hombre que fue, entre nosotros, el único en penetrar en la casa del *alibi*. “El estado místico, el *alibi*, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura...”¹

Desde su condición de “mártir” que el propio Lezama aclararía sapientísimo: “para los griegos mártir significa ser testigo. Testigo de su pueblo y de sus palabras...”² Esas que nos han salvaguardado siempre de “la intrascendencia y la banalidad”.³

Sentido como Odiseo, en la metáfora del viaje, Martí, aquel para Lezama también estoico habanero, trasciende desde la *ausencia* en la aprehensión del tiempo cuando toca la tierra, en esa imagen tan suya del *desembarco* que lo conduce hasta su patria, en la ínsula que lo obsesiona hasta morir.

Lezama, entonces, nos entrega un concepto medular, ese que no siempre se presenta en las tesis de los estudiosos de la vida y la obra del mártir cubano: el concepto de *totalidad*, sin cuya referencia no se podrá jamás asumir al héroe ni al poeta ni al hombre, porque sus propias imágenes de la historia nacen desde esta sustancia como una línea recurrente: “la sentencia de Martí

* Ponencia presentada en el evento teórico “El pensamiento de José Martí en la Revolución cubana”, celebrado en el Centro de Estudios Martianos del 18 al 19 de julio del 2000.

está en su totalidad. Su sobremesa familiar, las noches en que llegó a ciudades lejanas, sus amistades mexicanas, los finales de sus clases en los otoños neoyorquinos, sus lecturas en las casas paradójales de los revolucionarios anticuarios, sus conversaciones ya indescifrables con Rubén Darío, el hechizo con que penetró en el bosque de la muerte, todos los signos que corren a su totalidad con los que tenemos que tocar y reverenciar, descifrar y habitar. Ahora un fragmento: “de nuestras imágenes creadoras en lo histórico depende que vuelva a ser una totalidad”.⁴

Desde su inmanente condición de poeta, Lezama dilucida el conflicto y nos sitúa en la senda para descifrar el misterio de Martí frente a toda visión esquemática, absurdamente incongruente con la sustancia de lo histórico. Es él, el aedo, quien sabe expresar la síntesis dialéctica de una escritura, cualificar el verbo, la cantidad hechizada del hombre y de su espíritu, donde se acrecienta el amor, precisamente desde la muerte, que es algo más que un tópico del discurso literario para traducirse en lo inmanente y que se explicita en los *Diarios*, en los últimos cuerpos de la poética martiana, ya hasta la altura de Dos Ríos. “En esos momentos es cuando José Martí comienza a fijar la escritura dibujada de su *Diario*, que es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se ocultan en una dimensión colosal”.⁵

Entonces, el lenguaje de un clásico para las letras hispanas reluce bajo el sol, entre los montes, y al pie de los arroyos, desde la sentencia de un ame-

ricano, de un cubano que vino a escribir, como lo apuntó reveladoramente José Lezama Lima, las *soledades* que no escribió Góngora: la de la selva y el desierto, con la fuerza nutricia de la soledad americana, de esa grandeza telúrica, donde el verbo barroco del Apóstol es la revelación que culmina la poesía cubana en la creación de un hombre “que se desarrolló en circunstancias extremadamente hostiles y de muy difícil desciframiento”.⁶

Con el oído contra el viento, al decir de la metáfora lezamiana, José Martí escribe, también como los antiguos, crónicas de la época homérica, ese himno de su prosa, en su decir más lírico y más intenso, donde se resumen las fuentes de su propia cultura, la de los Siglos de Oro, entre barrocos y místicos, para entregarse a la hoguera de la patria, junto a los “guerreros acampados a la sombra de las colinas”.⁷

Con el desembarco en Playita se cumple su destino. Es el regreso a Ítaca, como Odiseo. “Martí también entra al baile, pero entra a bailar con la más fea, con la muerte. Pero en su caso la muerte es la más bella, pues la sacralidad de su poesía está *en morir en su tierra*, que es paradójicamente tocar su lejanía, parece tener en la reminiscencia aquel terror de los primeros siglos del cristianismo, “*de que el que muere fuera de su tierra no puede acudir a la resurrección en el valle del esplendor, en el camino de la gloria*”.⁸

Las sabanas del Contramaestre y el Cauto, la fusión de ambos ríos construyen el escenario de su martirologio

y, también, “la mayor dimensión de que ha disfrutado un cubano”.⁹ La trascendencia de su escritura, de la poesía martiana, desde las páginas de su *Diario*, nos entregan el legado de su sabiduría, esa de naturaleza cosmológica, la que sólo puede alcanzar y vivenciar un hombre que despierta la poesía del deber.

“La poesía de Martí, en la más esencial de sus dimensiones, nos enseña, cómo debe vivir y morir un cubano”.¹⁰

Y también el producto de una obra literaria que no encuentra par, según Lezama Lima, en todo el ámbito del idioma en el siglo XIX. “Es necesario que el cubano penetre en la universalidad de sus símbolos”¹¹ que son, lezamiana y martianamente, “las trágicas experiencias de lo histórico creador”¹² y que nos llevan con él hacia la luz, en la pureza de sus símbolos y en la imagen de lo cubano, “como contrapunto de nuestro pueblo”.¹³

La muerte que para el Apóstol era una revelación y una experiencia le permitió, como señala también Lezama, ascender por la escala del dolor, hasta convertirse en “un dios fecundante, un preñador de la imagen de lo cubano”¹⁴ y desde esta poética, ir a la creación en su pureza, de “la nueva causalidad, la posibilidad infinita, *la imagen como un potencial entre la historia y la poesía*”.

Porque como lo subrayó Lezama: “[la] imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse”.¹⁵ Y esa imagen, que también

lezamianamente, va del brazo de la muerte, a su costado, alcanza por la vía del sufrir, por el cáliz del dolor que purifica, “la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiriera un sentido y se precipite en lo temporal histórico”.¹⁶

Notas

¹ Lezama Lima, José. *Secularidad de José Martí. En su: Confluencias* / sel. y pról. Abel E. Prieto. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1988.

Este texto originalmente fue publicado en *Orígenes* en 1953.

² *Ibidem*, p. 26.

³ *Ídem*.

⁴ “La sentencia de Martí”. *Ibidem*, p. 209.

Este texto se publicó originalmente el 19 de mayo de 1957, en *Tratados en La Habana*.

⁵ _____. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX). *En su: La cantidad hechizada*. La Habana : Ediciones Unión, 1970. p. 184. (Colección Contemporáneos)

⁶ *Ibidem*, p. 186.

⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ _____. Palabras para los jóvenes (Respuestas a una encuesta publicada originalmente en *El Caimán Barbudo*, abril de 1968). En: *Imagen y posibilidad*. / sel., pról. y notas Ciro Bianchi Ross. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1981. p. 126.

¹¹ “El 26 de Julio”. *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁶ *Ídem*.

El verdeante Casal de José Lezama Lima

Elina Miranda Cancela

Ensayista y profesora de la Universidad de La Habana

“Pobre Casal” repiten casi a coro los amigos cuando, aún embargados por la pena que la súbita muerte del poeta les ha producido, se apresuran a rendirle homenaje en la revista literaria por excelencia de la época, *La Habana Elegante*. Pero para muchos de ellos, el aprecio se vuelca sobre la figura del joven educado, noble, generoso y tierno que conocían, de la que separan, y lamentan, versos y actitudes, incomprensibles desde sus puntos de vista. Manuel Sanguily honestamente confiesa:

Leyendo sus versos no es posible comprender aquella alma risueña perfumada de incienso, religiosa y pura. Conociendo de cerca aquella alma no es dable sospechar que de allí hubieran brotado tantos versos amargos, sombríos y satánicos; pero en la dualidad de sus obras de artista y de su vida privada —el poeta era un demonio artificial y el hombre un verdadero ángel.¹

Mas no sólo sus versos eran sentidos como *raros*, sino que el enigma, del que nos habla Morúa Delgado,² se extendía a sus actitudes, a su modo de ser y entre la *sonrisa de incrédulo* y el *dolor oculto* que se creía adivinar, hasta el color de sus ojos claros se convirtió en objeto de duda: azules para unos y verdes para otros.

Tanta fue la extrañeza que, a pesar de la incomparable comprensión martiana³ o de la defensa amiga de Hernández Miyares⁴ y de otros que sí supieron apreciar su obra, el rechazo compasivo y la perplejidad resuelta en censura que signaron la opinión de escritores e intelectuales a los que, a su vez, Casal no fue remiso en reconocer su valía, trascendieron y marcaron los juicios, o más bien prejuicios, que por mucho tiempo pendieron sobre la obra casaliana.

Así, aunque sus amigos pretendieron mantener su memoria con anuales peregrinaciones a su tumba, ya en 1910 nadie sabía exactamente dónde reposaba el poeta, según constatará Rubén Darío,⁵ al tiempo que al tratar él mismo de recordar su rostro, no escapa a la dualidad ángel-demonio para trazar un retrato de donde sólo *la mirada como en un perpetuo asombro de haber nacido* se abre paso a manera de certera evocación, tal vez ella misma condicionada por las palabras que pusiera Casal en boca del nicaragüense en el poema que le dedicara a modo de entrañable constancia del encuentro de ambos poetas en La Habana: “¡Hasta tus verdes ojos relampagueantes, / si me inspiran cariño, me infunden miedo!”.⁶

Coincidencia notable, aunque de distinto signo, con la impresión que tuviera Hernández Miyares horas antes de que Casal muriera, cuando al despedirse en la redacción de *La Habana Elegante* por el fin de semana, pensó que el amigo estaba ya fuera de peligro de la grave enfermedad reciente, una vez que lo viera: “contento, sonriendo, con los ojos claros relampagueándole, respirando vida”.⁷

Los relámpagos de esos ojos claros que quedaran fijos, con perpetuo asombro tal vez, cuando la muerte le sorprendiera en medio de la risa con un cigarrillo recién encendido en la mano; mirada poética que intuye la muerte temprana de Juana Borrero y traspasa las máscaras sociales, como el propio Casal alguna vez declaró;⁸ esa verdeante mirada, retomando para calificarla el término usado en su poema por José Lezama Lima, no exento de reminiscencias de aquella otra mirada con que Polifemo, mudo y absorto, contemplara a Galatea a manera de broche en el soneto casaliano;⁹ deviene clave y símbolo para el fundador de *Orígenes*, quien tanto en su reinterpretación de nuestra historia poética, en sus comentarios críticos, como, de manera muy especial, en su “Oda a Julián del Casal”,¹⁰ escrita en 1963, nos devuelve al poeta modernista en la verdadera dimensión que las miradas perturbadas de algunos de sus contemporáneos no supieron o no quisieron advertir.

Ni demonio ni ángel, con la reminiscencia de “tus ojos verdes relampagueantes”, la presencia necesaria del poeta se resume en el *verdeante* lezamiano que centra el primer verso de la oda (“Dé-

jenlo, verdeante, que se vuelva”); color cuyo espectro evocativo se amplía a lo largo del texto, en busca de la imagen abarcadora, hasta quedar esta encerrada en una composición anular, en que los versos finales de nuevo nos remiten al inicio del poema, construcción tan propia de la lírica griega arcaica que el vocablo oda se sacudirá los desgastes del uso indiscriminado para de nuevo vestir sus tintes primigenios.

Ya más de veinte años atrás, en 1941; en el texto que sobre Julián del Casal posteriormente recogiera en su *Analecta del reloj*, José Lezama Lima señalaba cómo “entre los espejuelos de plomo de Varona y la levita Gladstone de Montoro, Casal comporta entre nosotros un especial siglo XIX que había que rescatar de las manos de profesores mansuetos y de pasivos archiveros”¹¹ quienes, haciéndose eco de censuras de los contemporáneos y afanes reivindicativos de “pesados autonomistas”, echaban a un lado el aporte casaliano.

Recuerda entonces el crítico los reparos de Enrique José Varona ante una imagen como “tabletear del trueno”, tan ajena al uso romántico, a manera de ejemplo de cómo para Casal, a diferencia de su admirado Baudelaire o de Rimbaud, la resistencia poética constituyó condición esencial. “Resiste Casal en propio cuerpo los rigores de la poesía, su convocatoria y último remontar”, sentencia Lezama.

Posición esta que el poeta modernista asumió y defendió conscientemente, siempre de manera consecuente, como demuestra su poema “Prometeo”, no en

vano dedicado a Varona, a quien públicamente Casal manifestara su respeto como crítico, pero a quien, a manera de réplica, opone la imagen de Prometeo, titán con el cual el joven poeta se identifica en tanto cifra su razón de ser en la existencia poética y, por consiguiente, en el firme sostén de sus rebeldes posiciones como creador,¹² puesto que, como se asienta en el mencionado ensayo, Casal “tiene que resistir los rigores de la poesía, su lejanía viciosa, su hastío demoníaco: tiene que trasladar la poesía, ya que no podrá alcanzar la felicidad de la obra, a una constante prueba de actitud poética, de vida poética”.¹³

Si Lezama, en relación con su poemario *Enemigo rumor*, define en una carta la poesía como “la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable”,¹³ esta sustantivación poética presente en Casal tenía necesariamente que tender puentes de afinidad entre ambos poetas y develarle cómo la poesía del modernista marca pauta en el devenir literario del siglo XIX cubano y aporta una nueva perspectiva y actitud poética que alcanza ciertamente su plenitud en la obra martiana.

En 1966 el escritor en su ensayo “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”,¹⁵ define ese momento de la historia poética como aquel en que “la poesía se apodera de la sacralidad de la lejanía”. Constata la diferencia entre Casal y Martí en ese rejuego de realidad-irrealidad, entablado al asumir la corporeidad propia de

la poesía;¹⁶ al tiempo que contextualiza los ecos de imágenes plasmadas en la oda con que rinde homenaje al poeta de los ojos verdes, como se evidencia al tratar de explicitar evocaciones y significados que de la lectura del poema creemos inteligir.

Así, la petición de que le dejen volverse, con sus verdes relámpagos, hacia la terraza de los dormidos, que salga de la fiesta, se resemantiza, en el ensayo, con la evocación de la mirada voluptuosa que Casal extiende por la terraza, ya adentrado en uno de los cuadros del pintor Collazo, y con la que, muerto, torna a mirar para descubrir a Juana Borrero, en quien, vivo, había percibido la marca de la muerte; mientras que la fiesta se nos asocia con el baile en cuyos espejos Casal ha de ver reflejada la realidad para tornarla suya. De este contrapunteo entre oda y ensayo, adquirimos la certidumbre de que en el comienzo del poema se reclama, como en el artículo del año 1941, la necesidad de que la obra del poeta se yerga y se entienda por encima de los prejuicios e incomprensiones, de algunos contemporáneos y también de sus pasivos continuadores, al tiempo que se ilumina con “la errante chispa de su verde errante” una nueva imagen de nuestra historia literaria.

La interrelación naturaleza-arte, vida-poesía, realidad-irrealidad que Lezama supo advertir en Casal cuando tantos se empeñaban en hablar de afrancesamientos, evasiones y fruslerías, la mezcla de alusiones a datos concretos de la vida del poeta con motivos extraídos de crónicas y poemas, todo ello en función de la interpretación lezamiana,

de su sistema poético, constituye la médula del poema en que con la “potencia de razonamiento reminiscente”, que una vez postulara como el método certero para acercarse a Casal, en época ajena a nuestros actuales escarceos intertextuales, nos recrea al poeta en toda su complejidad y trascendencia.

Retornando a la lectura de la oda, esa dualidad casaliana se recoge en el ciruelo, de fruto carnoso pero no exento de acidez y cuyo nombre remite al aspecto de su piel evocador de la cera, y en la piña, tan alabada por Zequeira en aquella oda de los albores de nuestra lírica en la que su jugo se consagra como digno de Orfeo, pero ahora laqueada, cual adorno propio del oriente lejano; de manera que se aúna el árbol de otras latitudes con la cercana piña en tanto naturaleza trasmutada, objeto poético. A su vez, la seda parece hacer referencia a las vestiduras japonesas en que Casal gustara arrebuñarse procurando desdibujar límites entre fantasía y realidad, como bien subrayan los mitológicos tritones anegados en agua, quizás por la lluvia que siempre atrajera al poeta y que el día de su entierro no lo abandonara, “sobre su espalda en polvo”.

La lejanía del cuerpo poético también se hace patente en la enumeración de artísticos enseres que muchas veces llenara las crónicas de Casal al describir visitas sociales o la impresión que le causaran estudios de pintores amigos o tiendas especializadas, y para cuya mirada se extiende también la demanda de aceptación que motiva el poema. Los osos del frutero con su plato de nie-

ve, recuerdan al “Oso hambriento que vas por las montañas / Alfombradas de témpanos de nieve” que en el poema “Blanco y negro” encabeza la relación de espantosas pesadillas atormentadoras del espíritu; en tanto la referencia a la muerte del poeta, “su tos alegre”, y a la máscara japonesa, pertenencia cierta de Casal, conservada por la familia y que Lezama pudo tener en sus manos, funcionan como contrapartida en que se pierden los lindes entre vida y arte, como tanto anhelara Casal en medio de una cotidianidad asfixiante, obligado a rellenar cuartillas sobre espectáculos teatrales que estimaba detestables y actos sociales de gente cuya vulgaridad espiritual le repelía.

Esas obligadas idas y venidas, “hasta la Concha de oro del Teatro Tacón”, aludidas en el poema, en las que a veces le sorprende el verdadero disfrute del arte, “flores en el pico del cisne”, por ejemplo ante la actuación de Ina Lasson,¹⁷ pero las más, sólo encuentra la repetición adocenada —como las estatuillas que, según la demanda, se producían, bien con propósitos didácticos o como adorno de chimeneas o jardines, y que repetían esculturas bien publicitadas de Clésinger, entre otros—, nos adentra en la frustración del artista, velada por el brillo iridiscente de piedras preciosas como el ópalo o por los efluvios de gomorresinas, como el opopónax, empleadas en perfumería.

Pero, al igual que a Casal no se le oculta, mientras participa en una de las tantas invitaciones de la sociedad elegante, que tras el sudor y el esfuerzo de los negros cargadores del puerto subyacen

fortunas con las que sus poseedores se permiten refinados lujos y costosas delicadezas,¹⁸ o los desastres que la lluvia, tan grata a su sensibilidad, es capaz de acarrear al inundar los campos,¹⁹ piedras preciosas y perfumes exóticos no lo resguardan del ambiente de fracasos y privaciones, de mezquindades e infortunios, en el que anda inmerso desde la niñez.

El butacón de mimbre, tan socorrido en el trópico y siempre presente en las casas cubanas por entonces, incluido en algún que otro cuadro de Collazo, para quien también el arte, según Casal, es “una especie de religión”,²⁰ y el traje de marinero, con el que en aquella época se solía vestir a los niños, llevan la mirada —como quizás pasaran ante los inmóviles ojos, a manera de las arañas que iluminan los salones— a aquellos primeros años marcados por la pérdida temprana de la madre, el carácter taciturno del padre, oscurecido por deudas y desaciertos, tantos que de la herencia paterna sólo podría mostrar Casal a un amigo, con ironía, la pintura descolorida de uno de los ingenios. Ruinas de una infancia donde se conforma quizás su sentir poético y lo condicionan como parte de un entorno determinado, capaz de percibir los ritmos de su espacio esencial, “de la propia tierra maternal”, y proyectarlos en sus poesías, por remoto o ajeno que pareciera su asunto, “sofá de mimbre en una estampa japonesa”.

Si “los dormidos” se dejan extraviar por japonerías y aparentes exotismos, Lezama, en su ensayo sobre Casal percibe que este traspone en su obra poética “lo entrevisto de los sentidos”;

mientras que en la *Antología de la poesía cubana* resalta la cubanía de la voluptuosidad, del sentido plástico, de los sonetos de *Mi museo ideal*, no obstante el asunto mitológico, y su capacidad de intuir lo cubano en los versos que cierran *En tardes de lluvia*.²¹

Por ello, pero sobre todo por la comprensión y dimensión coral del silencio, puestas de manifiesto en el pasaje contado por Esteban Borrero sobre la primera visita del poeta a su casa, es que siente el crítico la necesidad de refutar a Rubén Darío, quien considera a Casal un exótico en nuestra literatura, sólo por azar nacido en estas tierras. Sin reparar que la Cuba de entreguerras, signada por la Paz del Zanjón e inmersa en la estela dejada de desesperanza, frustración y sórdidas ambiciones, un país en que “las letras sólo pueden ser enlutadas o hetairas”,²² en que el infortunio personal se entremezcla al nacional, es el trasfondo de la poesía de Casal y este deviene “compás para el espacio coralino”.

Si el arte se sustantiva en Casal y la ansiada belleza sólo la advierte en María Cay al contemplar su retrato vestida de japonesa y si a él mismo le hubiera gustado pasearse por La Habana en recamada payama para romper los grises contornos de la vida cotidiana en la ciudad colonial —razón por la cual no se le escapó el sentido último de los paseos de Antonio Maceo por la acera del Louvre—, su relación con Baudelaire, y con otros autores franceses, no va a ser mimética, como pretendían algunos de sus censores, sino que se identifica en tanto la obras de estos des-

piertan resonancias en el poeta que, a su vez, arroja sus propios ecos.

Frente a los “dormidos” que siempre hablan de influencias y afrancesamientos, la oda invierte los términos: “Las formas en que utilizaste tus disfraces, / hubieran logrado influenciar a Baudelaire”. Así aprovecha los disfraces en el juego de los espejos, del diálogo entre realidades, para, dentro de los cánones de la crónica social, lograr, con los pocos capítulos que le fuera dado publicar de *La sociedad de La Habana*, un efecto semejante al de su hipotético paseo en payama recamada de oro por las calles de La Habana, y por cierto de forma mucho más peligrosa para él, puesto que ya la publicación del primer capítulo le costó su modesto puesto de escribano en el Ministerio de Hacienda, más la recogida de la revista.

El momento de triunfo, referido en esas crónicas, de la condesa Fernandina, emblema de belleza, distinción, antigua nobleza y pródiga bondad frente al poco, cuando no inexistente *savoir faire* de los funcionarios coloniales, del Austria cubana, como les llama el cronista, se evoca en el poema como concreción de los disfraces que hubieran impresionado a Baudelaire, de aquellos momentos en que el cronista habría de brindar “con champagne gelée por los sudores fríos / de tu medianoche de agonizante”. Noche de agonía, como la calificara el doctor Zayas, aquella en que en medio de fiebres altas y continua asfixia, el poeta deliraba. Domingo Malpica, que lo alojaba en su casa, la describe con estas palabras:

En aquella misma noche, larga, todo un sufrimiento de acerbos dolores, solía el poeta, exasperado por el sufrimiento, tener visiones: se creía muerto y andando por el Mundo de ultratumba; descubría senderos, torrentes, montañas; mas volvía a su acuerdo, y mirándonos y reconociéndonos exclamaba: “¿Ven ustedes? Ya resucito. He estado muerto y me hallaba muy bien en el otro mundo. Siento volver a esta vida miserable y desgraciada.”²³

Sueño de muerte o minutos predecesores de la muerte, cuando se vuelve atrás la vista y surgen escenas difusas a manera de repaso de la vida, tal como el poema recrea; pero también la “medianoche de agonizante” pueden ser otras tantas en que Casal cumplía su deber de cronista, a fin de ganarse la miserable subsistencia diaria, aquella que le obligaba a vender alguna que otra colaboración anónima a *La Caricatura* a fin de hacer suyo quizás el tan ansiado libro de arte japonés por el cual tantas veces suspirara al contemplarlo en la librería,²³ tal vez con la superioridad de alma de aquel que ama a los gatos, animal preferido de Baudelaire en tanto estaba convencido, como nos cuenta Casal, de que “son los mejores confidentes de los dolores solitarios”.²⁴

Los gatos, “que dormían en el bolsillo de tu chaleco estrellado, / se embriagaban con tus ojos verdes”, eran los únicos, en consecuencia, que podrían en verdad saber de la soledad de Casal en sus disfraces, ante la incompreensión de sus críticos, en su vivir cotidiano, pero también de los dolores de la creación

poética, cuando hacía surgir de nuevo a Afrodita o cuando plasma en “Marina” imágenes oníricas de naufragio con desnudo de mujer y joya robada por un cuervo, sustituido este en la oda por un alción, para evocar quizás cuando en “Nostalgias [suspira] por las regiones / donde vuelan los alciones”, pero también el momento singular en que el niño Borrero había ofrecido, a manera de tributo al poeta, un lirio, al confundirlo con el loto enarbolado por Salomé en el soneto casaliano, sin olvidar que los alciones suelen asociarse con minutos de calma y bienestar espiritual.

No es casual que estos sean los poemas aludidos, si reparamos en que también todos fueron escogidos por Lezama para su antología de la poesía cubana. En particular refiriéndose al soneto “Marina” apunta cómo en la imagen referida “sí aparece una profunda captación de la manera de Baudelaire, cómo sobre la amable pestilencia, según la expresión de Baudelaire, la belleza establece sus prerrogativas”.²⁶ Dentro de la oda en la evocación que une a Afrodita surgiendo del mar con la joya robada en alusión manifiesta a la imagen de “Marina”, parece proyectarse la rígida corista, el maniquí roto “en las baldosas del acantilado”, para consagrar en definitiva el anhelo de belleza, la búsqueda del ideal por cuya consecución Casal en el poema que abre su tercer y último libro, *A la belleza*, se manifiesta dispuesto a ofrecer “la sangre que circula por sus venas”, como resolución última del dilema vida-arte.

Por ello, como transición entre la evocación de la vida del poeta y su tras-

cendencia poética, de quien aun muerto “la chispa errante de tu errante verde” prosigue su misión, la oda maldice no ya a los “dormidos” sino a quienes continúan desdeñando al poeta, burlándose de sus disfraces, sin entender la ironía trágica de sus halagos sociales, como aquellos elogios que dedicara a la esposa del general Polavieja.

Dentro del sistema poético de Lezama Lima, imagen se identifica con posibilidad infinita. De modo que “como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección”,²⁷ según le especificara a su prologuista Álvarez Bravo. Si Casal intuye la muerte —también rozada por Juana Borrero y presente en el padre, quien terminaría sus días por propia voluntad—, si el relámpago de su mirada y sus ojos fijos tras la última risa, se aúnan en esa fusión de límites entre lo real y lo irreal, entre el arte y la vida, que condiciona su concepto poético, el verde deviene símbolo de la muerte, pero también de la resurrección, como en el mito de Adonis, fundamentado en el ritual del ciclo de la naturaleza, pero cuyo nombre se transforma por Lezama en Adonai para con la fuerza del “mi señor” hebreo, se resemantice el nombre griego en su etimología fenicia,²⁸ y trascienda al cazador del mito helénico con la resonancia del poderoso dios hebreo de “órdenes implacables”.

Si la sustantivación de la poesía y la pérdida de límites entre lo real y lo irreal, entre la naturaleza y el arte, hace falsa la separación polar, tan censurada por quienes no entendían su necesi-

dad de lejanía, en tanto la poesía de Casal en la oda se asemeja al huevo luminoso sobre el que meditaran los taoístas en *El libro de lo increado creado*,²⁹ mencionado por Lezama al hablar de las eras imaginarias; la superación del dilema, tal como se expresa en el poema “A la belleza”, la ofrenda de vida en pos del ideal, alcanza su máxima expresión en “Nihilismo” que para Lezama constituye “uno de los momentos inquietantes más profundos alcanzados por la poesía nuestra, *ansias de aniquilarme solo siento*, verso angustioso que revela las profundidades en que se debatía su vivir”.³⁰

En su ensayo sobre Casal terminaba Lezama preguntando: “¿No veis en la frustración de Casal, en su sacrificio, el cumplimiento de un destino armonioso?”. En la oda el poeta se ha apresurado a cumplir su misión: “quisiste llevar el verde de tus ojos verdes / a la terraza de los dormidos invisibles”. La ironía trágica final, con la tos que disfraza la muerte, hace de su cigarrillo encendido y de sus asombrados ojos verdes, definitivamente fijos, el emblema que redimensiona el verdeante calificativo inicial, pero también el quehacer poético de Casal, “la chispa errante de su errante verde”, el secreto del que Casal se sintiera depositario, ilumina una cara oculta de nuestra historia literaria con una perspectiva que sólo otro poeta afín en la resistencia poética podía develar.

De ahí que el renovado ruego inicial (“Déjenlo, verdeante, que se vuelva”) con que se cierra la obra, pero trasmutado (“Permitid que se vuelva, ya

nos mira, / qué compañía la chispa errante de su errante verde, / mitad cielo y mitad piña laqueada por la frente”), ya no se dirige a los dormidos, sino que nos abarca y acompaña en diálogo silencioso, en tanto, como afirma Cintio Vitier:³¹ “Esos ojos que quedaron abiertos, junto al cigarrillo encendido en que se fijó Lezama, después de su muerte, van adquiriendo una vida secreta en nuestra poesía”.

No hubo, pues, mejor homenaje a Julián del Casal en su centenario que la oda que le dedicara José Lezama Lima, pues si bien en otros escritos hizo explícitos sus criterios, sólo en el poema, con arte parangonable al de un poeta helenístico que sabe aunar erudición y fuerza creadora, con emoción comparable a la de la oda griega en que Martí oía “la ola en que estalla, y la que le responde y luego el eco”,³² con su potencia de razonamiento reminiscente, con su sistema, pero sobre todo con su sensibilidad poética, encontramos a Casal redivivo, en la justa dimensión que ni la mayoría de sus contemporáneos ni muchos de las generaciones posteriores, fueron capaces de advertir. Puede ahondarse más en determinados aspectos, pueden señalarse las limitaciones del poeta que también Lezama conocía bien, es posible reparar en facetas dejadas a un lado, pero quien haya leído el poema ya no podrá prescindir del verdeante Casal lezamiano a la hora de emprender una relectura de la obra del poeta y una valoración acertada de nuestra literatura de fines del XIX.

Oda a Julián del Casal

Déjenlo, verdeante, que se vuelva;
permitidle que salga de la fiesta
a la terraza donde están dormidos.
A los dormidos los cuidará quejoso,
fijándose como se agrupa la maña-
na helada.

La errante chispa de su verde
errante,
trazará círculos frente a los dormi-
dos
de la terraza, la seda de su solapa
escurre el agua repasada del tritón
y otro tritón sobre su espalda en
polvo.

Dejadlo que se vuelva, mitad
ciruelo
y mitad piña laqueada por la frente.

Déjenlo que acompañe sin hablar,
permitidle, blandamente, que se
vuelva

hacia el futuro donde están los osos
con el plato de nieve, o el reno
de la escribanía, con su manilla de
ámbar

por la espalda. Su tos alegre
espolvorea la máscara de comba-
tientes japoneses.

Dentro de un dragón de hilos de
oro,
camina ligero con los pedidos de la
lluvia,
hasta la Concha de oro del Teatro
Tacón,

donde rígida la corista colocará
sus flores en el pico del cisne,
como la mulata de los tres gritos en
el vodevil

y los neoclásicos senos martillados
por la pedantería
de Clesinger. Todo pasó

cuando ya fue pasado, pero tam-
bién pasó
la aurora con su punto de nieve.

Si lo tocan, chirrían sus arenas;
si los mueven, el arco iris rompe sus
cenizas.

Inmóvil en la brisa, sujetado
por el brillo de las arañas verdes.
Es un vaho que se dobla en las
ventanas.

Trae la carta funeral del ópalo.

Trae el pañuelo de opopónax
y agua quejumbrosa a la visita
sin sentarse apenas, con muchos
quédese, quédese,

que se acercan para llorar en su
sonido
como los sillones de mimbre de las
ruinas del ingenio,
en cuyas ruinas se quedó para
siempre el ancla
de su infantil chaqueta marinera.

Pregunta y no espera la respuesta,
lo tiran de la manga con trifolias de
ceniza.

Están frías las ornadas florecillas.
Frías están sus manos que no
acaban,

aprieta las manos con sus manos
frías.

Sus manos no están frías, frío es el
sudor

que lo detiene en su visita a la
corista.

Le entrega la flores y el maniquí
se rompe en las baldosas rotas del
acantilado.

Sus manos frías avivan las arañas
ebrias,

que van a deglutir el maniquí
playero.

*Cuidado, sus manos pueden avivar
la araña fría y el maniquí de las
coristas.*

*Cuidado, él sigue oyendo como
evapora*

*la propia tierra maternal,
compás para el espacio coralino.
Su tos alegre sigue ordenando el
ritmo
de nuestra crecida vegetal,
al extenderse dormido.*

*Las formas en que utilizaste tus
disfraces,
hubieran logrado influenciar a
Baudelaire.*

*El espejo que unió a la condesa de
Fernandina
con Napoleón Tercero, no te
arrancó*

*las mismas flores que le llevaste a la
corista,
pues allí viste el aleph negro en lo
alto del surtidor.*

*Cronista de la boda de Luna de
Copas
con la Sota de Bastos, tuviste que
brindar
con champagne gelé por los sudores
fríos*

*de tu medianoche de agonizante.
Los dormidos en la terraza,
que tú tan sólo los tocabas
quejumbrosamente,
escupían sobre el tazón que tú le
llevabas a los cisnes.*

*No respetaban que tú le habías
encristalado la terraza
y llevado el menguante de la liebre
al espejo.*

*Tus disfraces, como el almirante
samurai,*

*que tapó la escuadra enemiga con
un abanico,
o el monje que no sabe qué espera
en el Escorial,
hubieran producido otro escalofrío
en Baudelaire.*

*Sus sombríos rasguños, exagramas
chinos en tu sangre,
se igualaban con la influencia que
tu vida*

*hubiera dejado en Baudelaire,
como lograste alucinar al Sileno
con ojos de sapo y diamante fron-
tal.*

*Los fantasmas resinosos, los gatos
que dormían en el bolsillo de tu
chaleco estrellado,
se embriagaban con tus ojos ver-
des.*

*Desde entonces, el mayor gato, el
peligroso genuflexo,
no ha vuelto a ser acariciado.
Cuando el gato termine la madeja,
le gustará jugar con tu cerquillo,
como las estrías de la tortuga
nos dan la hoja precisa de nuestro
fin.*

*Tu calidad cariciosa,
que colocaba un sofá de mimbre en
una estampa japonesa,
el sofá volante, como los paños de
fondo*

*de los relatos hagiográficos,
que vino para ayudarte a morir.*

*El mail coach con trompetas,
acudido para despertar a los
dormidos de la terraza,
rompía tu escaso sueño en la ma-
drugada,
pues entre la medianoche y el
despertar*

*hacías tus injertos de azalea con
araña fría,
que engendraban los sollozos de la
Venus Anadyomena
y el brazalete robado por el pico
del alción.*

*Sea maldito el que se equivoque y
te quiera
ofender, riéndose de tus disfraces
o de lo que escribiste en La Carica-
tura,
con tan buena suerte que nadie ha
podido
encontrar lo que escribiste para
burlarte
y poder comprar la máscara japo-
nesa.*

*Cómo se deben haber reído los
ángeles,
cuando saludabas estupefacto
a la marquesa Polavieja, que
avanzaba
hacia ti para palmearte frente al
espejo.
Qué horror, debes haber soltado un
lagarto
sobre la trifolia de una taza de té.*

*Haces después de muerto
las mismas iniciales, ahora
en el mojado escudo de cobre de la
noche,
que comprobaban al tacto
la trigueñita de los doce años
y el padre enloquecido colgado de
un árbol.*

*Sigues trazando círculos
en torno a los que se pasean por la
terraza,
la chispa errante de tu errante
verde.*

*Todos sabemos ya que no era tuyo
el falso terciopelo de la magia
verde,
los pasos contados sobre alfom-
bras,
la daga que divide las barajas,
para unirlas de nuevo con tizne de
cisnes.*

*No era tampoco tuya la separación,
que la tribu de malvados te atribuye,
entre el espejo y el lago.*

*Eres el huevo de cristal,
donde el amarillo está reemplazado
por el verde errante de tus ojos
verdes.*

*Invencionaste un color solemne,
guardamos ese verde entre dos
hojas.*

El verde de la muerte.

*Ninguna estrofa de Baudelaire,
puede igualar el sonido de tu tos
alegre.*

*Podemos retocar,
pero en definitiva lo que queda,
es la forma en que hemos sido
retocados.*

¿Por quién?

*Respondan la chispa errante de tus
ojos verdes*

y el sonido de tu tos alegre.

*Los frascos de perfume que entre-
abriste,*

*ahora te hacen salir de ellos como
un homúnculo,*

*ente de imagen creado por la
evaporación,*

*corteza del árbol donde Adonai
huyó del jabalí para alcanzar
la resurrección de las estaciones.*

*El frío de tus manos,
en nuestra franja de la muerte,
tiene la misma hilacha de la manga*

verde oro del disfraz para morir,
es el frío de todas nuestras manos.
A pesar del frío de nuestra inicial
timidez
y del sorprendido en nuestro miedo
final,
llevaste nuestra luciérnaga verde al
valle de Proserpina.

La misión que te fue encomendada,
descender a las profundidades con
nuestra chispa verde,
la quisiste cumplir de inmediato y
por eso escribiste:
ansias de aniquilarme sólo siento.
Pues todo poeta se apresura sin
saberlo
para cumplir las órdenes indesci-
frables de Adonai.
Ahora ya sabemos el esplendor de
esa sentencia tuya,
quisiste llevar el verde de tus ojos
verdes
a la terraza de los dormidos invisibles.

Por eso aquí y allí, con los excava-
dores de la identidad,
entre los reseñadores y los
sombrosos,
abres el quitasol de un inmenso
Eros.
Nuestro escandaloso cariño te
persigue
y por eso sonríes entre los muertos.

La muerte de Baudelaire, balbu-
ceando
incesantemente: Sagrado nombre,
Sagrado nombre,
tiene la misma calidad de tu muerte,
pues habiendo vivido como un
delfín muerto de sueño,
alcanzaste a morir muerto de risa.

Tu muerte puso haber influenciado
a Baudelaire.

Aquel que entre nosotros dijo:
ansias de aniquilarme sólo siento,
fue tapado por la risa como una
lava.

En esas ruinas, cubierto por la
muerte,
ahora reaparece el cigarrillo que
entre tus dedos se quemaba,
la chispa con la que descendiste
al lento oscuro de la terraza helada.

Permitid que se vuelva, ya nos mira,
qué compañía la chispa errante de
su errante verde.
mitad ciruelo y mitad piña laqueada
por la frente.

Notas

¹ Sanguily, Manuel. Casal. *La Habana Elegante*. 29 de octubre de 1893, num. 43, p. 5. En: Casal, Julián del. *Prosa*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1979. t. 2, p. 402.

² "En Casal observaba yo al hombre-enigma, sin intentar descifrarlo". M. Morúa Delgado. Julián del Casal. *La Habana Elegante*, 29 de octubre de 1893, p. 11. *Ibidem*, p. 407.

³ Martí, José. Julián del Casal. *Patria*. Nueva York, 31 de octubre de 1893. *Ibidem*, pp. 413-414.

⁴ Hernández Miyares, E. Julián del Casal, patriota. *Ibidem*, pp. 414-419.

⁵ Darío, Rubén. El poeta Julián del Casal. *El Figaro*, 21 de octubre de 1910. *Ibidem*, pp. 428-432.

⁶ Casal, Julián del. Páginas de vida. En: *Obra poética*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 220.

⁷ Hernández Miyares, E. Mi pobre Casal. *La Habana Elegante* del 20 octubre de 1895, p. 3. Citado por E. de Armas. *Casal*. La Habana : Editorial Letras Cubana, 1981, p. 29.

* "Casi todo el mundo es para mí de cristal, veo perfectamente al poco tiempo de tratarlos lo que son. Ese ejercicio constituye para mí una diversión, arrancar mentalmente las máscaras de los cómicos sociales. Otras veces me causa profunda repugnancia, pues como tengo enferma la sensibilidad, las llagas morales me producen náuseas". Casal, Julián del. *Prosas*. La Habana : Consejo Nacional de Cultura, 1963. t. 3, p. 82.

⁹ Casal, Julián del. Galatea. En: *Op. cit.* (6). pp. 141-142.

¹⁰ Aunque no forma parte de ninguno de los libros publicados por Lezama Lima, ha sido recogida en distintas publicaciones, entre ellas Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana : Instituto del Libro, 1970. pp. 430-436 y en *Órbita de Lezama Lima*. La Habana : Ediciones Unión, 1966. pp. 170-176.

¹¹ Lezama Lima, José. Julián del Casal. *En su: Analecta del reloj. Ensayos*, 1941.

Recogido en *La Habana Elegante. Julián del Casal in memoriam*. La Habana : Ediciones Abril y Ediciones por Amor, 1993. p. 21.

¹² Miranda Cancela, Elina. Prometeo en Casal. *Universidad de La Habana* (217):38-54; 1982.

¹³ Lezama Lima, José. *Op. cit.* (11). p. 20.

¹⁴ En carta de José Lezama Lima a Cintio Vitier citada por Armado Álvarez Bravo en el prólogo de *Órbita de Lezama Lima*. La Habana : Ediciones Unión, 1966. p. 19

¹⁵ Lezama Lima, José. *La cantidad hechizada*. La Habana : Ediciones Unión, [1970]. pp.145-187. (Contemporáneos)

¹⁶ "La realidad de Casal está en el disfraz y en el baile, la irrealidad de Martí está en que su imagen tiene que operar sobre la tierra prometida que le es negada y en la que únicamente puede encontrar los manantiales paradisiacos que lo colmen. Pero en ambos, realidad e irrealidad, y es ahí donde está la raíz de su sacralidad, en un grado muy superior desde luego en José Martí, tiene que actuar la imagen de la lejanía". *Ibidem.*, p. 182.

¹⁷ Casal, Julián del. Veladas teatrales. La señorita

Ina Lasson y las hermanas Joran. *Op. cit.* (8). t. 2. pp. 103-104.

_____. En Tacón. *Ibidem.* pp. 106-107.

¹⁸ _____. A bordo del Orizaba. *Ibidem.* pp. 108-109.

¹⁹ _____. Bajo la lluvia. *Ibidem.* p. 222.

²⁰ _____. Los pintores. *Ibidem.* t. 1. p. 236.

²¹ Lezama Lima. J. *Antología de la poesía cubana*. La Habana : Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965. t. 3, pp. 458, 461.

²² _____. Martí. *Ibidem.* p. 413.

²³ Malpica, D. Nota biográfica. *La Habana Elegante*. La Habana, 29 de octubre de 1893. Citado por E. de Armas. *Op. cit.* (7). pp. 216-217.

²⁴ El arte japonés. *Op. cit.* (1). pp. 257-259.

²⁵ *Op. cit.* (1). t. 1, p. 212.

²⁶ *Op. cit.* (21). t. 3, p. 461.

²⁷ Lezama Lima, José. *Órbita...* p. 35.

²⁸ Se cree que el nombre Adonis tiene un origen fenicio a partir de *adon*, señor, razón por la cual Adonis podría identificarse con el dios babilonio Tammuz. En el mito griego, Adonis, un joven de gran hermosura, amado por Afrodita y con gran afición por la caza, encuentra la muerte en la cacería de un jabalí. Gracias a los ruegos de la diosa, Zeus le permite a Adonis pasar la mitad del año con ella y la otra mitad en el reino subterráneo de Hades y Proserpina.

²⁹ *Op. cit.* (27). p. 34.

³⁰ *Op. cit.* (21). p. 460.

³¹ Vitier, Cintio. Julián del Casal en su centenario. En *La Habana Elegante. Julián del Casal in memoriam*, p.33.

³² Martí, José. Poesías de Francisco Sellén. *En su: Ensayos sobre arte y literatura*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1972. p. 227.

La casa de la calle Trocadero 162

Matilde Salas Servando

Periodista de Radio Reloj

En el lugar que con el tiempo sería el número 162 de la calle Trocadero, entre Industria y Consulado, a unos pasos del Prado habanero, el industrial Alfredo Hornedo hizo construir un edificio de cuatro pisos en dos alas, que después obsequió a su esposa Blanca Maruri.

Entre los primeros inquilinos que vinieron a ocupar el inmueble, en el año de 1929, está la señora Rosa Lima Rosado, viuda de Lezama, con sus hijos Rosa, José y Eloísa. Andando el tiempo, sólo quedaron la madre y el hijo, quien residió allí durante los últimos 47 años de su vida.

Esta novena casa de la calle Trocadero se define, como una de esas construcciones que los habaneros llaman *puerta de calle*, por estar la entrada principal directa sobre la acera, junto a la vía. Por el apego que tenía al lugar en una ocasión Lezama declaró:

¿Tendrá algún día valor museable, desde ya, esta casa de Trocadero

162? Si se cumple que lo sea, yo habré tenido el privilegio de escribir en mi propia casa y en el museo que me legarán la nación y mis compatriotas, es como vivir en una catedral del futuro y que de alguna manera se lo avisen a uno a través de la prensa [...] El humo de mi tabaco y la humedad de las paredes de mi casa, son mi propia historia.

Compuesta por una sala, dos habitaciones principales y una convertida en sala de despacho-oficina, el comedor, la pequeña cocina, una habitación para la servidumbre, servicios sanitarios y un patiecito, este inmueble sirvió de refugio al joven Lezama durante el cierre de la Universidad, en que la permanencia en casa le permitió saciar las ansias de leer. También aquí le visitaron a menudo las musas para dar vida a sus más queridas obras, entre las que se destacan la novela *Paradiso*, además de los poemarios *Muerte de Narciso*, *Enemigo rumor* y *Dador*, por sólo mencionar algunos.

En ocasión del natalicio de Lezama, cada 19 de diciembre, visitaban la casa del sagitariano sus más cercanos amigos, para celebrar una fiesta innombrable, en la cual los frijoles negros, inigualables, eran el punto de partida del menú. A estos le seguían el desgranado arroz blanco y un plato fuerte de mariscos, cordero o pavo. Sellaba este regalo al paladar un postre que podía incluir un pudín de pasas y nueces, las yemas dobles u otro de preferencia ocasional.

Momento similar sucedía tres meses después, en su onomástico el 19 de mar-

zo, que según el santoral católico es el día de San José, cuando festejaba con sus coetáneos otro oportuno y similar festejo.

Hasta el hogar de Lezama acudieron sus cercanos Cintio Vitier, María Zambrano, Eliseo Diego, Fina García, Gastón Baquero y Cleva Solís. También los creadores de tela y pincel, Mariano Rodríguez, Arístides Fernández, René Portocarrero y Roberto Diago, entre otros, para obsequiarle sus obras aún con olor a tinta fresca, que él guardaba celosamente, o sus conquistas pictóricas, que colgaba en el espacio que los vetustos muebles dejaban libres en las húmedas paredes.

La casa, hoy convertida en museo, como él certeramente predijo, todavía conserva, además de su aliento, los múltiples regalos que estos allegados le entregaron en vida para su disfrute, y los que aún le dedican otros, a su presencia inextinguible, ya fuera porque le conocieran o no.

En el lugar pueden admirarse obras de arte de sus coetáneos René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Jorge Arche y Roberto Diago y de otros creadores de generaciones más cercanas, como Manuel Mendive, Ana Rosa Gutiérrez, Sosabravo, Belkis Ayón, Fabelo o El Choco y pequeñas piezas decorativas regaladas por visitantes foráneos.

También Julio Cortázar le obsequió su edición de las *Obras completas de Edgar Allan Poe*, y José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*; María Zambrano: *Ensayo sobre el pen-*

samiento de Séneca y Jorge Mañach: *Para una filosofía de la vida*, que se incluyen en el patrimonio del lugar, en una mezcla de admiración, sentimiento y respeto.

Ocupan un sitio preferente de la sala, además de las fotos de sus padres, el título de Doctor en Derecho Civil, extendido el 11 de enero de 1939, por la bicentennial Universidad de La Habana, a nombre de José Lezama Lima, bajo la firma del rector José M. Cadenas.

Muchos, unos amigos y otros con referencias de su obra, que sólo deseaban saludarle y estrechar su mano, al caminar por la calle Trocadero, del antiguo barrio capitalino de amores breves, siempre han de recordar al poeta, al escritor, al creador, al intelectual, que sus vecinos conocían como el Gordo de Trocadero 162.



Estoicos y hedonistas en frisos romanos de Marianao

Ana Cairo

Ensayista y profesora de la Universidad de La Habana

I

Quizás sea el modernista Ramón Meza (1861-1911) el primero en incorporar algunos espacios del antiguo municipio de Marianao en contrapunto con el imaginario de La Habana, arquetipo de una teleología de la ilustración y del progreso ciudadano.

En su primera novela, *Carmela* (1887), una hermana menor de *Cecilia Valdés*¹ (1882), la protagonista (una bella mulata) se fuga con el galán blanco para gozar sus amores. Se alojan en un hotel...

en la misma orilla del río de Marianao [...] lugar tranquilo, llenos de los aromas de los campos féracísimos que lo circundan arrullado por el murmurio del torrente que cruza bajo un puente de magnífica arcada.²

A finales del siglo XIX, Marianao se visualiza como lo exótico cercano.

Carlos Loveira (1881-1928) enriquece la propuesta de Meza en su novela *La*

última lección (1924). El paseo amoroso en automóvil (¡símbolo inequívoco de progreso!) se describe con un itinerario habitual: los nuevos repartos en construcción, enmarcados entre el río Almendares, la Coronela, la Playa y el lago del Country Club.

Los festines eróticos cotidianizan los espacios de Marianao, alusivos a la arquitectura del dinero y que ya dejaron de ser exóticos.

José Lezama Lima (1910-1976) publica *Paradiso* (1966), una extraordinaria novela de aprendizaje en torno a temas universales de la existencia y de la formación de la conciencia artística. En el primer capítulo, el narrador presenta algunas claves esenciales del protagonista José Cemí (cuando tiene cinco años), de los miembros de su familia, y de los criados, quienes contribuyen a formarlo. Este friso de la intimidad de los Cemí transcurre en una residencia del campamento militar de Columbia.

II

Abel Prieto (1950) vive en Marianao y estudia en la Escuela de Letras y Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Habana, cuando gana el premio del concurso de la Comisión de Extensión Universitaria. Así logra publicar "Un miedo encuadernado de amarillo" (1969).

En la década del ochenta publica tres libros de cuentos: *Los bitongos y los guapos* (1980), *No me fallés gallego* (1983) y *Noche de sábado* (1989). Los personajes, mayoritariamente adolescentes y jóvenes, disfrutan de una

cotidianeidad sin conflictos dramáticos. Ellos actúan en espacios de Ciudad Libertad, el Obelisco, el preuniversitario Manolito Aguiar, el club de ajedrez Pablo Morphy, o los barrios residenciales.

Abel prefiere los universos estudiantiles. Por lo mismo, dichos libros anticipan claves fabulares,³ que encuentran un redimensionamiento narrativo en su primera novela *El vuelo del gato* (1999).

Desde los ochenta, Abel alcanza prestigio como especialista de la obra de Lezama Lima. Imparte un postgrado sobre su poesía en la Universidad de La Habana. Selecciona en *Confluencias* (1988), una muestra excelente de los ensayos del autor de *La expresión americana* (1957).

Desde ese trato frecuente con los textos lezamianos, elige este lema del cual se deriva con sentido metafórico el título de su novela:

El gato copulando con la marta

no pare un gato

de piel shakesperiana y estrellada

ni una marta de ojos fosforescentes.

*Engendran el gato volante.*⁴

III

En la primera instancia de lectura, se trata de los elementos insólitos del *azar concurrente*⁵ lezamiano. En el preuniversitario Manolito Aguiar de Marianao coinciden en los años sesenta, adolescentes de diferentes personalidades, medios familiares y universos ideológicos.

Cuatro adolescentes, Marco Aurelio Escobedo (el Pequeño), Freddy Mamoncillo (cuyo nombre legal es Godofredo Laferté), Angelito (el Chino) y el narrador innominado, compatibilizan afinidades y se autoconstruyen como una *piña* de socios inseparables. Después, el Pequeño y el narrador van a la Universidad de La Habana; Mamoncillo pasa el Servicio Militar Obligatorio; y Angelito se va a estudiar a la Unión Soviética.

Cada uno construye su vida. Treinta años después, de nuevo por el azar concurrente, Mamoncillo encuentra a Escobedo y lo instala en su casa. Se organiza una nueva piña, esta vez mixta, conformada por: los dos citados, el narrador, Amarilis (la esposa de Mamoncillo) y Lourdes la Bella (amiga de la anterior). Todos comparten el preuniversitario como pasado.

En los noventa, los personajes de la piña mixta dialogan y reflexionan sobre experiencias personales o familiares, que ilustran problemas de actualidad en la sociedad cubana y en el ámbito internacional.

Marco Aurelio Escobedo, muy delgado y estrábico, personalidad introvertida, abogado sin éxito económico, orienta su vida desde una ideología estoica, lo que supone una relevancia en la fábula de una reflexión sobre problemas de la ética individual y colectiva en la Cuba actual y en el contexto internacional globalizado.

El realce protagónico de Escobedo el Pequeño se marca con los juegos intertextuales en torno al libro *Pensa-*

mientos del emperador romano Marco Aurelio, miembro de la dinastía de los Antoninos, quien gobierna del 161 al 188.

Además del lema de la "Universidad del roce" de Lezama, se utiliza este otro de los *Pensamientos* de Marco Aurelio, el Grande: "Tu persona se compone de tres sustancias: de un Cuerpo, un Alma Animal y de otra Razonable. Las dos primeras te pertenecen en el sentido de que estás obligado a cuidarte de ellas, pero es solamente la tercera la que es de tu propiedad". (p. 7)

De este modo, en el mismo inicio de la lectura, se sabe que el texto se ocupa de conflictos vinculados a la esfera privada (íntima y pública) y familiar de personajes cotidianos, sin aspiraciones, ni trayectoria, de relevancia histórica.

Con una eficiente ironía se marca la intencionalidad del autor implícito de ocuparse de personajes del pueblo cubano. Por lo mismo, Escobedo es el *Pequeño*, mientras que el emperador es el *Grande*. No obstante, los dos se igualan (por contrapunto) en la capacidad autoreflexiva de explicarse inquietudes y generalizar experiencias.

Escobedo el Pequeño no sólo es un estoico por adhesión a una filosofía moral,⁶ sino porque vive en una pobreza material resignada. Una vieja grabadora, unos pocos cassettes, una bicicleta, y un mínimo de ropas raídas, constituyen su patrimonio.

Freddy Mamoncillo representa al hedonista. Mulato con "pelo bueno" y facciones "adelantadas" disfruta con la práctica de todo tipo de placeres, con las evidencias del progreso material (un

automóvil Nissan, un teléfono celular, una casa donde hay de todo) y del adelanto "racial" (un matrimonio con una blanca-blanca).

Mamoncillo aloja en su casa a Escobedo. Amarilys se convierte en la clave y el *enigma* de una transacción. Ella ama a los dos y convive sexualmente con ambos. El narrador desconoce el punto de vista de Amarilys sobre el juego erótico triangular. Ella está embarazada. ¿De quién?

La fábula concluye con ambos paseando frente a Maternidad Obrera, mientras ella espera para parir. El desenlace queda a criterio de los lectores.

El narrador sugiere en varias ocasiones que la metáfora del *gato volante* alude a los procesos de transculturación, al mestizaje cubano. La caracterización de Mamoncillo (hijo de blanca y de negro de ascendencia haitiana) involucra una de las percepciones posibles: "Gracias a Lezama y sus hallazgos sobre el vuelo del gato, descubrí en Mamoncillo los fulgores desconocidos, los espasmos y vocaciones que no tenían antecedentes en la estirpe ...". (p. 23)

En los versos de "Universidad del roce", Lezama propicia el diálogo sobre los elementos imprevisibles del salto cualitativo transcultural:

*La universalidad del roce,
del frotamiento, del coito de la
lluvia
y sus menudas preguntas sobre la
tierra.
¡Qué engendros para una nueva raza!
[...]*

*El anverso y el reverso.
 en el borde de la hoja.
 Acaricio el nuevo monstruo,
 después ya me acostumbro,
 [...] Precipitándose sobre una cascada
 congelada
 la rotación convertida en un coito
 universal,
 de la abeja con la respiración
 del sombrero con los siete anillos de
 Saturno.
 ¿Qué hijos darían que siguiesen
 conversando cuando sopla la
 lluvia?*

*El gato copulando con la marta
 no pare un gato
 de piel shakesperiana y estrellada,
 ni una marta de ojos
 fosforescentes.
 Engendra el gato volante.*

La "Rusita de Novosibirsk", la hija de Angelito el chino, su fealdad, propicia el engarce de lo insólito con el debate cognoscitivo en torno al discurso teleológico sobre el progreso y el atraso (su antípoda):

La Rusita le traía un mensaje desde Novosibirsk: hay leyes subterráneas que te conducen a rincones inesperados del Atraso (el llamado "salto atrás") cuando te crees justamente en la ruta contraria, en la del Progreso; o puedes progresar en lo invisible aunque el Atraso te imponga sus signos exteriores, o viceversa (adelantar en la superficie mientras sufres un retroceso esencial); o acaso los conceptos de Adelanto y Atraso terminan por ser inútiles para juzgar el crecimiento

real de los hombres y de las Cosas.
 (pp. 222-223)

El Gato Volante podría ser Freddy, o la Rusita de Angelito, en una primera instancia del azar concurrente (asumido con ironía). Sin embargo, hay una segunda instancia de lectura, en la estructura profunda de la novela, que involucra una reflexión de naturaleza teórica sobre el mestizaje y la transculturación, en la que Abel accede a un universo de preocupaciones reflexivas, donde han aportado José Martí (1853-1895), Fernando Ortiz (1881-1969), Nicolás Guillén (1902-1989), Alejo Carpentier (1904-1980) y Lezama, entre otros.

El amor, energía fertilizadora ("universalidad del roce"), posibilita la fusión de los contrarios, o la coexistencia de lo plural, o la armonía de lo polifónico. En todas las variantes ocurre un permanente renuevo.

Lo cubano, universal por su propia entraña, es riqueza ideológica, contradicciones íntimas y colectivas, debate, combate, complejidad, praxis dialéctica para entender la lucha y armonía de contrarios, la conveniencia de aspirar a un consenso espiritual con respecto a las otredades.

IV

El narrador-personaje no dice su nombre; pero, puede caracterizarse por informaciones en un lapso de treinta años. A finales de los sesenta, es el *tercer socio* de la piña, puesto que tiene habilidades para entender las intimidades de Escobedo y Mamoncillo (los protagonistas) y de Angelito (personaje secundario).

En los setenta, estudia en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Habana. En los noventa, cuando se reorganiza el sistema de la piña mixta en la casa de Mamoncillo, decide ser *el cronista de todos*.

Él orquesta una coral (Escobedo, Mamoncillo, Lourdes, quienes a su vez colectan otras voces) para narrar una trama central y varias colaterales (la guerra de los cincuenta años de los padres de Escobedo, la trayectoria hedonista del Tío Manolo, Charo y el grupo espiritista de Pogolotti, Cecilia Valdés Goyeneche y la santería en el triángulo de Calabazar, etc.).

Incorpora el narrador además funciones de ensayista en cuanto a preocupaciones individuales, generacionales, y permanentes de la existencia humana.

Dicho narrador personaje innominado, pero continuamente caracterizado, recuerda por su admirable eficiencia al que diseña José Soler Puig (1916-1996) para *El pan dormido* (1975).

El narrador-personaje elige la concreción de una época antiheroica, fundada en las peripecias individuales, familiares y generacionales de los personajes de la piña de los cuatro en el preuniversitario de Marianao y la mixta (de los cinco) en la casa de Mamoncillo.

Un graduado de Letras, el narrador, ajusta el sistema de voces y los cronotopos al formato de las imágenes plásticas de los frisos romanos. Refuncionaliza los objetivos de esta mo-

dalidad artística para convertirlo en el gusto de ansias de perpetuidad de personajes representativos del pueblo cubano, ausentes de una historia oficial de y para élites. En una precisión metodológica, son los personajes ilustrativos de los hombres sin historia:

Quiero incluir aquí el primer friso de este libro y lo escojo de entre otros muchos frisos posibles, de entre las muchas escenas de los días del Pre que habría que fijar en el mármol y protegerlas de la erosión de Cronos y “perpetuarlas”, por decirlo así, y no estoy pensando, que conste, en el estilo grandilocuente de los obeliscos, arcos y monumentos donde el Imperio Romano labró las hazañas de Marco Aurelio el Grande y de tantos otros Grandes, no pienso en eso, no, sino en la onda más relajada, menos pomposa, de los bajorrelieves que en la Roma plebeya ilustraron el ascenso social de los llamados “nuevos ricos”, de aquellos hombres menudos y emprendedores que adelantaron y quisieron “perpetuar”, ellos también, en sus casas y hasta en sus tumbas, el camino que los llevó a la prosperidad. (pp. 13-14)

No obstante, el narrador incorpora para construir los imaginarios recursos provenientes de la fotografía, o del montaje cinematográfico. Por ejemplo, en el capítulo “Sábados” yuxtapone planos para marcar diferencias sociales y estéticas en los asistentes a las fiestas de Mamoncillo.

El tiempo del narrador-personaje, los noventa, se jerarquiza cualitativamente como el más importante en el sistema

temporal de la obra. La década se estructura en dos momentos: el del reencuentro de la primera piña (“la cumbre”) y el de la escritura de los “frisos” (cuando ya distanciado del hecho anterior, elige las escenas a “perpetuar”).

En el tiempo de la escritura, o del mundo narrado, se yuxtaponen diferentes estrategias discursivas: en ocasiones, se narra, y en otras, se medita. Así, se justifica (con verosimilitud) la presencia de algunos ensayos breves, los cuales están entre los fragmentos excelentes del texto. En particular, impresionan los contenidos en los capítulos “El insomnio y la culpa”, “Sandokan”, o “Atraso y adelanto”.

El tiempo del mundo narrado abarca más de cincuenta años. (Se alude de modo expreso a la guerra privada de los padres de Escobedo, que dura media centuria). Se trabaja con escenas concatenadas de dos modos: las protagonizadas por los miembros de las dos piñas se articulan cronológicamente (de los sesenta a los noventa); las colaterales a ellos se introducen de modo discontinuo, porque funcionan como retrospectivas complementarias para entender a los personajes de las piñas, o a otros subalternos.

V

La experiencia como cuentista y ensayista de Abel le facilita la opción de conformar el texto en veintisiete capítulos, con diferentes grados de autonomía. El autor implícito privilegia el collage y la secuencia cinematográfica para ensamblar algunos cuentos excelentes en torno a las peripecias de los protagonistas

(“Attaché”), o buenos (“Consolación del Sur”), con ensayos breves magistrales (“la culpa y el pecado en Cuba, la solidaridad con las víctimas, el contrapunteo cubano entre el ajedrez y el dominó, etc.).

Alejo Carpentier simboliza –hasta ahora sin pariguales– una modalidad narrativa en la que está incrustada una discursividad ensayística. Los frutos conceptuales de alta eficiencia cualitativa en novelas como *El reino de este mundo* (1949), o *El siglo de las luces* (1962), o *La consagración de la primavera* (1978), hacen de Carpentier un paradigma no sólo para las Literaturas Cubana e Iberoamericana. La hazaña de Carpentier estimula a que otros escritores intenten siempre lo más difícil.

Abel se esmera en *El vuelo del gato* por transformar en escritura la aspiración que el personaje Rialta (la madre del protagonista José Cemí) resume con sencillez:

yo sabía [...] que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala *la costumbre de intentar lo más difícil*.

[...]

siempre he soñado, y en esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería *la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración de tu respuesta*.⁸

El testimonio personal de los noventa, cuyo cronotopo es el período especial

(la más grave crisis económica, social y ética del siglo xx cubano) se convierte en un tema de asedio permanente en los géneros de nuestra cultura.

Artistas plásticos, cineastas, músicos y escritores, elaboran conflictos de una realidad, cuya complejidad rebasa los límites de la experiencia histórica ya interpretada.

Hay recreaciones costumbristas en comedias, melodramas, o tragedias, tanto en teatro como en cine. Filmes como *Madagascar* de Fernando Pérez, o *Guantanamo* de Tomás Gutiérrez Alea; puestas en escena como *Manteca* de Alberto Pedro, *Te sigo esperando* de Héctor Quintero, o *El baile* de Abelardo Estorino.

En narrativa, las recreaciones avanzan desde los motivos del absurdo a la neopicaresca: *Dorado mundo* de Francisco López Sacha, *Adiós muchachos* de Daniel Chavarría, o *Perversiones en el Prado* (1999) de Miguel Mejides, pueden ilustrar.

Dentro de la ensayística, Cintio Vitier (1921) irrumpe con *Martí en la hora actual de Cuba* (1994) para afirmar que el pensamiento de nuestro paradigma de intelectual puede ser una ayuda esencial en un planteo ético de los alcances verdaderos de la profunda crisis. Hay preguntas sobre la crisis moral y se ofrecen respuestas muy personales desde una voluntad de servicio público.

Roberto Fernández Retamar (1930) examina los desafíos internos y externos del período especial, en el contexto de las propuestas culturológicas de

signo postcolonial. *La enormidad de Cuba* (1996) es texto referencial de una audacia muy oportuna para nuestra ensayística más renovadora.

Abel posee como ensayista notorias habilidades. Sabe utilizar la imaginación para combinar los recursos del humor, la ironía, o la sátira, con problemas políticos, sociales y culturales de resonancia mundial. El libro *El humor de Misha. La crisis del socialismo real en el chiste político* (1997) corrobora el maridaje de la gracia desacralizadora con la franqueza de los juicios. Se agradece un desenfado irónico, quizás en el linaje del cineasta Woody Allen en filmes tan valientes como *El testaferrero*.

La meditación esencialista sobre el fracaso del socialismo real hace de *El humor de Misha...* un libro imprescindible en la ensayística cubana finisecular.

En *El vuelo del gato*, el narrador practica el humorismo en distintos registros: la paradoja conceptual, la autoburla, la chanza melancólica, el chiste, el sarcasmo, la ironía, o la sátira. También maneja el pastiche paródico. Transita con agilidad por un lenguaje coloquial, en el que florece el ingenio asociativo (“el trueno de Prometeo”, “la cumbre de la piña”, etc.).

En la novela, el humorismo facilita una reflexión ética que ilumina los regresos a temas universales, como el *carpe diem*, o el presentismo existencial:

Los fundamentalistas de estar en la viva no admiten que sus pensamientos y deseos vayan a escaparse hacia el pasado o hacia un futuro que

se estructura en planes quinquenales y en sueños a largo y mediano plazo: acuden si acaso, al pasado más inmediato, y buscan allí alguna lección útil para el reto que el presente les pone delante; van y vuelven en un abrir y cerrar de ojos y no pierden tiempo en regodeos inútiles, observan el futuro en su versión más primaria, a ojeadas rápidas, a fogonazos, sólo para prever algún golpe del adversario. (p. 249)

Dentro de los motivos para la reflexión ensayística se reitera el contrapunteo sobre el atraso y el adelanto, imagen bifronte sobre la prevalencia de una teleología ilustrada del progreso. Existe un repertorio bastante completo de ideologemas, que provocan remembranzas a los especialistas de la Literatura Cubana:

- La dimensión racista de los estereotipos de belleza y de la religiosidad popular.
- Racismo y mestizaje étnico.
- La corrupción moral y una axiología del ideal de progreso material.
- La crisis ética en lo privado y en lo público.
- El placer erótico y las mentalidades. ¿Hay culpa o pecado en las parejas o triángulos?
- La solidaridad con las víctimas en la relación hombre-naturaleza.
- El dualismo cuerpo y espíritu ante la muerte, etcétera.

La pluralidad temática y de opiniones ratifica la premisa de que la cubanía es heterogeneidad de ideologías y de sentimientos.

El diálogo se define como amoroso. Las discrepancias incentivan la franqueza y el respeto a las otredades. Se expone el pensamiento, o se silencia. La comprensión mutua y colectiva se enarbola como uno de los estandartes de los discursos del deseo, que privilegia una aspiración proyectiva. Por lo mismo se puede discutir sobre el empeño de un grupo de espiritistas de encontrar un medium para liberar el testimonio de “un sufrido siboney” pero, se finaliza con el consenso sonoro de la risa, una herramienta integradora de la idiosincrasia cubana:

Mamoncillo se estiró la nariz con los dedos, [...]: “ Te prejento aj Jubido Jiboney”, dijo, hablando en fañoso, y nos reímos los dos, y en la Risa Cubana se disolvieron las teorías, porque no es una risa cualquiera: es una risa que explota, brusca, y luego se abre más suavemente, mórbida, excesiva, como la anémona gigante del Mar Caribe, y nos abarca a todos: narizones y ñatos, indios, negros, blancos, chinos y mestizos multicolores, chinos amulatados y negros blanqueados, achinados o aindiados, blancos de Pelo Malo y negros de Pelo Bueno, bembones y gente de labios finos, jabaos, albinos y cuarterones y al Gato Volante en sus apariciones simultáneas. (p. 137)

En la polifonía del debate ideológico y en la risa se identifican algunos de los mejores aciertos de esta divertida y

profunda novela sobre los cubanos del período especial.

¿Es una novela postmoderna? Para responder hay que preguntarse si anticipaciones como *Concierto barroco* (1974), o *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier también lo son.

Abel conoce con profundidad la tradición cultural cubana. Desde el siglo XVIII hasta el 2000, se han enriquecido incesantemente los discursos de la racionalidad ilustrada, entendida como modernidad emancipatoria y pragmática de los sujetos sociales, quienes meditan para actuar a conciencia dentro de las coordenadas de lo posible.

Escobedo (estoico) y Mamoncillo (hedonista) comparten el ideal de mujer (Amarilis), la hermandad del autorrespeto a sus personalidades y aspiraciones íntimas y públicas distintas y una botella de ron, cuando de solidaridad afectiva se trata.

El vuelo del gato confirma un alto dominio técnico de las formas escriturales internacionales de hoy; sin embargo, reitera con amor los vasos comunicantes explícitos o soterrados con maestros tutelares como Lezama Lima.

La novela pertenece a la estirpe de *Los niños se despiden* (1968) de Pablo Armando Fernández (1930), *La caja está cerrada* (1984) de Antón Arrufat (1935), o *Cocuyo* (1990) de Severo Sarduy (1937-1963), entre otros textos vástagos de fecundas confluencias con las obras de Lezama, en especial de *Paradiso*.

El vuelo del gato ya integra el corpus narrativo más relevante de la década con que la Literatura Cubana finaliza el siglo XX. Como texto aspira a la transgresión renovadora; no obstante, reitera los valores de un *potens*⁹ lezamiano, que canoniza uno de los más ilustres linajes de la tradición literaria entre 1959 y el 2000.

Notas

¹ Cirilo Villaverde: "Juicio sobre Carmela". En: Cairo, Ana. *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987. t. 4, pp. 75-76.

El artículo fue publicado en 1887.

² Meza, Ramón. *Carmela*. La Habana : Imprenta La Propaganda Literaria, 1987. p. 142.

Los subrayados son míos. A. C.

³ Por ejemplo, "Vísperas de los quince" en *Los bitongos y los guapos*, o "Noche de sábado", en el libro de título homónimo.

⁴ Prieto, Abel. *El vuelo del gato*. La Habana : Editorial de Letras Cubanas, 1999. p. 7.

A partir de aquí se pondrán entre paréntesis las páginas de las citas de este libro.

El texto de Lezama pertenece a "Universalidad del roce" (1974), poema incluido en el libro post mortem *Fragmentos a su imán* (1977). El subrayado es mío. A. C.

⁵ Lezama entiende que: "Todo azar es en realidad concurrente, está regido por la voracidad del sentido. [...] El azar se empareja en la metáfora, prosigue en la imagen, el contrapunto que hace visible esa concurrencia en la novela". En: Berenguer, Carmen y Víctor Fowler. *José Lezama Lima. Diccionario de citas*. La Habana : Casa Editora Abril, 2000. p. 17.

⁶ La filosofía estoica pertenece a las escuelas posaristotélicas. Se considera a Zenón (336-264 a.n.e.) su fundador. Su objetivo es la búsqueda de la felicidad por la virtud. El conocimiento y la experiencia sistematizan un pensamiento

concreto que es el guía de la conducta, de la praxis. Marco Aurelio, Séneca, Francisco de Quevedo, José Martí son algunos de los escritores que han promocionado el estoicismo.

⁷ Lezama Lima, José. "Universidad del roce". En su: Poesía completa. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1985. pp. 509-510.

⁸ _____. Paradiso. Paris : Colección Archivos (UNESCO), 1988. p. 231.

⁹ Lezama cree que "lo imposible moviéndose en la infinitud genera un potens que es la imagen posible"; "el potens, el posible en la infinitud. Es decir, el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de su doble, que es la poesía. *Op. cit.* (5). p. 117.

UNIDAD DENTRO DE LA DIVERSIDAD
UNITY WITHIN DIVERSITY / L' UNITE DANS LA DIVERSITE

ACURIL



XXI ASAMBLEA GENERAL
ASOCIACIÓN DE BIBLIOTECAS
UNIVERSITARIAS
DE INVESTIGACIÓN
E INSTITUCIONALES
DEL CARIBE

 **BIBLIOTECA NACIONAL**
JOSE MARTI



LA CIENCIA DE LA INFORMACIÓN FRENTE A
LOS PARADIGMAS DEL NUEVO MILENIO:
LA REVOLUCIÓN DEL CONOCIMIENTO Y LAS
TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

La Habana 27 de mayo al 2 de junio 2001 / Palacio de las Convenciones

Al pueblo lo que es del pueblo*

Miguel Barnet

Poeta y narrador cubano. Presidente de la Fundación Fernando Ortiz

En mi opinión uno de los problemas mayores que afrontamos hoy en el terreno de la cultura, no proviene por falta de medios, de voluntad de compromiso o de políticas. Proviene sobre todo de una mala apreciación, más bien manca o reduccionista, y un reconocimiento incompleto del objeto central que es la cultura. Parafraseando una célebre frase de Andrés Malraux, “el desarrollo del siglo XXI será cultural o no será”. Fidel Castro lo advirtió cuando en el IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) expresó: “Lo primero que hay que salvar es la cultura. El desarrollo cultural, la ampliación de la cultura en el sentido comúnmente admitido es el objeto mismo de cualquier acción cultural. Pero ¿cuál es el alcance de ese concepto? He ahí la pregunta clave, el peligro. Si realmente queremos que en nuestro so-

cialismo, donde esto podría realmente consumarse, llevar la cultura a un nivel de consumo pleno del hombre, si realmente aspiramos a una profunda alfabetización cultural debemos librar esta batalla con los instrumentos adecuados y no con la improvisación, el método empírico, o el embullo casi evanescente”.

La cultura no es un aditamento, un lujo, o un adorno ocasional, es una necesidad, una energía, como dijo Fernando Ortiz y no un producto de mera contemplación hedonista. La cultura es el conjunto de bienes espirituales y materiales creados por la humanidad.

Es consustancial pues a la energía primaria del ser humano y su promoción debe ir acompañada de un método científico de difusión que permita previamente llevar a cabo diagnósticos sobre los grupos o comunidades sociales hacia donde sus productos más caros y sofisticados deben ir. Para lograr este propósito es necesario formar equipos interdisciplinarios que valoren justamente al destinatario y receptor de los mismos. Es como único podemos conocer la esencia de ese receptor, su complejidad, sus rasgos básicos.

Un imaginario cubano y universal sólo se logra con una política depurada y

* Consideraciones en torno a una campaña de manifestación de la cultura. Palabras leídas en el Consejo Nacional de la UNEAC, junio de 2000.

con programas de acción que decanten las expresiones que se promueven para evitar la chatura, la mediocridad, y los subproductos culturales tan en boga. Para conocer ese público habría que estudiar el intrincadísimo complejo de elementos sociales emocionales, intelectuales y volitivos. En dos palabras conocernos con profundidad y saber definir esa esencia, valga la redundancia, tan aleatoria, alegre y dramática, que es la cubanía, es decir una vocación permanente y cambiante de ser.

Si soñamos en llevar la cultura a todos, es decir, universalizarla tenemos que detenernos en tres puntos básicos, o tres puntos de partida.

1. Crear con rigor estos equipos interdisciplinarios de científicos sociales, economistas, etnólogos, psicólogos, historiadores y analistas en general que pueden con eficacia establecer las estrategias culturales a seguir en esos casos.

Lo importante es difundir la cultura y contribuir a la creación de un público sensible y apto con derecho a acceder a la misma. Difundir la cultura no es necesariamente difundir la creatividad, no se trata de crear legiones de escritores y artistas. Difundir la cultura sistemática y orgánicamente no es una quimérica aspiración, es iniciar una nueva y más depurada campaña de apreciación de los valores culturales heredados por la tradición. Esa debería ser la función de los instructores de arte. Esa fue su función original y luego esto se adulteró. Salvemos a estos promotores culturales ayudándoles a llevar lo más valedero del arte y la cultu-

ra a las masas. No los convirtamos en víctimas de falsas concepciones.

2. Enrumbemos esos proyectos hacia fines justos y equilibrados desde el nivel mismo de la educación primaria. Si no empezamos por ahí lo demás será inútil y el proceso se tornará en algo absurdo, montado sobre una plataforma artificial. Esta es en mi modesta opinión la piedra de toque de la masividad de la cultura. Hay que violentar viejas estructuras y falsos conceptos. Y cuando hablo de estructuras me refiero a estructuras burocráticas, economicistas, que obstaculizan la acción y llevan al populismo y la chabacanería. Y en cuanto a los conceptos es necesario reconocer que la cultura popular, fermento de la llamada alta cultura, ha sido también muy mal tratada, muy discriminada históricamente y sólo asumida a plenitud por las vanguardias intelectuales y, desde luego, por su protagonista: el pueblo.

El peligro no está sólo en llevar subproductos banales a las masas, sino también llevarle a esas masas expresiones supuestamente populares pasadas por el filtro venenoso de la superficialidad, el facilismo y la mixtificación, es decir, la introducción de la cultura globalizada de mercado del entretenimiento, del kitsch, del porno, de la música barata, de la literatura de kioscos y del pseudofolklor.

Entre la llamada cultura popular y la llamada culta, existe una dinámica de retroalimentación orgánica, no forzada, sino consecuente con sus esencias más legítimas. Esta dinámica debe estar en la conciencia de todos los promotores y creadores culturales.

Asimismo, la idea de la vanguardia, que nada tiene que ver con élites también debe ser un fenómeno a tomar en cuenta. La vanguardia es el resultado de lo más granado de la tradición. Pero de una tradición renovada, decantada, pasada por la criba del tiempo y la experimentación, vista desde la modernidad como ha expresado claramente Graziella Pogolotti.

Cuba ha dado en este sentido múltiples ejemplos, desde las décadas del veinte y del treinta con el Grupo Minorista con la revista *Avance*, y otros. Y en las décadas del cuarenta y cincuenta con el grupo Orígenes y su revista *Ciclón*, y los movimientos de vanguardia en la plástica y en la música fundamentalmente. Y ahora un ejemplo concreto: ¿Quién es Alexis Díaz Pimienta? sino una versión contemporánea del más genial de nuestros decimistas, el más "original y osado" según, Lezama Lima, Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido, para dar sólo un ejemplo de una expresión que para algunos parecía agotada y que renació con tonadas y seguidillas que forman parte de nuestro patrimonio.

3. Es necesario crear un aparato crítico para el discernimiento de este concepto tan confuso y engañoso que es *cultura* y para ello se requiere un abordaje con visión antropológica. Cultura no es todo ni casi todo; es sólo lo que nos ennoblece y nos abre el horizonte intelectual y sensitivo. Lo mejor de la creación del hombre, lo que a diario se expresa en

la experimentación y el cambio. La cultura como la identidad no es materia fósil, es algo que se renueva y se transforma en constante contradicción y creatividad. Lo que ayer tuvo vigencia hoy podría no tenerla. Un ejemplo sencillo, es el género del danzón que ayer fue nuestro baile nacional y ya no lo es. Y así otras muchas manifestaciones en la literatura, en la plástica, en la danza, en la música. El transplante al mundo de hoy de géneros y manifestaciones de ayer es artificial y dañino. Cada época tiene su ritmo, su entonación, su color y su escritura. En otro sentido más ontológico, más antropológico quizás, el eminente sabio cubano don Fernando Ortiz aseveró: "La cultura es la Patria" y nada nos ennoblece y hace mejor que el amor a ella. Nada nos hace más plenos y más libres.

Fidel Castro dijo en el último Consejo Nacional de la UNEAC que la cultura era un instrumento de liberación. Liberación de las coyundas de la ignorancia, el embrutecimiento y la mentalidad colonizada. Liberación de trabas burocráticas y esquemas obsoletos. En fin que para lograr la masividad, para "ascender al pueblo" como dijo aquel digno presidente, Osvaldo Dorticós, parafraseando la Generación del 98 en España, hay que ir con una mentalidad desprejuiciada y culta. Y sin paternalismo; en dos palabras que la masividad debe estar en manos de expertos capacitados, de hombres y mujeres sensibles que puedan orientar esta gran cruzada socialista de hoy.

Cómo mirar al Niágara y no morir en el intento: por los márgenes del “Prólogo al Poema del Niágara” de José Martí

**Reinier Pérez
Hernández**

Especialista de la Casa de las Américas

0. No serán estas palabras verbo que quiera dirigir una mirada profundizadora de lo que el “Prólogo al Poema del Niágara” es en toda su dimensión. En todo caso, será una lectura que intentará pasar por sus zonas lo más rápidamente posible hasta llegar al objeto deseado. Iré dejando en esta lectura huellas de una presencia demasiado presente para que en tan corto espacio pueda ser abarcada. Las haré expandirse para luego, muerte súbita, contraerlas y cortarlas de raíz. Si dejara alguna ansia de lectura, ahí está el Prólogo de Martí para valer lecturas más valiosas y certeras, para bien o para mal.

1. Ni serán palabras de orden y rigurosidad tal que, en su deseo por reflexionar, pongan más allá de su justo precio lo que un prólogo ha puesto, con sus reflexiones, su palabra, su estilo y su escritura —que a muchos asombra, no a pocos arrebató, y a cuantos se precian, hierde: herida sana que abre el brote da

la sangre nutriente. Vale el destino del prólogo no para repetir el cliché de la vigencia del pensamiento martiano, sino para afirmar cosas que algunos ya vienen intuyendo: una relación más estrecha entre modernismo, modernidad, o el proceso histórico de modernización. Pero no se piense que aquí se le pondrá a Martí un rótulo tan problemático —ni siquiera que se le insertará, como quiera que sea, legítimamente o no, bajo ese rótulo o dentro de él. Mi trabajo no es tan ambicioso como para rotular en amplias frentes amplios espectros del pensamiento contemporáneo.

2. Nada de lo anterior podrá permanecer estable, de modo literal, aquí, en este texto, que con su brevedad, no tratará, tampoco, de abarcar una posible caracterización de la labor crítico-literaria de Martí. Para esto último, sobran los artículos, los ensayos, los trabajos de investigadores y letrados cubanos y extranjeros. Julio Ramos, Iván Schulman, Roberto Fernández Retamar, Cintio Vitier, Elena Jorge, José A. Portuondo, Juan Marinello, son algunos de los que han llegado a la savia del discurso crítico martiano.

3. No importan tampoco la debilidad e inmadurez estructurales en la construcción textual del Prólogo como discurso crítico-literario; que se le diga, con cierta razón, “más elogio y exaltación lírica que crítica literaria”,¹ que la voz de la escritura vaya más allá de su escritura, el metalenguaje, y la del *Poema del Niágara*, su lenguaje objeto. Esa voz, para Ramos “nada silenciosa”, rompe con esquemas mensurables a nivel textual, de manera tal que promueve la reflexión –desmedida– de la modernidad, un tiempo y una época inmensurables; menos importa, aunque disguste, que, por encima del poema de Antonio Pérez Bonalde, esa misma voz interrumpa dándose sentidos, más que humanos, divinos y naturales. Es la voz que asegura al alma humana del poeta la respuesta que espera de la naturaleza: “¡No! ¡La vida humana no es toda la vida! La tumba es vía y no término”.² Pretende, inequívocamente, asumir la Voz natural, la que el torrente no articula: “La muerte es júbilo, reanudamiento, tarea nueva. La vida humana sería una invención repugnante y bárbara si estuviera limitada a la vida en la tierra”. (p. 349)

4. Sí. Ya Martí penetra agudamente en el espíritu de una época que lleva al proceso de modernización a niveles insospechados: el puente de Brooklyn. Sin embargo, aquí tampoco me detengo. Ni cabría, entonces, insinuar las proporciones reales de esta penetración. Son tiempos, en efecto, de “reenquiciamiento y remolde” (p. 339), donde nada hay seguro, ni siquiera para los que tienen fe, “los que lo creen, dice Martí, se engañan” (p. 338). El tiempo histórico es de mudez, de transitorie-

dad, de constante elaboración y transformación. Prácticamente, Martí no deja lugar a nada: “Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes” (p. 336). Siguiendo de cerca sus palabras, el sentido de lo ausente en un *topoi* singular se despliega textualmente. Es una estética y una ética del Lugar vacío. Los sacerdotes han perdido su Lugar y la legitimidad que lo asegura, pero aún no han surgido nuevos sacerdotes que posean y legitimen su Lugar en los tiempos en que viven. Estamos, pues, ante dos condiciones: la modernidad definida a partir de lo fugaz como signo moderno;³ y la condición atópica en la que se ven inmersos sus sujetos culturales.

5. Concentra, por otra parte, factores decisivos a la hora de redefinir el discurso literario y la posición del sujeto lírico. La nueva poesía y los nuevos poetas: atormentados, dolorosos, íntimos, confidenciales, personales, pálidos y gemebundos. Es el Homagno que se mira y no encuentra sosiego ni reclamos tranquilizadores. El paradigma está en uno mismo, porque

ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su ser propio el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado – que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo”. (p. 338)

Y el paradigma literario es ruptura y quebranto, profundamente cismático, crítico:

Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos, alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo, desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban, desconocidas las imágenes futuras, no nos parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro [...] producir aquellas lenguas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas. (p. 339)

El reposo se ha perdido y ahora todo sale como catarata. El tiempo histórico es inmediato, se vive y es fugitivo: “las ideas —dice— no se concentran, se condensan, no se rumian, no se empollan; ellas nacen de lo inmediato, de lo ya”. (p. 340)

6. Ni voy a detenerme en lo que apenas podría esbozar como la expresión de una idea —precisa y parca— que se integra a la modernización: “es el tiempo de las vallas rotas” (p. 340). Han finalizado los límites impuestos al hombre por sus propias condiciones circunstanciales. El hombre, ya libre de ataduras, no halla a su paso rémoras que lo obstaculicen. Sin embargo, asociadas las “vallas rotas” a la idea, en el mismo prólogo, “del desmembramiento de la mente humana” (p. 340), es posible leer que ciertos valores tradicionales ya no señalan un lugar, un espacio preciso o un paradigma al cual asirse. Época de remolde, donde se desecha lo viejo, lo pasado que “es castillo solita-

rio y armadura vacía” (p. 346), pero lo nuevo, lo porvenir, que “está oscurecido por el polvo y vapor de la batalla” (p. 346), se desconoce. La visión histórica, a partir de esta frase, adquiere un tono desconcertante y a la vez incierto. Si las vallas, portadoras de un orden anterior, se rompen, la incertidumbre amenaza al sujeto, quien, sin posibilidades de paradigmas y desorientado, sólo hallaría razones en sí mismo: de ahí un acercamiento a una estética y hasta a una ética de la privatización. Detrás de las vallas rotas hay un doble juego de significados que no se dejan ver sino en su combinación. El relato de la modernidad parece llevar en sus entrañas una contradicción; pero el relato que Martí construye en este Prólogo, sí anuncia una contradicción: las “vallas rotas” son, en definitiva, liberación y opresión.

7. Estas palabras tampoco podrían detenerse en la reflexión que de la poesía como acto de creación hace Martí. Reflexión que señala lo turbulento de la poesía moderna, centrado su asunto, además, en la naturaleza, en “la vida íntima febril, la vida personal, dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética” (p. 343); pero que proclama al mismo tiempo, como proyecto martiano más que como poética moderna, la liberación del hombre de toda faja o venda que lo deformen: porque hay que ser auténtico, no imponer modos ni valores culturales forzosos, “asegurar al albedrío humano; dejar a los espíritus sus seductoras formas propias, no deslucir con la impresión de ajenos prejuicios las naturalezas vírgenes, ponerlas en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscamiento, ni impelerlos por una vía

marcada: ¡He ahí el único modo de poblar la tierra de la generación vigorosa y creadora que le falta!” (p. 343); y la clave de su propuesta: la originalidad literaria no cabe, ni la libertad política subsiste, “mientras no se asegure la libertad espiritual”. (p. 343)

8. Una poesía que no esté sujeta a formas ni extensiones, porque su “irregularidad le viene de su fuerza. La perfección de la forma conseguida casi siempre a costa de la perfección de la idea” (p. 346). Una cualidad poética que radique en el uso de la lengua materna, y una poesía de fuego y ardor, que nazca de las entrañas incendiadas del sujeto lírico y no de su cerebro. La forma poética como un árbol, al que hay que podarlo, “con lo que, con menos hojas, se alza con más gallardía” (p. 347). Pero un verso violento, que hierva, que queme, mas no pulido con “martillo de oro y buril de plata, porque no es obra de artesano que trabaja a cordel, sino de hombre en cuyo seno anidan cóndores” (p. 347). He ahí parte de su visión del acto de creación.

9. Ensayo apenas razones fragmentarias, poco objetivas y rigurosas, que sólo quieren pasar veloz, no detenerse en los despliegues de la reflexión martiana, sino concentrarse en sus pliegues. Ir hacia el centro de palabras claves, como las de Julio Ramos o Cintio Vitier, signos que anuncian. Ir hacia lo que Julio Ramos percata: “estilo sin precedentes en la historia de la escritura latinoamericana”, la “notable intensificación verbal, [la] poetización de la prosa o el carácter fragmentario del texto;”⁴ y a la que Cintio Vitier advierte: “la transfiguración de la crítica en

creación, su carácter de reescritura”.⁵ Estas denuncias discursivas intervienen para darle el lugar que le han asignado: impresionismo.

10. Pero repasar la crítica literaria impresionista en Martí, o los aspectos que esta sugiera, no es el objeto de este trabajo. Todo lo contrario. Si hemos caminado hasta aquí es para revelar un ejercicio escritural sorprendente, que, fuera de cualquier comunidad con el impresionismo, merece el detalle y la reescritura. Yo voy en busca de minucias que refiguren el Monte.

11. Vamos a detenernos ahora, auditorio, que este que ven aquí no es el Prólogo de un poema, sino capítulo de época. No se midió el autor con su conciencia, sino con la conciencia epocal, que era suya también. Vamos a detenernos justo en las dos primeras palabras del Prólogo, que esas que verán, no son palabras de proemio, son palabras de genio. “¡Pasajero, detente!”, dice Martí a un receptor al que sabe demasiado vivo en la época que lo alimenta: mediante esa apelación lo inserta de lleno en su época. Si no lo sabía, el lector ya puede estar seguro de que permanece inconfundible como parte de un proceso histórico. Es parte de la razón del relato de la modernidad. “¡Pasajero, detente!” es despertar la conciencia del que la tiene dormida en el viaje de la modernidad; es, con toda la violencia de ese imperativo modo, decir sin vacilación: eres parte de este juego narrativo; en estos tiempos de incertidumbre, de renquiciamiento de valores, de inmediatez y fugacidad, tú, pasajero-lector, tendrás que detener tu marcha a través de la modernidad y ver lo que tienes delante: que no es sólo un poema. “¡Pasajero

detente!”, con su juego semántico entre lo que está en movimiento, el pasajero, y el mandato a detenerlo, la apelación al no-movimiento, es también un grito que pide porque la humanidad baje del ara, un grito humano por despejar la tradición vacía y fría, tradición que nubla las razones de la humanidad. Un grito a los idiotas, más que a los imbéciles alienados, vendados, enfajados. Es la apelación final y última de todo Prólogo, paradójica y genialmente abriendo el texto.

12. Mirar el Prólogo es mirar al *Poema del Niágara*, y, más allá, es mirar al Niágara. Texto fragmentario y pesado como las propias cataratas norteamericanas. Martí reescribe en sólo dos párrafos toda la fuerza que el Niágara posee. Hay una imagen de la naturaleza que se asimila con el fin de expresar las cualidades de la obra poética de Bonalde. Son dos párrafos de virtud catarática, dos párrafos que, de la forma en que están estructurados, enumeración caótica de sintagmas nominales oracionales yuxtapuestos entre sí, construyen una segunda naturaleza discursiva. Más de veinte oraciones principales, unas son como gotas gruesas, sencillas y claras, otras tienen la violencia torrencial de una masa de agua pesada cayendo desde alturas rebeldes.⁶ Son los párrafos del Niágara también: creación Poética y creación Natural se montan una sobre otra. El montaje no es artificial, una y otra creación están (con)fundidas. Se mira el texto y se mira el Niágara, el cual, signo de la naturaleza, es al mismo tiempo signo estético de Martí. Estos son los párrafos imponentes que revelan al “poema imponente que ese hombre de su tiempo vio en el Niágara” imponente.

13. Pero, cómo mirar al Niágara y no morir en el intento. Cómo mirar la creación poética sin dejar de mirar la Naturaleza, y cómo mirar ambas creaciones sin dejar de mirar a la modernidad. Una vez que traspasamos el poema, si aún no hemos muerto, la mirada se antepone al Niágara, y si esta metáfora natural todavía no nos ha aplastado, entonces, ante el espíritu de la modernidad que rezuma el Prólogo, la visión del lector, o sucumbe, o se arrebatada ante la presencia viva, parafraseando a Marshall Berman, de ese “feroz aire moderno que arroja sobre todos nosotros sus ráfagas... frías y calientes”.

Notas

¹ Portuondo, José Antonio. *José Martí; crítico literario*. Washington : Unión Panamericana, 1953. p. 87.

² Martí José. Prólogo al *Poema del Niágara*. *En su: Obras escogidas*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1992. t. 1, p. 349.

En lo adelante las citas de las páginas se harán entre paréntesis.

³ Martí sigue, en esto y otros valores estéticos, de cerca al francés de las *Flores del mal*: definición de un signo estético, histórico y cultural del arte de su tiempo: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” citado por Emil Volek en *Cuatro claves para la modernidad*. p. 13

⁴ Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el Siglo XIX*. México : Fondo de Cultura Económica, 1989. pp. 7-9.

⁵ Vitier, Cintio. Martí como crítico. *En su: Temas martianos*. La Habana : Biblioteca Nacional José Martí, 1969. pp. 182-187.

⁶ Copias de original.

UN DICCIONARIO PARA LEZAMA*

Araceli García Carranza

*Bibliógrafa. Jefa del Dpto. de Bibliografía
Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí*

Cuando Carmen Berenguer y Víctor Fowler me pidieron presentara su libro *José Lezama Lima: diccionario de citas*, pensé que no era yo la persona indicada, pero no me sentí capaz de negarme pues hubiese sido poco delicado, o más bien indelicado, al no tener en cuenta los sentimientos que percibo de ellos hacia mí: amistad, que para Lezama es una forma de poblar un espacio misterioso, la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante...

La solicitud, sin embargo, me trajo a la mente, como en secuencia cinematográfica palabras o más bien conceptos como erudición, profesionalidad, inteligencia, y amor de la pareja. Y que todo eso haya fructificado en Carmen y Víctor es verdaderamente excepcional. Que dos jóvenes se amen en la vida y que ambos amen la creación intelectual, en especial la lezamiana, es algo mágico en el mundo de hoy.

En este Diccionario cada letra inicial contentiva de palabras y/o conceptos

expresados por Lezama, organizados en estricto orden alfabético, es un capítulo que siempre acaba apoyado por las citas bibliográficas por medio de las cuales el investigador podrá encontrar el texto completo con su paginación correspondiente, donde aparecen interpolados cada uno de los conceptos seleccionados por la investigadora Carmen Berenguer.

Víctor Fowler en su prólogo nos explica cómo surge esta obra a partir de un postgrado que impartió con Margarita Mateo, y cómo Berenguer cumple con las exigencias del curso desde su profesión bibliotecaria, en especial como referencista, que según dice Víctor entonces lo era, y yo le rectifico que lo sigue siendo, y por serlo, hoy se desempeña con excelencia como bibliógrafa, porque en nuestro medio estas especialidades se complementan como caras de una misma moneda. Y confiesa el prologuista su sorpresa al ver cómo otra manera de pensar, en este caso la bibliotecaria-referencista-bibliógrafa abrirá infinitas posibilidades que a él se le escapaban. Por ello Berenguer con la sensibilidad y precisión que desarrolla nuestra profesión selecciona de la ensayística, del periodismo, de la correspondencia, de las entrevistas, y de los diarios los conceptos de su Diccionario, y no incluye la obra narrativa, ni la poética por estar sujetas a la ficción.

* Presentación al volumen *José Lezama Lima: Diccionario de citas*, en la Feria del Libro de La Habana, 2000.

Y ahora confieso yo, no el prologuista y también autor de este Diccionario que nunca había leído en ninguna obra bibliotecológica o bibliográfica, lo que significamos los bibliotecarios-referencistas-bibliógrafos cuando desbrozamos la selva, especialmente en este caso más intrincada y logramos un adecuado repertorio de búsqueda y por tanto de consulta, previa organización de contenidos dispersos, y así acercamos al estudioso a un mundo donde, en cierta medida, puede sentirse en un segundo plano, aunque luego ocupe el primero al lograr dominar esos contenidos.

Pero ni primeros, ni segundos planos, investigadores y bibliotecarios, que en momentos dados de la creación, ocupan unos y otros, y hacen posible con distintos modos de pensar la cultura. Y cito a Lezama "En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlos y hablar de ridículas primacías [...] Vivimos ya en un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan naturans como la primera; el conocimiento tan operante como un dato primario [...]".

Berenguer, como referencista cuando responde a las exigencias del postgrado sobre Lezama ya logra una obra bibliográfica con su experiencia profesional entre otras razones, porque crea un repertorio de consulta en el cual organiza y selecciona una información dispersa en la obra de Lezama.

Ya estamos en presencia de una bibliógrafa. Por tanto Carmen ha logrado una

muy especial formación en esta difícil especialidad forjándose antes como referencista.

Y en cuanto a esa inmensidad de temas o abanico temático como califica Fowler el mundo lezamiano es la selva que ha desbrozado Berenguer para que estudiosos y críticos exploren, relacionen, reflexionen se acerquen a la manera de teorizar de Lezama y a su modo de ver lo cubano y la difusión de lo cubano (véanse las pp. 40-42 del Diccionario); averigüen la coherencia de su sistema poético del mundo (pp. 129-130) porque este Diccionario organiza el pensamiento de Lezama, que como acertadamente Fowler explica en su prólogo es un monumental intento para fundamentar la unidad de los saberes filosóficos, religiosos y prácticos y aclara Fowler en párrafo anterior "Estamos en presencia de una de esas cosas nuestras para las que apenas tenemos medida", en fin que este nuevo y necesario repertorio de Berenguer innegablemente abre infinitas puertas a infinitos temas, y cuando una obra logra no sólo ser punto de partida, ni sólo ser capaz de crear nuevas expectativas, sino que logra ser cauce de infinitas propuestas de un pensamiento para el que no tenemos medida, ese cauce desembocará en un mar de infinitas posibilidades de conocimiento y por tanto estamos frente a una obra útil, verdadera, y difícil de superar.

Carmen y Víctor, estoy segura que se ha cumplido el sueño, porque el lector va a sentir al tener en sus manos el Diccionario que es un fragmento de aquel libro escrito por Oppiano Licario, el libro resumen de la sabiduría univer-

sal que desaparece de la casa de Cemí barrido por un ciclón, y que tenía como título *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*. Y ese sueño ha sido posible por la erudición, la profesionalidad, la inteligencia de ambos, y el amor entre ambos. Han logrado, por tanto, una obra de consulta

imprescindible al estudioso del pensamiento lezamiano.

Esperamos ahora de Carmen y Víctor el diccionario del pensamiento de otro grande entre los grandes, y otra de las más grandes figuras del siglo xx cubano: Alejo Carpentier.



DELICIAS DE LEZAMA LIMA EN *COMO LAS CARTAS NO LLEGAN...*

Ana Cairo

Profesora de la Universidad de La Habana

Delicia sobre delicia y nieve verde. Estoy de sorpresa en sorpresa, del mucho agrado en que todo se nos presenta como revelada maravilla.¹

José Lezama Lima (1910-1976) ama el género epistolar, también una de las modalidades entrañables de la poesía. Como se aprecia en la cita de esta carta inédita a doña Rosa Lima (su madre), fechada el 18 de octubre de 1949, por las inesperadas alegrías de este único viaje a México, brota el verso.

A partir de la gestión cuidadosa de Ciro Bianchi Ross (ensayista, crítico literario y periodista) y de la gentileza de la Biblioteca Nacional José Martí para que él accediera a la colección Lezama Lima, se dispone del libro utilísimo *Como las cartas no llegan...*, tercera obra en la que se reúnen textos de las habilidades de Lezama como epistológrafo.

En 1979, Eloísa Lezama Lima² ordena las misivas que su hermano le había dirigido entre 1961 y 1976. Por la generosidad de otros destinatarios, puede estructurar un volumen, donde además aparecen las que escribe a Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Carlos M. Luis, Julián Orbón, Severo Sarduy y Alfredo Lozano.

Diez años después, José Rodríguez Feo ejecuta el inmenso servicio cultural de preparar *Mi correspondencia con Lezama Lima*,³ en el que reproduce el corpus total de las cartas intercambiadas entre los dos. Por este valiosísimo gesto de honestidad intelectual, Rodríguez Feo recibe un Premio Nacional de la Crítica Cubana.

Como obra epistolográfica, el libro de Rodríguez Feo es todavía el mejor, porque no sólo importa lo que dice Lezama, sino lo que expresan sus receptores.

Ciro Bianchi Ross, con la experiencia exitosa de compilar en *Imagen y posibilidad* (1981) textos muy diversos, estructura *Como las cartas...* con un criterio temático. Agrupa las misivas por destinatario y dentro de cada subgrupo aplica el orden cronológico.

Las epístolas y mensajes van desde los ocho años (al padre) hasta un texto fechado cuatro días antes de su muerte. Aparece, como un anexo interesante por el valor afectivo, las notas que el coronel Lezama enviara a su hijo en los meses finales de vida.

Bianchi es muy cuidadoso en la jerarquía de la sucesión de los destinatarios. Así, el primer grupo de textos corresponde a los padres y hermanas, después a los amigos y conocidos, comenzando por Juan Ramón Jiménez y esposa, María Zambrano, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Raimundo Menocal, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar y Adelaida de Juan, Alejo Carpentier, Fidel Castro, Eugenio Florit, Armando Álvarez Bravo,

Claude Cuffon, Carlos Barral y Julio Cortázar (entre otros).

Como las cartas... es libro de amor lezamiano y abre el camino a la preparación de un trabajo filológico, como el ya realizado con el *Epistolario* de José Martí en cinco tomos.

Los lectores debemos agradecer el esfuerzo admirable de Ciro Bianchi Ross en esta segunda compilación de textos lezamianos.

Notas

¹ Lezama Lima, José. "A su madre" (18 de octubre, 1949). *En su: Como las cartas no llegan...* La Habana : Ediciones Unión, 2000. p. 20.

Los subrayados son míos. A. C.

² _____. *Cartas (1939-1976)*. / Edición y presentación Eloísa Lezama Lima. Madrid : Editorial Orígenes, 1979.

³ Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana : Ediciones Unión, 1989.



**EL REINO
DE ESTE
MUNDO**

G A L E R Í A



Este complejo de galerías ofrece sus salones para exposiciones de pintura, escultura, grabado, fotografía, gráfica... Llevamos a este reino el amplio catálogo de nuestros fondos bibliográficos, que incluyen libros, mapas, incunables, manuscritos, ex libris y otros materiales de incalculable valor.

E mail: garzon@jm.lib.cult.cu
Ave. Independencia y 20 de Mayo
Plaza de la Revolución. C. Habana

MÁXIMO GÓMEZ FRENTE AL IMPERIALISMO*

Pedro Pablo Rodríguez

Historiador. Director de la edición crítica de las obras de José Martí del Centro de Estudios Martianos

Así se titula un nuevo libro del historiador cubano Jorge Ibarra recién publicado en Santo Domingo y de inminente salida en nuestro país. Su propósito: demostrar que el General en Jefe del Ejército Libertador no sólo fue un firme patriota que solamente admitía la independencia como solución para Cuba, sino que, además, desde el estallido de la última guerra hasta su muerte en 1905, el Generalísimo se opuso honestamente a todas las maniobras de Estados Unidos para anexar a la isla o para convertirla en un protectorado.

La obra es, pues, un estudio del pensamiento político de Gómez durante aquellos diez años finales de su vida, y, al mismo tiempo, un brillante y original análisis de las circunstancias difíciles y novedosas que debió afrontar la dirigencia patriótica cubana para tratar de alcanzar la república libre y soberana frente a los intereses expansionistas del gobierno norteamericano.

A través de sus cinco capítulos, el libro va entregando las ideas y la actua-

ción de Gómez ante la intervención y la ocupación militar, su actitud cuando el licenciamiento del Ejército mambí, sus choques con el anexionista gobernador Wood y su filiación popular ante el avance de la solución neocolonial.

Con este libro, Ibarra entra de lleno a polemizar con una corriente de opinión manifestada más de una vez durante los últimos años, que tiende a inculpar al dominicano la responsabilidad por la desaparición del Ejército Libertador y de la Asamblea del Cerro, e, inclusive, por el triunfo electoral de Tomás Estrada Palma con el apoyo de las autoridades de ocupación militar norteamericanas. Es decir, si no tildarlo abiertamente de anexionista, al menos la tendencia ha sido insinuar que Gómez colaboró objetivamente con los propósitos divisionistas del campo mambí que orientaron la acción del gobierno de Estados Unidos y de sus representantes en la isla ocupada.

Es cierto que la mayoría de quienes han argumentado en tal sentido han aclarado que tal conducta fue inconsciente por parte de Gómez, y la explican por lo que llaman su incompreensión o desconocimiento —al igual que la aplastante mayoría de la dirigencia patriótica— del fenómeno imperialista.¹

Contra tal punto de vista se dirige este libro de Ibarra, que se sostiene, por una parte, en un muy buen uso de las palabras del propio Gómez, cuya documentación de aquellos años evidentemente fue revisada por el historiador con sumo

* Ibarra, Jorge. *Máximo Gómez frente al imperialismo, 1895-1905*. Santo Domingo : Editora Cole, 2000.

cuidado, y, por otra parte, en un sólido, balanceado y ponderado análisis argumentativo de las opciones y marcos referenciales que determinaban entonces los criterios y los actos, tanto de Gómez como del resto de la dirigencia patriótica insular.

En la obra se pasa revista a los numerosos juicios emitidos por Gómez desde la entrada en la guerra de Estados Unidos en 1898, y la congruencia de tales criterios con su tradicional posición desde mucho antes en favor de la plena y absoluta soberanía cubana.

Sin ceder nunca un ápice en dicha cuestión, procedería Máximo Gómez frente a Estados Unidos, por lo que en 1899 afirmó que sólo estaría agradecido a ese país cuando cumpliera la promesa de la independencia de la isla, “con decencia y sin agraviar al cubano”, decía, “porque Cuba no ha sido conquistada por los americanos”. Por eso, aunque fue invitado, no asistió al cambio de poderes de España al vecino del Norte y conminó a los patriotas a crear rápidamente un organismo representativo. De igual forma, a propósito de Puerto Rico, convertido en una colonia norteamericana, escribió por entonces al patriota Eugenio María de Hostos ofreciéndole su apoyo y su espada para concluir la obra antillana de libertad en la isla hermana. Reservado, temeroso de las verdaderas intenciones del gobierno vecino, Gómez cerró su diario de campaña con el vaticinio de que los estadounidenses no dejarían un adarme de simpatía entre los cubanos. Y en otro lugar llegó a escribir que de no venir la independencia “seré un ene-

migo de ellos como lo he sido de los españoles”.

Combativo y consciente de su significación histórica y popular, Gómez —según demuestra Jorge Ibarra— se dedicó durante la ocupación militar a poner freno a los autonomistas y a los anexionistas, a mantener la unidad entre los patriotas y atraer a los españoles residentes hacia la causa republicana. El autor encuentra que de esta forma el Generalísimo trataba de impulsar una política unitaria que siguiera lo orientado en el Manifiesto de Montecristi.

El historiador explica que Gómez aceptó licenciar al Ejército Libertador a cambio de que se creara una guardia rural con los mambises y de que quienes entregasen las armas lo hiciesen a autoridades cubanas, punto, por cierto, soslayado por sus críticos. De igual modo, Ibarra analiza que el Generalísimo trabajó con sentido unitario para que se convocase la Asamblea Constituyente y se crease la república, y que dio su apoyo a Estrada Palma para la presidencia, porque ni él ni los demás patriotas conocían sus criterios anexionistas. En suma, el autor demuestra que con el conocimiento que le daban el patriotismo, la experiencia política como jefe militar, y su fe en las clases populares, Gómez comprendió y enfrentó las intenciones expansionistas del imperialismo. Y como prueba al canto de la desconfianza que siempre le tuvieron los imperialistas, Ibarra incluye fragmentos de una carta a su gobierno del ministro norteamericano en Cuba, preocupado por el rechazo del Generalísimo a la reelección de Estrada Palma, en los que califica a

Gómez de “enemigo declarado de los Estados Unidos”.

El tema abordado en la obra no queda agotado, por supuesto. Sobre todo, porque todavía se puede y se debe indagar más en las conductas e ideas de la dirigencia y del pueblo cubano —y de sus diferentes sectores sociales y de opinión— acerca de las relaciones con Estados Unidos. Y ello, desde luego, contribuiría a entender y evaluar mejor las opiniones del mismo Gómez. Pero

no me quedan dudas de que los análisis de Ibarra, presentados con rigor y sensatez analíticos, sin caer en un presentismo absurdo y ahistórico, dejan muy en alto la honradez y la limpieza patrióticas de Máximo Gómez, tanto como su perspicacia política para tratar de oponer un fuerte bloque unido cubano frente al imperialismo. Ni ingenuo, ni requerido de un examen teórico marxista resulta este Gómez frente a Estados Unidos que nos entrega Jorge Ibarra; sino que, por el contrario, resulta un líder consciente de sus debilidades para el mando más allá de la guerra, de las capacidades que le otorgaba el ser un símbolo vivo del ideal patriótico, y —sobre todo— de su fidelidad nunca traicionada a los intereses de justicia requeridos por los sectores populares de Cuba y todas las Antillas.

Notas

¹ Uno de los primeros criterios de esta naturaleza fue vertido por Raúl Roa en su libro *Aventuras, venturas y desventuras de un mambí* (La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970). Sergio Aguirre ya había cargado la mano en la inculpación a Gómez en un escrito de 1963 (“La desaparición del Ejército Libertador”, incluido en *Eco de caminos*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1974). Y Florencio García Cisneros, en un libro de franca y descabellada animadversión contra el general: *Máximo Gómez, ¿caudillo o dictador?* Miami : Ediciones Universal, 1986, lo califica sin tapujos de anexionista. Hortensia Pichardo Viñals rechaza las imputaciones a Gómez y es de la opinión de que el general no aceptó el empréstito para la disolución del Ejército Libertador, motivado por el sano deseo de impedir que la república naciera endeudada con el poderoso vecino del Norte (*Bohemia*, La Habana).



“Actividades extrabibliotecarias”

Marta B. Armenteros

Redactora de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí

Como parte del Programa Nacional por la Lectura se publicó por la Biblioteca el libro *La lectura, ese poliedro*, del investigador cubano Víctor Fowler Calzada. Preguntas como ¿qué material promover?, ¿con cuáles objetivos? y ¿mediante qué métodos?, reciben respuestas a partir de disciplinas científicas como marketing, psicología, pedagogía, teoría de la lectura y ecología de la lectura. Este material es de obligada consulta no sólo para los promotores de la lectura, sino para todo aquel que esté vinculado al mundo del libro, ya sea bibliotecario, editor o librero.

“Centenario de Rita Montaner” fue el título de la exposición que por el aniversario del natalicio de la cantante cubana, se inauguró el 18 de agosto en el área expositiva del tercer piso. La muestra, organizada por la Biblioteca Nacional y la revista *Bohemia*, expuso fotos de la artista, así como artículos aparecidos en la publicación, en los cuales se refleja su labor artística en Cuba y en el extranjero. En la actividad Eliades Acosta, director de la institución, destacó la cubanía de Rita

Montaner, su vida y su obra, calificándola de “impactante y emotiva”. Como parte del homenaje, el declamador Luis Carbonell ofreció su testimonio acerca de la cantante a quien consideró que supo interpretar con maestría todos los géneros de la música cubana. Carbonell, con su inigualable don, interpretó el poema “Romance del rito de Rita”, de Ernesto Montaner, hecho que fue ovacionado por todos los presentes.

La amistad entre Cuba y México se vio reflejada en la muestra “Enlace”, inaugurada el 4 de septiembre dentro de las actividades por el 190 aniversario de la independencia del país azteca. Eliades Acosta destacó “el orgullo que sentimos todos los trabajadores de la Biblioteca Nacional por tener la oportunidad de que en nuestra galería se exponga la obra de doce hermanos de Coahuila”. La exposición estuvo integrada por 19 cuadros y cinco esculturas, algunos de los cuales fueron donados por parte de sus autores como ejemplo de reafirmación de la unidad entre los dos países.

El 5 de septiembre se inauguró la exposición “Jesús Guanche: en plena media rueda”, muestra bibliográfica y de la labor plástica de este investigador de la cultura cubana y doctor en Ciencias Históricas, sobre quien la doctora María Teresa Linares expuso aspectos de su vida y obra como prologuista, artista y autor de libros como *Procesos etnoculturales* y *Los factores etnográficos de la sociedad cubana*, su título más reciente.

Cuba, ideología revolucionaria, de Darío L. Machado Rodríguez, director del Centro de Estudios de América, fue presentado el 7 de septiembre en el teatro de la institución por Eliades Acosta, quien se refirió al valor de libros como este, los cuales “hacen reflexionar y nos conducen a una sana polémica sobre las actuales condiciones de la revolución cubana, partiendo de Marx, Engels y Lenin”.

Lisandro Otero, escritor e intelectual cubano ofreció la conferencia “Carné de identidad” en el teatro del centro el 8 de septiembre, en la cual expuso diversos pasajes de su vida, desde la época en que se encontraba en Francia, su novela *La situación*, y sobre la que está trabajando actualmente: “Juego interrumpido”, donde refleja la permanencia en el país galo de Wifredo Lam, Félix Pita Rodríguez y Alejo Carpentier, entre otros, durante el período previo a la segunda guerra mundial. El director de la Biblioteca, Eliades Acosta, expresó el inmenso orgullo que para la institución significaba la presencia de Otero, y además le entregó la medalla por la Fundación del Edificio Actual de la Biblioteca, distinción que se otorga a personalidades distinguidas de la cultura.

El 28 de septiembre se firmó un convenio de colaboración entre la Junta de Galicia y la Biblioteca Nacional, el cual contempla la conservación, catalogación y microfilmación de los fondos gallegos que atesora la institución y que constituyen un importante patrimonio para la historia de Cuba y Galicia. En la firma, Eliades Acosta expuso la importancia del convenio y su significado

para la unidad de ambos pueblos. Por su parte el señor Celso Curras Fernández, consejero de Educación y Ordenación Universitaria, expresó que los fondos gallegos de la Biblioteca Nacional permitirán a su pueblo conocer más de su historia.

Del 16 al 20 de octubre se celebró en La Habana, con sede en la Biblioteca Nacional José Martí, la XI Reunión de la Asociación de Estados Iberoamericanos para el Desarrollo de Bibliotecas Nacionales (ABINIA), en la que participaron los directores de las Bibliotecas Nacionales de 19 países del área. En las sesiones de trabajo, presididas por Eliades Acosta y la señora Celia Zaher, directora de la Biblioteca Nacional de Brasil y presidenta de ABINIA, se tomaron importantes acuerdos de cooperación entre los países pertenecientes a la Asociación. Cuba, Panamá y Portugal fueron elegidos miembros de la Junta Directiva de ABINIA. En la sesión matutina del 19 de octubre, el doctor Armando Hart, director de la Oficina del Programa Martiano, se refirió a los preparativos de la celebración del 150 aniversario del natalicio de José Martí en el 2003, y propuso a los bibliotecarios la creación de un plan que tendría como nombre “Próceres y pensadores de Iberoamérica”, con el objetivo de desarrollar la cultura de nuestros pueblos. Ese día, en la sesión de la tarde, el señor Jorge Alberto Lozoya, embajador de la Secretaría de Cooperación Iberoamericana, expresó su apoyo para lograr llevar a cabo los proyectos de la Asociación y disertó acerca de la importancia de la colaboración entre los países iberoamericanos.

El 6 de noviembre le fue entregada por el viceministro de cultura, Ismael González, la Distinción por la Cultura Nacional al doctor José Manuel Castellanos Gil, director del Museo de Historia de Tenerife, por sus aportes a la cultura cubana y su solidaridad con nuestro pueblo. En el acto, Eliades Acosta destacó el inmenso amor que siente Castellanos por Cuba y los fuertes lazos que lo unen al país. Por su parte Castellanos expresó que “el reconocimiento recibido es un compromiso para seguir luchando por Cuba, por su pueblo y su historia a favor de la amistad entre ambos pueblos”.

La sombra, el arpa y la luz, documental del realizador cubano Jorge Aguirre, que muestra la voluntad y sensibilidad de personas invidentes, fue presentado en el teatro de la Biblioteca con la presencia de Eliades Acosta, quien señaló la importancia de materiales como este y se refirió a la reinauguración de la Sala Braille, la cual está dotada de modernos medios de trabajo. También estuvieron presentes Bárbara Ajete, presidenta de la Asociación del Ciego de La Habana, y Walfredo Piñera, crítico de arte, los cuales expresaron el valor espiritual y técnico del documental.

Nicola Inchov, destacado poeta búlgaro e hispanista realizó el 13 de noviembre un donativo del libro *Para Cuba con amor*, antología que recoge la obra de cincuenta poetas contemporáneos de Bulgaria. En el acto Eliades Acosta se refirió a los fondos de materiales búlgaros que posee la Biblioteca y a la importancia de que la solidaridad búlgara con Cuba se mantenga. Por su parte Inchov expresó el amor y respeto que

siente por Cuba y en especial por la Biblioteca Nacional, centro al que siempre ha sido un visitante asiduo. Luis Suardíaz, poeta y crítico cubano, calificó a Inchov como uno de los poetas europeos que más conoce la literatura cubana. Finalmente Luis Felipe Vázquez, viceministro de cultura, se refirió a la amistad de este poeta y de muchos búlgaros hacia Cuba a pesar de los acontecimientos en Europa del Este.

El 16 de noviembre se inauguró la exposición “La aventura de la creación”, con una selección de 27 pinturas sobre papel de Wifredo Lam, realizadas a finales de los años treinta y en la década del cuarenta en Cuba, obras que muestran un período de tránsito para llegar a lo que se convertiría en su sello característico. La actividad forma parte de la VII Bienal de La Habana, y en ella fue presentado el CD *Rom Wifredo Lam*, del director de cine y televisión Julio Antonio Vázquez. El director de la Biblioteca, Eliades Acosta, expresó el gran honor que representa esta exposición para el centro, mientras Luz Merino, subdirectora del Museo Nacional de Bellas Artes recordó las palabras con las que Alejo Carpentier calificara a Lam: “Una expresión única de la pintura contemporánea”.

También como parte de la Bienal, el 18 de noviembre fue inaugurada “Hermanos y hermanas de Shangó”, del pintor norteamericano Ben Jones, quien a través de abanicos y obras de pequeño formato rinde homenaje a destacadas personalidades de la cultura de su país. Eliades Acosta expresó que la obra de Jones “es una verdadera fiesta del color que nos entra por los ojos, con aba-

nicos que harán mover ideas y sentimientos de amistad”.

Continuando con las muestras de la Bienal de La Habana, el 27 de noviembre se inauguró “Obras recientes”, exposición pictórica de los artistas José Antonio Hechavarría, camagüeyano, y Carlos René Aguilera, santiaguero, cumpliéndose así uno de los objetivos del complejo de galerías El reino de este mundo: exponer la obra de creadores plásticos jóvenes de todo el país.

Dos obras testimoniales de Eliezer Fernández, quien fuera ayudante personal del comandante Camilo Cienfuegos: *Celia* y *El secuestro de Fangio*, fueron presentadas el 28 de noviembre en el teatro de la Biblioteca Nacional, y sobre las cuales Eliades Acosta expresó que son verdaderas huellas en la Historia de Cuba.

El 30 de noviembre un grupo de la delegación que acompañó al presidente del Partido del Trabajo de Brasil, Luis Ignacio Lula da Silva, realizó un recorrido por la institución, encabezado por el secretario nacional de dicho Partido, Max Altman. Los visitantes recibieron información acerca del estado de las bibliotecas cubanas por parte de Eliades Acosta. En la actividad participaron además Abel Acosta, viceministro de cultura, Pedro Monzón, director de Relaciones Internacionales del Ministerio de Cultura, y

Fernando Rojas, director de Centros Comunitarios.

“Los libros que se fueron volverán”, inaugurada el 4 de diciembre en el vestíbulo, muestra los daños causados debido a mutilaciones por usuarios inescrupulosos a libros y periódicos que conforman el patrimonio bibliográfico del país, muchos de los cuales son ejemplares únicos y por lo tanto su reposición es prácticamente imposible. El objetivo de la exposición es sensibilizar al usuario ante esta grave situación y que no se produzcan más estos mutilaciones, que constituyen actos vandálicos y van en contra de los servicios que presta la institución.

El jurado del Concurso Leer a Martí fue presentado el 5 de diciembre por Eliades Acosta y Marcia Medina Cruzata, subdirectora de Promoción y Desarrollo de la institución. Está integrado por Rafaela Chacón Nardi, como presidenta de honor; Mayra Navarro, presidenta (Centro de Creaciones Artísticas del MINCULT); Adrián Guerra, secretario (Biblioteca Nacional José Martí); y como miembros, Miriam Broderman (Centro Nacional de Cultura Comunitaria), Tania Alejo y Oscar B. Manes (MINED); Zenaida Gómez (Casa Natal José Martí); Isabel Portales, Tomasa Rojas, María del Carmen Núñez de Uncar, Víctor Fowler, Carlos Zamora, todos de la Biblioteca Nacional; y Teresa Lee (Organización de Pioneros José Martí).

Bibliografía de José Lezama Lima. Suplemento I

Araceli García Carranza

Bibliógrafa. Jefa del Dpto. de Bibliografía Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí

Presentación

Este Suplemento I es continuación de la *Bibliografía de José Lezama Lima*, publicada por la Editorial Letras Cubanas en 1998. La estructura del cuerpo bibliográfico es similar a la obra primera, aunque este nuevo cuerpo requirió algunos ajustes acordes con los documentos compilados. Así, por ejemplo, en esta ocasión no incluimos Conferencias, ni Traducciones en la bibliografía primaria, y en la bibliografía secundaria no aparecen Homenajes en Revistas y Compilaciones Críticas. Esto se debe, sencillamente a que no se encontró información correspondiente a estos acápite. Y en cuanto a la Indización auxiliar sustituimos la Indización analítica por la onomástica, por tener en cuenta el espacio que nos ofrece la *Revista de la Biblioteca Nacional*, sin renunciar al Índice de títulos, que sólo remite a la obra activa.

Otra vez con este control bibliográfico logrado se desbroza el camino a estudiosos, críticos e investigadores, aunque, por supuesto, la exhaustividad siempre inalcanzable, dará lugar a la compilación de otros Suplementos que seguirán el paso al movimiento editorial que genera y generará el autor de *Paradiso*.

TABLA DE CONTENIDO

Presentación

1. *Bibliografía activa*

1.1 Libros y folletos

1.2 Antologías y selección de su obra en libros

1.3 Lezama en otros idiomas

Checo

Francés

Italiano

Polaco

Rumano

1.4 Colaboraciones en libros, publicaciones periódicas y catálogos

Cartas

Ensayos

Entrevistas

Poesía

Prólogos

Otros textos	Cuento – Crítica e interpretación
2. <i>Bibliografía pasiva</i>	Ensayo – Crítica e interpretación
2.1 Recopilaciones bibliográficas y otras obras de consulta	Orígenes. La Habana, 1945-1956 (Revista y Grupo)
2.2 Valoración de sus libros	Poesía y Poética – Crítica e interpretación
<i>Muerte de Narciso</i> (La Habana, 1937)	Poesías dedicadas a José Lezama Lima
<i>La expresión americana</i> (La Habana, 1957)	Relación con otras figuras
<i>Tratados en La Habana</i> (La Habana, 1958)	Repercusión de su obra en Cuba y en el extranjero
<i>Paradiso</i> (La Habana, 1966)	2.4 Otros textos críticos
<i>Oppiano Licario</i> (La Habana, 1977)	2.5 Materiales especiales
<i>Confluencias</i> (La Habana, 1988)	Programas
<i>La Habana</i> (Madrid, 1991)	3. <i>Índices auxiliares</i>
2.3 Valoración de su obra	3.1 Índice onomástico
Barroco y neobarroco	3.2 Índice de títulos
Cartas – Crítica e interpretación	



1. Bibliografía activa

1.1 Libros y folletos

1984

001. *Paradiso*. – 2. ed. – Madrid : Cátedra, 1984.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*".

_____ : edición crítica / coordinador Cintio Vitier. – [Madrid : Gráficas Muriel (GETAFE), 1988]. – 762 p.: il. – (Colección Archivos; 3)

Contiene: Introducción – Reconocimientos – Nota filológica preliminar – *Paradiso* (texto establecido por Cintio Vitier) – Cartas: De Cintio Vitier a José Lezama Lima – Glosario – Bibliografía – Cronología (vida y acontecimientos nacionales) – Índice onomástico del texto de *Paradiso*

1988

002. *Poesía completa*. – Madrid : Aguilar, 1988. – 2 t.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*"

1989

003. *Oppiano Licario* / introd. César López. – 1. ed. – Madrid : Cátedra, 1989.

Edición de César López.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis "L'écriture

et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*".

1991

004. *Lezama Lima* / il. Maité Díaz ; nota de presentación Víctor Fowler Calzada. – La

Habana : Dirección de Información, Ministerio de Cultura, 1991. – 18 p. : il. – (Edición Homenaje)

Contiene: Palabras inaugurales en el VII Salón de Artes Plásticas, 24 de febrero, 1948. – [Carta a Cintio Vitier]

1992

005. *Poesía*. – Madrid : Cátedra, 1992.

Edición de Emilio de Armas.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*".

1995

006. *Muerte de Narciso y otros poemas* / pról. César López. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1995.

Título del prólogo: "Narciso del espejo al vacío".

Datos tomados por Lázaro Rolo en el Instituto de Literatura y Lingüística.

1998

007. *Para leer debajo de un sicomoro : entrevistas con...* La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1998. – 138 p.

Esta obra reúne más de dieciséis entrevistas realizadas por el periodista Félix Guerra en el curso de encuentros que se prolongaron por más de una década.

1.2 Antologías y selección de su obra en libros

1965

008. *Antología de la poesía cubana*. – La Habana : Consejo Nacional de Cultura, 1965. – 3 t.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*".

1972

009. *José Lezama Lima : poemas* / Guido Llinás, grabados. – París : Editions Brunidor, Vaduz, 1972. – [17] p. : il.

“Ce livre mis en pages par Robert Altmann et les auteurs constitue l'édition originale. Le texte, composé en Bodoni gras corps 30, et les bois originaux de Guido Llinás ont été imprimés sur les presses de Feguet et Baudier, typographes. Achevé à Paris le 30 Novembre 1972”.

“Il a été tiré de cet ouvrage sur grand vélin d'Arches 50 exemplaires numérotés de 1 à 50 et 20 hors commerce numérotés de I à XX”.

Contiene: Oigo hablar – Sorprendido

1976

010. *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. – 2. ed. – Barcelona : Tusquets Editor, 1976.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis “L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*”.

1982

011. *Las eras imaginarias*. – 2. ed. – Madrid : Fundamentos, 1982.

Datos tomados de bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis “L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*”.

1983

012. [Poemas]. – En: Nogueras, Luis Rogelio. *Poesía cubana de amor siglo XX* / sel. y nota introductoria de Luis Rogelio Nogueras. – Ciudad de La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1983. – p. 123.

Contenido de interés: Ah, que tú escapes – Mi esposa María Luisa

1989

013. *La dignidad de la poesía*. – Barcelona : Ediciones Versal, 1989. – 301 p. – (Ensayo)

Datos facilitados por Abel E. Prieto.

Contiene: Pascal y la poesía – La calle de Rimbaud – Cumplimiento de Mallarmé – NuevoMallarmé – El acto poético y Valéry – Sobre Paul Valéry – Loanza de Claudel – El secreto de Garcilaso – Sierpe de don Luis de Góngora – Cien años más para Quevedo – Del aprovechamiento poético – Las imágenes posibles – Introducción a un sistema poético – La dignidad de la poesía – Preludio a las eras imaginarias – A partir de la poesía – La imagen histórica – Introducción a los vasos órficos – Confluencias

1991

014. *La Habana* / pres. Gastón Baquero ; pról. José Prats Sariol. – [Madrid] : Editorial Verbum, [1991]. – 232 p. : il.

015. *Lezama Lima* : edición homenaje / nota de presentación Víctor Fowler Calzada ; il. Maité Díaz. – [La Habana : Ministerio de Cultura, 1991]. – 18 p. – (Colección Homenaje)

Contiene: Palabras inaugurales en el VII Salón de las Artes Plásticas, 24 febr., 1948 – Es lástima mi estimado amigo... [Sobre Orígenes] – Seis poetas jóvenes: leído el 24 de agosto de 1959

1992

016. *Nadie Parecía : diez poemas editoriales* / Pról. José Prats Sariol. – La Habana : Centro Arquidiocesano de Estudios, 1992. – 14 p. – (Ediciones Vivarium)

“Homenaje a *Nadie Parecía*, de sept., 1942.

Datos facilitados por Abel Prieto.

1993

017. *Fascinación de la memoria : textos inéditos de José Lezama Lima* / con un estudio sobre Orígenes de Cintio Vitier ; sel. y pról. Iván González Cruz. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1993. – 337 p.

Edición financiada por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura.

Impreso en los Talleres Gráficos Sociedad de Servicios Artes Gráficas, S.L., enero de 1994, Madrid (España)

Este volumen reúne los textos publicados, en versión original, por la revista *Albur*, del Instituto Superior de Arte, en dos números especiales correspondientes a mayo de 1992.

Contiene: Vórtice de José Lezama Lima / I. González Cruz – Nota al lector / A.V. Fon – Sobre el crepúsculo y monstruos del agua – Fascinación de la memoria – La respuesta de Guillén a la muerte – Para mi gran amigo Lorenzo García Vega – Primera décima para Eliseo Diego – Segunda décima para Eliseo Diego – De su libreta de trabajo del año 1936 – Cuento – Sobre el crepúsculo y monstruos del agua – Pintura de sombras – Raya y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro – Para Saura – La pintura románica – Pintura de sombras – Ángel Gaztelu: ligero palpable – *Albur* de la poesía cubana – Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo Rubalcava – Conferencia sobre José María Heredia – Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido – Conferencia sobre “Otros románticos” – Conferencia sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda – Conferencia sobre Rafael María de Mendive y Tristán de Jesús Medina – Conferencia sobre Rafael María Merchán – Pensamientos – Complicidad de María Zambrano – La Habana – Morelia, 27 de octubre de 1939 – Roma, 8 de noviembre de 1953 – Roma, 5 de febrero de 1955 – [Sin fecha] – Roma, 1 de enero de 1956 – Roma, 15 de junio de 1958 – La Pièce, 24 de abril de 1968 – La Pièce, 5 de marzo de 1969 – La Pièce, 24 de septiembre de 1971 – La Pièce, 17 de julio de 1972 – La Pièce, 23 de octubre de 1973 – La Pièce, 15 de febrero de 1975 – La Pièce, 3 de junio de 1975 – La Pièce, 2 de julio de 1976 – Cartas de Virgilio – Dedicatoria – Soneto de la vida y de la muerte – La Habana, 15 diciembre de 1940 – La Habana, 29 de mayo de 1941 – De 1941 – Buenos Aires, 21 de junio de 1946 – Buenos Ai-

res, 28 de agosto de 1946 – Buenos Aires, 22 de diciembre de 1946 – Buenos Aires, 17 de noviembre de 1947 – [Sin fecha] – Papeles de ayer – Carta a Julio Cortázar – Carta a E. Rodríguez Monegal – Carta de Jorge Mañach – Cartas de Cintio Vitier – La Habana, septiembre, 1945 – La Habana, agosto, 1946 – La Habana, 25 de enero de 1954 – Cartas de Octavio Paz – Nueva York, 17 de septiembre de 1945 – Delhi, 3 de abril de 1967 – Cartas de E. Sábato – 24 de enero – Santos Lugares, 18 de marzo – Buenos Aires, 25 de agosto – Apéndice – La aventura de Orígenes / Cintio Vitier – Índice

018. *Fragmentos irradiadores*. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, [1993]. – 148 p.

Contiene: Juan Clemente Zenea [Tomado de *La cantidad hechizada*. La Habana : Unión, 1970] – Julián del Casal [Tomado de *Analecta del reloj*. La Habana : Orígenes, 1953].

1994

019. *La visualidad infinita /* introd., estudio crítico, selección y notas de Leonel Capote. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. – 344 p. : il.

Antología de ensayos de crítica de pintura cubana, y de poemas dedicados por el autor a sus amigos pintores. Aparece precedida por un estudio del antólogo.

1995

020. *Fragmentos a su imán /* pról. Cintio Vitier. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1995. – 122 p.

Título del prólogo: “Nueva lectura de Lezama”.

Imprime S.S.A.G., Madrid (España).

021. Poemas. – En: López Lemus, Virgilio y Gaetano Longo. *Poetas de la Isla: Panorama de la poesía cubana contemporánea /* selección de Virgilio López Lemus, Gaetano Longo ; pról. y notas de Virgilio López Lemus. – Sevilla : Portada Editorial El Unicornio Núm. 3, 1995. – pp. 79-91.

Contiene: Oda a Julián del Casal – Ah, que tú escapes – Una oscura pradera me convida – Llamado del deseoso – Rapsodia para el mulo

1997

022. Pensamientos en La Habana. – En: Martí Brenes, Carlos, sel. *En un abrir y cerrar del siglo. Cuba. Maestros y novísimos de la poesía.* – Buenos Aires, Argentina : Desde la Gente, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., 1997. – pp. 27-33.

1999

023. [Poemas]. – En: Arcos, Jorge Luis. *Las palabras son islas : panorama de la poesía cubana siglo xx (1900-1998).* – Madrid : Impreso por S.S.A.G. ; Editorial Letras Cubanas, 1999. – pp. 100-119.

Contiene: ¡Ah, que tú escapes! – Sonetos a la Virgen – Invisible rumor – Noche insular: jardines invisibles – Pensamientos en La Habana – Rapsodia para el mulo – El pabellón del vacío

1.3 Lezama en otros idiomas

CHECO

1982

024. *Poesía completa.* – Praha : Odeon, 1982. – 105 p. : il.

Datos facilitados por Abel E. Prieto.

FRANCÉS

1991

025. *Le Jeu des Decapitations : roman / trad. De l'espagnol par Benito Pelegrin.* – Paris : Eds. du Seuil, 1991. – 123 p. – (Points nouvelles ; 431)

Título original: *Juego de las decapitaciones.*

Notas al pie de las páginas.

ITALIANO

1995

026. [Poemas]. – En: López Lemus, Virgilio y Gaetano Longo. *O de alla giovane luce. Panorama della poesia cubana contemporanea / a cura di...* ; traduzione di Ana Cecilia Prenz e Gaetano Longo. – Italia : Campanotto Editore Udine, 1995. – pp. 64-77.

Texto en español e italiano.

Contiene: Oda a Julián del Casal – Ah, que tú escapes – Una oscura pradera me convida

1996

027. [Poemas]. – En: Rodríguez Amaya, Fabio. *D'Oltre mare : venticinque inedite.* – Milano : Jaca Book, 1996. – pp. 103-111. – (Sagga di Letteratura ; 428)

Contenido de interés: José Lezama Lima: Prinia de Narciso : the liriche inedite – Incluye poemas (en español e italiano) Madrigal – Pido sencillez – La estrella

Biblioteca personal de Pablo Armando Fernández.

POLACO

1989

028. *Nisosiagalne powraca / wybór i przekład Andrzej Nowak ; posłowiem opatrzył Adam Komorowski.* – Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1989. – 78 p. – (Humanumest)

029. *Paradiso / Przetozyt Andrzej Nowak.* – Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1989. – 449 p. – (Kolekcja literatury Hubanskiej)

030. [*Poesias*] / wybór i przekład Andrzej Nowak ; posłowie Adam Komorowski. – Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1989. – 79 p. – (Humanumest)

RUMANO

1997

031. ¡Ah! que tú escapes. *Steana* (Rumanía) (1): 39; 1997.

1.4 Colaboraciones en libros, publicaciones periódicas y catálogos

Cartas

1993

032. Cartas a José Ángel Valente. *Creación* (Madrid, España) (8):72-75; mayo, 1993.

Son seis cartas (1969, 1971, 1975-1976).

033. Cartas a María Zambrano. *Creación* (Madrid, España) (8):68-72; mayo, 1993.

Son cinco cartas (1955, 1956, 1970)

1994

034. Carta de Lezama a Eliseo. Transcripción de Cintio Vitier. *Vivarium* (La Habana) (9):79-81; jun., 1994.

La Habana, noviembre, 1951.

035. Como las cartas no llegan : correspondencia trunca, olvidada o perdida que descubre preocupaciones, odios y amores del autor de *Paradiso*. Introd. Ciro Bianchi Ross. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3):15-20; 1994. il.

Contiene: A Juan Ramón Jiménez – A María Zambrano – A Jorge Mañach – Al Director de Cultura – A Zenobia Camprubí – A Fidel Castro – A Eloísa Lezama Lima – A Severo Sarduy – A Efraín Huerta – A José Ángel Valente

1997

036. De Lezama a Onelio. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (3):27; mayo-jun., 1997.

Carta inédita dirigida a Onelio Jorge Cardoso, escrita en mayo de 1966 a raíz de la publicación de *Paradiso*.

Ensayos

1937

037. Etapa actual de nuestra pintura y Exposición Arche. *Compendio* (La Habana) 1(1): 102-108; abr., 1937.

Colección José Lezama Lima que posee la Biblioteca Nacional José Martí.

1993

038. Doctrinal de la anémona. *Creación* (Madrid, España) (8): s.p.; mayo 1993. il

Datos tomados de una fotocopia.

1994

039. Recuerdos : Guy Pérez Cisneros. *Ángel* (México) (16):8-11; 20 mar., 1994.

Entrevistas

1982

040. Suma de conversaciones. Ent. Armando Álvarez Bravo. *Voces* (Barcelona, España) (2):19-27; 1982.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*".

1993

041. Lezama Lima : amo al coro cuando canta. Ent. Félix Guerra. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (s. n.):20-22; mar.-abr., 1993. il.

Sobre libros y lectura.

Contiene: ¿A qué edad comenzó a leer? – ¿Qué libro prefiere leer? – ¿Cualquier libro, con ser libro, cualquier lectura, con ser lectura, ya es suficiente? – ¿Puede ofrecerme una lista de títulos preferidos? – ¿Alguna definición para biblioteca o libro? – ¿Algún libro mayor? – ¿Es realmente bueno leer libros? – ¿Qué escogería entre un asado de cordero y un buen libro? – ¿Leer rápido o leer despacio? – ¿Me habló de un proyecto de biblioteca habitable? – ¿Último libro que leyó?

042. Lezama : descubrimientos e innatos descubridores. Ent. Félix Guerra. *Bohemia* (La Habana) (34): B64-B67; 27 ag., 1993. il.

Entrevista inédita.

Contiene: ¿Decía usted que la palabra descubrimiento en esta latitud trae a colación rápidamente al genovés? – ¿Cree que Humboldt, con hacer algunas importantes observaciones, redescubre el archipiélago? – ¿Algún descubrimiento en el tintero? – Pero, bien, ¿qué nos descubre o redescubre Humboldt? – ¿Qué otras cosas descubrieron los viajeros? – Aprendiendo a ser cosmos

043. Lezama : oficialmente la fantasía. Ent. Félix Guerra. *Bohemia* (La Habana) (40):64-67; 12 nov., 1993.

Sobre literatura para niños y jóvenes.

044. Lezama : el perfume anticipado de la eternidad. Ent. Félix Guerra. *Bohemia* (La Habana) 85 (43): 64-67; 24 dic., 1993.

1996

045. Pan diamantino para muchos otros amaneceres. Ent. Félix Guerra. *La Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1 (1): 7-10; 1996. il.

Contiene: Su retrato de Martí. – ¿Cómo pudo Martí caer sobre las palabras sin despertarles sus sombras? – ¿Alguna influencia martiana en su poética, Lezama? – ¿Todo el mensaje martiano ha sido incorporado? – Su opinión sobre los Versos sencillos. – Está el Martí de los discursos. – ¿La verdad más universal de Martí? – ¿Su frase más desolada? – ¿La más centelleante y cegadora?

S.A.

046. Lezama Lima. Ent. Ciro Bianchi Ross. *El Cuerpo Verbal* (Colombia) s.a.

Información enviada desde Medellín, por Eufrasio Guzmán.

Datos facilitados por Abel E. Prieto.

Poesía

1937

047. Discurso para despertar a las hilanderas. *Compendio* (La Habana) 1 (3): 54-55; jun., 1937.

Colección José Lezama Lima que posee la Biblioteca Nacional José Martí.

048. Sonetos. *Compendio* (La Habana) 1 (7): 50-51; oct., 1937.

Contiene: I. "Espuelas y abejas..." II. "Nuevo nácar recurva a nuevo frío..." A Gastón Baquero. III. "No ya el otoño sin cesar termina..." IV. "Melodía de la sombra penetra la dureza..."

Colección José Lezama Lima que posee la Biblioteca Nacional José Martí.

1963

049. [Poemas]. – En: López Morales, Humberto. *Poesía cubana contemporánea : un ensayo de antología*. – Cádiz : Escelicer, S.A., 1963. – pp. 75-82.

Contiene: Ah, que tú escapes – Una oscura pradera me convida – Llamado del deseoso – Los ojos del río tinto – Variaciones del árbol – Ronda sin fanal

1976

050. La escalera y la hormiga : poema. *Repertorio Latinoamericano* (Buenos Aires, Argentina) 2 (17): 5; ag., 1976.

Biblioteca Casa de las Américas.

051. [Poemas]. – En: Cardenal, Ernesto. *Poesía cubana de la Revolución*. – México : Editorial Extemporáneos, S.A., 1976. – pp. 50-52.

Contiene: Del preludio a las eras imaginarias – Se invoca al ángel de la jiribilla

1985

052. [Poemas]. – En: Escalona-Escalona, José Antonio. *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo xx*. – Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1985. – pp. 345-355.

Contiene: Una oscura pradera me convida – Se te escapa entre alondras – Como un barco – Noche insular: jardines invisibles – La rueda

1987

053. Los cordeles. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México) (194): 4; febr., 1987.

1993

054. El pabellón del vacío. *Creación* (Madrid, España) (8) : [76-77]; mayo, 1993.

1994

055. Poemas. *Vivarium* (La Habana) (9): 74-76; jun., 1994. il.

Contiene: María Zambrano – Para el Pbro. Angel Gaztelu. (De Primera Glorietta de la Amistad) – Ningún habanero... (De Sucesivas o Coordinadas habaneras) – Para Lorenzo García Vega – Para Cintio Vitier. (De Primera Glorietta de la Amistad)

1995

056. [Poemas]. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México) (293): 29; mayo, 1995.

Contiene: Primera décima para Eliseo Diego – Segunda décima para Eliseo Diego

1970

057. No el plectro mece... *Jacara* (La Habana) (6): 2-4; 1997.

Prólogos

1992

058. Prólogo. – En: Ortega, Julio. *Una poética del cambio : la crítica de Julio Ortega*. – Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1992. – pp. [IX]-XI. – (Biblioteca Ayacucho ; 168)

Otros textos

1940

059. Amelia Peláez. – En: Habana. Universidad de La Habana. *El arte en Cuba : su evolución en la obra de algunos artistas*. – La Habana : Corporación Nacional del Turismo, Instituto Nacional de Artes Plásticas, febrero, 1940.

1948

060. Palabras de apertura. – En: Colegio Nacional de Arquitectos. La Habana. *VII Salón de Pintura y Escultura*. Patronato de las Artes Plásticas, febrero 24-marzo 2, 1948. 1 h.

No aparece texto de estas palabras en el programa descrito.

061. Palabras de apertura. – En: Lyceum Lawn Tennis Club, La Habana. *Diago : variaciones sobre imágenes conocidas*. Octubre 13-24, 1948. 4 p. il.

No aparece texto de estas palabras en el documento descrito.

1949

062. Palabras al catálogo. – En: Lozano y Mariano. *Pintura. Escultura*. Noviembre 17-Diciembre 2, 1949. [8] p. il.

Publicado en *Orígenes* (La Habana) 6 (23): 43-46; otoño, 1949. (Notas)

1950

063. Palabras del catálogo. – En: Capitolio Nacional, La Habana. *Exposición póstuma Aristides Fernández*. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, noviembre 15-30, 1950. 1 h. (pleg.) il.

1957

064. Nueva Galería. – En: Galería de Arte Color Luz. Exposición inaugural pintura y escultura cubana 1957. – Miramar : s.n., 1957. – 2 h.

Publicado en *Imagen y posibilidad*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1981.

1965

065. Palabras del catálogo. – En: Exposición Aristides Fernández : óleos y dibujos. Consejo Nacional de Cultura, marzo-mayo, 1965. 1 h. (pleg.) il.

1968

066. *Cinco miradas sobre Cortázar : Ana María Simó, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar (mesa redonda)*. – Buenos Aires : Tiempo Contemporáneo, 1968.

Datos tomados de: Ulloa, Justo C. Bibliografía. – En su: *Sobre José Lezama Lima y sus lectores : Guía y compendio bibliográfico*. – [Estados Unidos] : Society of Spanish-American Studies, [1987]. – pp. 37-101.

1969

067. Fragmentos. – En: *Víctor Manuel. Exposición retrospectiva*. Consejo Nacional de Cultura, octubre 24, 1969. [7] p. il.

1971

068. Palabras del catálogo. – En: Martínez Pedro, Luis. *Doce óleos de la serie: otros signos del mar*. Consejo Nacional de Cultura, enero, 1971. [10] p.

1976

069. Textos póstumos de José Lezama Lima. *Escritura* (Caracas, Venezuela) (2): 327-332; 1976.

Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. En su: *Paradiso : entre los confines de la transgresión*. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.

1992

070. Lezama I-II. *Albur* (La Habana) 4 (nr. Especial): 3-107, 1-113; mayo, 1992.

Este número especial aparece en dos volúmenes con paginaciones distintas.

Contiene: Sumario. Lezama I. Desarrollo del poema – Poesías – Dedicatorias – Poesías – Cuento – La respuesta de Guillén a la muerte – Sobre el crepúsculo y monstruos del agua – Programa de literatura francesa – Dedicatorias – Continuación del Programa de literatura francesa – Dedicatorias – Para Saura – Raya y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro – Ángel Gaztelu: ligero palpable – La mano de Alfredo Lozano – Pintura de sombras – La pintura románica – Fragmentos del álbum de los amigos. Sumario. Lezama II. Conferencia sobre Zequeira y Rubalcava – Conferencia sobre José María Heredia – Conferencia sobre Plácido – Conferencia sobre "Otros románticos" – Conferencia sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda – Preguntas sobre Juan Clemente Zenea – Conferencia sobre Rafael María de Mendive y Tristán de Jesús Medina – Conferencia sobre Rafael María Merchán – Pensamientos – Correspondencia: [cartas dirigidas a Julio Cortázar, Emir Rodríguez Monegal y María Zambrano]

071. Pintura de sombras. Un inédito de José Lezama Lima. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (s.n.): 12-13; mayo-jun., 1992. il.

Visión de la obra de Fidelio Ponce de León.

1993

072. Sobre poesía. *Creación* (Madrid, España) (8): s.p.; mayo, 1993. il.

Datos tomados de una fotocopia.

1994

073. Pasajes inéditos de un diario íntimo. Introd. Ciro Bianchi Ross. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 12-14; 1994.

1995

074. La sentencia de Martí. *Presencia* (La Paz, Bolivia) 28 mayo, 1995: 10. (Homenaje)

Datos tomados de una fotocopia facilitada por el Centro de Estudios Martianos.

075. Conferencia sobre "Otros románticos". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México) (293): 26-29; mayo, 1995.

Fragmento tomado de su *Fascinación de la memoria*. Textos inéditos. La Habana, 1993.

2. Bibliografía pasiva

2.1 Recopilaciones bibliográficas y otras obras de consulta

076. Benabdouhed, Saïd. Bibliografía. – En su: *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*. – [Paris : s.n., 1994]. – pp. 407-418.

Tesis presentada en la Universidad de Toulouse.

Colección José Lezama Lima que posee la Biblioteca Nacional José Martí.

077. Berenguer Hernández, Carmen y Víctor Fowler Calzada. José Lezama Lima : diccionario de citas "(...)" / pról. Súmula nunca infusa por Víctor Fowler. – La Habana : Casa Editora Abril, 2000. – 148 p.

078. Castaño Torrero, Antonia. Cronología y Bibliografía. *Creación* (Madrid, España) (8): 102-110; mayo, 1993. il

079. *José Lezama Lima*. – La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1991. – 31 p. : il. – (Personalidades)

080. [Martínez, Pedro Simón] comp. *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*. – La Habana : Casa de las Américas, 1995. – 375 p. : il. – (Serie Valoración Múltiple).
Reedición. Publicada originalmente en 1970.

2.2 Valoración de sus libros

Muerte de Narciso (La Habana, 1937)

081. Sainz, Enrique. Innovación y ruptura en *Muerte de Narciso*. – En su: *Ensayos críticos*. – La Habana : Ediciones Unión, 1990. – pp. 132-143.

La expresión americana (La Habana, 1957)

082. Levinson, Brett-Stuart. Secondary Moderns : Criticism, History, and Revolution in Lezama Lima's *American Expression*. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) May, 1992.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

083. Rodríguez Juliá, Edgardo. Borges, Lezama Lima y *La expresión americana*. *La Torre* (Puerto Rico) 34 (134): 681-688; jul.-sept., 1988.

084. Rojas, Rafael. *La expresión americana*. *Cuadernos Americanos* (México) (53): [246]-249; sept.-oct., 1995.

085. Yurkievich, Saúl. *La expresión americana o la fabulación autóctona*. *Revista Iberoamericana* (Pittsburg, Estados Unidos) 57 (154): 43-50; en.-mar., 1991.

Tratados en La Habana (La Habana, 1958)

086. Chiampi, Irleamar. Tropos en el trópico : Lezama y la crónica de sus días habaneros. *Casa de las Américas* (La Habana) 36 (200): 109-113; jul.-sept., 1995.

087. Fuentes de la Paz, Ivette de los A. Iluminación de la ciudad (sobre Sucesivas o Las coordenadas habaneras, de José Lezama Lima) *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) (2): 177-194; mayo-ag., 1989.

Paradiso (La Habana, 1966)

088. Almanza, Rafael. *Paradiso* o la recuperación de la grandeza. *Unión* (La Habana) 8 (25): 72-77; oct.-dic., 1996.

089. Barreda, Pedro. Hesicástica de Lezama y tradición clásica : La ética de la creación en *Paradiso*. *Annali Instituto Universitario Orientale* (Nápoles, Italia) 29 (2): 279-288; 1987.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

090. Beaupied, Aida M. La madre y el nacimiento del poeta en la obra de José Lezama Lima. *Chasqui* (Estados Unidos) 21 (2): 53-64; nov., 1992.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
091. Bello Valdés, Mayerín. Entre lo telúrico y lo estelar. *Revolución y Cultura* (La Habana) (5): 40-43; sept.-oct., 1996.
- El carnaval del octavo capítulo.
092. Bianchi Ross, Ciro. El *Paradiso* recobrado. *Prisma Latinoamericano* (La Habana) 18 (1): 62-63; en., 1992.
093. _____. *Paradiso*, 30 años de un mito. *Prisma* (La Habana) 22 (273): 74-77; en.-febr., 1996.
094. Borgman, Ruth-Elizabeth. El lenguaje literario en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) 49 (11): 3374 A; May., 1989.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
095. Bravo, Víctor. *El secreto en geranio convertido: una lectura de **Paradiso***. – 1. ed. – [Caracas]: Monte Ávila Editores, [1992]. – 155 p. – (Estudios).
096. Camacho Rivero de Gingerich, Alina Luisa. El lenguaje como sobrenaturalidad en las novelas de José Lezama Lima. *Discurso Literario* (Oklahoma, Estados Unidos) 7 (2): 307-314; 1990.
- Datos tomados de: *Cuban Studies* 22.
097. Carrió Mendía, Raquel. Presentación de *Paradiso*. *Albur* (La Habana) 4 (nr. Especial): 173-174; mayo, 1992. (Sumario. Lezama II)
- Presenta edición crítica (Madrid: Colección Archivos, 1988).
098. Castro, José Antonio. Los caminos de *Paradiso*. – En: *El proceso creador*. – Maracaibo: Universidad de Zulia, Facultad de Humanidades y Educación, Centro de Estudios Literarios, 1975. – pp. 133-148.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis "L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso* y *Oppiano Licario*".
099. D'Marco, Álvaro J. *Aproximaciones a **Paradiso***. – 1994, nov. – 97 h.
- Tesis de grado. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Letras. Departamento de Disciplinas Paraliterarias. Tutor: Marcos Rodríguez del Camino.
100. Franzbach, Martin. Das Transzendieren des Romans zum Epos – José Lezama Lima: *Paradiso*. *Weimarer – Beiträge* (Berlin, Alemania) 33 (6): 1029-1034; 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin)
- Letras Cubanas* (La Habana) 2 (7): 287-292; en.-mar., 1988.
- Título en español: La transición de la novela a la épica: José Lezama Lima, *Paradiso*.
- En: Forum de la Crítica e Investigación Literarias, La Habana, 1987. *La literatura cubana ante la crítica*. – La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1990. – pp. 124-127.
101. González Álvarez, Joaquín. El Pitagorismo en *Paradiso*. *Ámbito* (Holguín, Cuba) 5 (11): 1-4; mar., 1992.
102. González Echevarría, Roberto. Lo cubano en *Paradiso*. – En su: *Isla a su vuelo fugitiva*. – Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., [1983]. – pp. 69-90.
103. Gordon, Samuel. Impurezas: Lezama Lima. *Cultura Sur* (México) 3 (14): 17-19; jul.-ag., 1991.
- Reseña edición crítica coordinada por Cintio Vitier.

104. _____. José Lezama Lima. *Paradiso*. Edición crítica... *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima, Perú) 19 (37): 386-392; 1er. semestre, 1993.
105. Goytisolo, José Agustín. *Vita di José Lezama Lima Paradiso*. – Milano : Il Saggiatore, 1971: – pp. 37-40.
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso : entre los confines de la transgresión*. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.
106. Hoz, Pedro de la. En su lugar *Paradiso*. *Granma* (La Habana) 29 oct., 1991: 2 . il.
- A propósito de edición de Letras Cubanas, 1991.
107. Ionescu, Andrei. Demnitatea metaforei. *Secolul 20* (Bucarest, Rumania) 292-294 (4-6): 85-90; 1985.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
108. Lorenzo González, Pablo. *Paradiso o el encuentro con el muro de lo invisible*. – 1990-1991. – 75 h.
- Tesis de grado. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Tutora: Ana Margarita Mateo Palmer.
109. Luis Gutiérrez, Noemí. *Paradiso : la poética del vacío*. – 1990-1991. – 68 h.
- Tesis de grado. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Curso 1990-1991. Tutora: Ana Margarita Mateo Palmer.
110. Martínez, Agustín A. José Lezama Lima : recepción de *Paradiso* y los problemas de la crítica latinoamericana. *Escritura* (Caracas, Venezuela) 12 (23-24): 3-29; en.-dic., 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
111. Mateo, Maggie. ¿Vale la pena mirar hacia atrás? *La Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1 (1): 14-21; 1996.
- Antecedentes posmodernistas en la literatura cubana – Defensa de lo barroco
112. Mendell, Olga Korman. La prosa descriptiva de *Paradiso*. *Explicacion de Textos Literarios* (Estados Unidos) 16 (1): 76-85; 1987-1988.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
113. Ortega, José. Estructura e imagen en *Paradiso / Oppiano Licario*. – En su: *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. – Madrid : José Porrúa Turanzas, 1984. – pp. 31-38.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis “L’écriture et l’expression de l’identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*”.
114. _____. Hacia una poética del neobarroco : *Paradiso* de José Lezama Lima. – En su: *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. – Madrid : José Porrúa Turanzas, 1984. – pp. 3-22.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis “L’écriture et l’expression de l’identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*”.
115. _____. Imagen y estructura en *Paradiso*. – En su: *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. – Madrid : José Porrúa Turanzas, 1984. – pp. 23-30.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis “L’écriture et l’expression de l’identité cubaine dans *Paradiso y Oppiano Licario*”.
116. _____. Notas a *Paradiso*. – En su: *Una poética del cambio : la crítica de Julio Ortega / pról. José Lezama Lima*. – Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1992. – pp. 39-59.
117. Pelegrín, Benito. Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en *Oppiano Licario* de José Lezama Lima. – En: Sicard, Alain y

- Fernando Moreno T. *Coloquio Internacional : Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. – Madrid : Centre de Recherches Lat.-Amer. / Fundamentos, 1990. – 349 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
118. Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima's Joyful Vision : A Study of **Paradiso** and other Prose Works*. – Austin : University of Texas Press, 1989. – 151 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
119. Pereira, Manuel. Del tablón al puente. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 22 (253): 2-5, 27; dic., 1988. il.
- Comenta cartas inéditas de Julio Cortázar dirigidas a Lezama. Antecedente del ensayo de Cortázar sobre esta novela.
120. Ponte, Antonio José. La Habana de **Paradiso**. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 53-55; 1994. il.
- Fragmento del libro *Ciudades*.
121. Poumier, María. Foción Erasmo Lima. Elogio de la locura en **Paradiso**. *Unión* (La Habana) 8 (25): 66-71; oct.-dic., 1996.
122. Rivera, Pura A. Repercussion of the Baroque on José Lezama Lima's Narrative : The Short Stories and **Paradiso**. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) 48 (4): 932 A-933 A; oct., 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
123. Rodríguez López Vázquez, Alfredo. Les structures formelles dans l'oeuvre narrative de José Lezama Lima. – Rennes : s.n., 1979.
- Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Claude Fell.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans **Paradiso** y **Oppiano Licario***.
124. Rodríguez Monegal, Emir. Correspondencia con Mario Vargas Llosa sobre **Paradiso**. – En su: *Narradores de esta América*. – Caracas : Alfadil, 1993.
- Datos tomados por Lázaro Rolo en el Instituto de Literatura y Lingüística.
- Véase también la anterior edición de *Narradores...* (1974).
125. _____. *Paradiso* en su contexto. – En su: *Narradores de esta América*. – Caracas : Alfadil, 1993. – t. 2, pp. 130-140.
- Publicado originalmente en *Imagen* (Caracas, Venezuela) en 1968, en otras revistas extranjeras y en la anterior edición de su *Narradores...* Véase asiento 760 de la Bibliografía anterior de esta autora.
126. Rodríguez Prieto, José Luis. **Oppiano Licario** o la eterna novela. – 1991. – 73 h.
- Tesis de grado. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Departamento de Estudios Literarios. Tutora: Ana Cairo Ballester.
127. Rodríguez Sosa, Fernando. La aventura **Paradiso**. *Granma* (La Habana) 2 febr., 1989: 3.
128. Ruiz Barrionuevo, Carmen. **Paradiso** de Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión. *La Torre* (Puerto Rico) 9 (35): 465-483; 1995.
129. Santi, Enrico-Mario. **Paradiso**. *Vuelta* (México) 16 (45-48): 187; jun., 1992.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
130. Sarduy, Severo. Imágenes del tiempo inmóvil. *Mar de Tinta* (México) (1): [28-29]; verano, 1992. il.
131. Siemens, William L. The Birth of the Author in the Recent Cuban Novel. – En: Paolini, Gilbert, ed. *La Chispa '87 : selected*

- proceedings*. – New Orleans : Tulana University, 1987. – 348 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
132. Stoica, Despina. De la haos la armonie. *Secolul 20* (Bucarest, Rumania) 292-294 (4-6): 174-176; 1985.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
133. Teja, Ada María. Bajtin y los banquetes de Lezama. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 11 (21): 78-99; jul.-dic., 1993.
134. Tornes Reyes, Enmanuel. *Paradiso* y la novela del post boom. *Vitrales* (Sancti Spiritus, Cuba) 7 (s.n.): 2-10; jul.-dic., 1993.
135. Vitier, Cintio. *Paradiso* : 30 años de un mito. *Unión* (La Habana) 8 (25): 60-63; oct.-dic., 1996.
136. Yglesias, Jorge. Escritura y carnaval en Lezama. *La Crónica* (México) 2 (17): 7-8; 1-15 ag., 1994.
- Mezcla de lo sublime y lo grotesco y traducción de los fenómenos cotidianos en términos fantásticos en las novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*.
- Oppiano Licario* (La Habana, 1977)
137. Álvarez Bravo, Armando. Lezama Lima : una reflexión. *Nuez: Revista de Arte y Literatura* (Estados Unidos) (1): 2.8-9; 1988.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
138. Arroyo, Anita. Lezama Lima : príncipe barroco americano. *Miami Herald* (Estados Unidos) 11 nov., 1978.
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso* : entre los confines de la transgresión. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.
139. Barnatan, Marcos Ricardo. El hermetismo mágico de Lezama Lima. *Ínsula* (Madrid, España) 25 (282) : 12; mayo, 1970
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso* : entre los confines de la transgresión. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.
140. Bejel, Emilio. Historia y ficción de América Latina en Lezama Lima. – En: Sosnowski, Saul, comp. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana.* – Buenos Aires : Eds. De la Flor, 1986. – 262 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
141. _____. La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima. *La Palabra y El Hombre* (Veracruz, México) (77): 129-137; en.-mar., 1991.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
- ORACL (Poitiers, Francia) (2): 92-95; 1982.
- Texto en francés.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso* y *Oppiano Licario*.*
142. _____. La imagen de Lezama Lima : Una subversión de la metafísica racionalista. *Cuadernos de Poética* (Santo Domingo, República Dominicana) 4 (12): 45-56; mayo-ag., 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
143. _____. José Lezama Lima o la agonía verbal. *Texto Crítico* (México) (13): s.p.; 1980.
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso* : entre los confines de la transgresión. – [México]: Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.

144. Céspedes García-Menocal, Carlos Manuel. ¿Catolicismo heterodoxo? *Vivarium* (La Habana) (2): 69-74; febr., 1991.
145. Cruz-Malavé, Arnaldo. Lezama Lima y el insularismo : Una problemática de los orígenes. *Ideologies and Literature* (Minneapolis, Estados Unidos) 3 (2): 176-185; Fall, 1988.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
146. Forastieri Braschi, Eduardo. *Oppiano Licario* y la paradoja de la identidad infinita. *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) (10): 133-147; 1983.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.
147. Fuentes de la Paz, Ivette de los A. *La estética subyacente en la creación literaria de José Lezama Lima : el concepto espacio-temporal como indicador de la estructura interna de espiral : resumen*. – La Habana : s.n., 1993. – 19 p.
- Tesis para optar por el grado científico de Dr. en Ciencias Filológicas.
148. _____. Incesante temporalidad. *Vivarium* (La Habana) (2): 29-50; febr., 1991.
149. Gimbernat de González, Ester. Entre Cuba y España : algunos contrapuntos de José Lezama Lima. *Confluencia* (Greeley, Estados Unidos) 6 (1): 129-134; fall, 1990.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
150. _____. El regreso de *Oppiano Licario*. *Eco* (Bogotá, Colombia) (222): 648-664; abr., 1980.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.
151. Grande, Félix. El boom en España. *Imagen. Suplemento* (Caracas, Venezuela) (66); 1-15 febr., 1970.
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – *En su: Paradiso : entre los confines de la transgresión*. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.
152. *Lezama Lima*. – La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1991. – 9 p. : il – (Personalidades)
- Datos biográficos.
153. Lezama Lima, Eloísa. ... : Una resistencia fogosa. Ent. Nedda G. de Anhalt. *Vuelta* (México) 12 (143): 24-31; oct., 1988.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
154. Mataix Azuar, Remedios. *Oppiano Licario*, "libro espejo y llave" de José Lezama Lima. – *En: Tovar, Paco, ed. Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. – España : Universitat de Lleida : Asociación Española de Estudios Literarios Hispano-americanos, 1996. – pp. 193-201.
155. Molina, Alessandra. Musa, diosa, sibila, bruja (personajes femeninos de *Oppiano Licario*) *Unión* (La Habana) 9 (26): 63-68; en.-mar., 1997.
156. Molina Placeres, Margarita. *Oppiano Licario : Una oscura pradera me convi-da*. – 199? – 109 h.
- Tesis de grado. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Tutora: Ana Margarita Mateo Palmer.
157. Molinero, Rita Virginia. *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. – Madrid : Playor, 1989. – 185 p.
- Datos tomados de: *Cuban Studies* 22 (Pittsburg, Estados Unidos).
158. Ortega, Julio. La variable Lezama. *Hueso Húmero* (Lima, Perú) (19): 145-148; oct.-dic., 1984.

- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso* y *Oppiano Licario**.
159. Palacios, María Fernanda. La mujer y la casa. *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, Venezuela) 4 (255): 83-92; oct.-dic., 1984.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin)
160. Pelegrín, Benito. Ocaso de los padres y fracaso de la mujer : Etudes en Hommage a Pierre Duviols. – En: Thiercelin, Raquel, ed. *Cultures et société : Andes et Meso-Amerique*. – Aix-en-Provence : University of Provence, 1991. – 834 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
161. Pereira, Manuel. El curso délfico. *Quimera* (Barcelona, España) (110): 28-39; mayo, 1992.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
162. Pérez-Firmat, Gustavo. The Strut of the Centipede : José Lezama Lima and New World Exceptionalism. – En: *Do the Americas Have a Common Literature?* – Durham, N.C. : Duke University Press, 1990. – pp. 316-332.
- Datos tomados de: *Cuban Studies* 22 (Pittsburg, Estados Unidos).
163. Pérez León, Roberto. *Lezama Lima en la desmesura de la imagen*.
- Edición del Departamento de Actividades Culturales de La Habana.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans *Paradiso* y *Oppiano Licario**.
164. Prats Sariol, José. Lezama periodista. *El Caimán Barbudo* (La Habana) (s.n.): 10; en., 1993. il. (Pensamiento) (Suplemento Cultural Jornada)
165. Riaño Jauma, Ricardo. José Lezama Lima. – En su: *Hombres en tres mundos*. – Buenos Aires : Ed. Raigal, 1955. – pp. 123-125.
- Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso : entre los confines de la transgresión*. – [México] : Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.
166. Sánchez Robayna, Andrés. Constelación de *Oppiano Licario*. *El País* (Madrid, España) 4 jun., 1978: III. il.
167. Sotolongo Codina, Pedro Luis. ¿Qué me atrae en José Lezama Lima? *Vivarium* (La Habana) (2): 27-28; febr., 1991.
168. Valente, José Ángel. Lezama : la casa sellada. *El País* (Madrid, España) 5 abr., 1981: [1].
- Confluencias (La Habana, 1988)**
169. Garrandés, Alberto. José Lezama Lima : Confluencias... *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) 97 (21) : 194-196; 1990. (Serie Estudios Literarios ; 5)
170. Hernández Busto, Ernesto. Navegar en Lezama. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 22 (249): 30; ag., 1988.
171. Lorente, Luis. Confluencias necesarias. *Girón* (Matanzas, Cuba) 17 mayo, 1988: 7.
172. Pérez Díaz, Enrique. Lezama Lima por el mundo. *Granma Resumen Semanal* (La Habana) 25 (52): 6; 25 dic., 1988. il.
173. Prieto, José L. Fluencia de Lezama. *Cartelera* (La Habana) 8 (368): 7; 16 mar., 1989.
174. Rodríguez Padrón, Jorge. Lectura de Lezama Lima : notas de situación. *Ínsula* (Madrid, España) (502): 25-26; oct., 1988.
175. Santos Moray, Mercedes. Fabulación y realidad en Lezama Lima. *Granma Resumen Semanal* (La Habana) 23 (34): 6; 21 ag., 1988.

La Habana (Madrid, 1991)

176. Prats Sariol, José. La Habana de Lezama. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 11 (21): 100-115; jul.-dic., 1993.

Prólogo a este libro que recoge crónicas de José Lezama Lima publicadas en el *Diario de la Marina*.

2.3 Valoración de su obra

Barroco y neobarroco

177. Didou Ramirez Bonilla, Sylvie. *La poésie de José Lezama Lima : le concept de néo-baroque dans le langage et l'image*. – Paris : s.n., 1983.

Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Maurice Molho.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

178. González Montes, Yara. José Lezama Lima : expresión del barroco americano. – En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. – [Madrid] : Instituto de Cooperación Iberoamericana ; Universidad Complutense, 1987. – pp. 689-696.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

179. Josef, Bella. A narrativa barroca de Lezama Lima. – En: *O espaço reconquistado : linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. – Petrópolis : Vozes, 1974. – pp. 121-124.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

180. Mace, M. A. *Du baroque au néo-baroque dans le roman cubain contemporain : Severo Sarduy*. – Rennes : s.n., 1980.

Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Claude Fell.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

181. Moreno-Durán, Rafael Humberto. El barroco en Lezama Lima. – En su: *De la barbarie a la imaginación*. – Barcelona : Tusquets Editor, 1976. – pp. 278-325.

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

182. Porcel, Baltasar. Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, España) (490): 52-71; 1991.

183. Rojas Mix, Miguel. Otredad e identidad en la percepción de lo real maravilloso. El Señor Barroco y la reivindicación del mestizaje. – En: Urquiza González, José, ed. *Lo real maravilloso en Iberoamérica*. – Extremadura : Universidad de Extremadura, 1992. – pp. 51-87.

Sobre coincidencias entre Lezama y Carpentier en lo referente al barroco y puntos en que difieren en sus conclusiones sobre el tema.

Cartas - Crítica e interpretación

184. Albornoz, Aurora de. Escritura complementaria de José Lezama Lima. *El País* (Madrid, España) 3 jun., 1979: III.

Cartas (1939-1974) Madrid : Editorial Orígenes, 1979.

185. Zambrano, María. [Cartas a José Lezama Lima, 1959-1976]. *Albur* (La Habana) 4 (nr. Especial): 114-145; mayo, 1992. (Sumario. Lezama II).

Son 19 cartas.

Cuento - Crítica e interpretación

186. Capote Hernández, Lincoln. Espacio y tiempo en los cuentos de José Lezama Lima. – En: *Memoria y razón: premios II Bienal Carmen Marina Martínez de crítica literaria, testimonio y ensayo / con epílogo, situación y perspectiva de la crítica en Matanzas.* – Calimete, Matanzas: Eds. Casa del Escritor Carmen Marina Martínez, 1989. – s.p.

187. Llopiz Cudel, Jorge Luis. *Notas sobre los cuentos de José Lezama Lima.* – 1985. – 62 h.

Trabajo de Diploma. Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana. Tutor: Abel E. Prieto.

Datos facilitados por Abel E. Prieto.

188. _____. *La región olvidada de José Lezama Lima.* – La Habana: Casa Editora Abril, 1994. – 59 p. – (Pinos Nuevos)

Acerca de su cuentística.

Ensayo - Crítica e interpretación

189. Levinson, Brett-Stuart. Translating Erasures: The True Story of Lezama's Eras imaginarias. *Translation - Perspectives* (New York, Estados Unidos) (6): 79-86; 1991.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

190. Ulloa, Leonor Álvarez de. El proceso creativo del ensayismo de José Lezama Lima. – 1979.

Tesis de Grado. University of Kentucky.

Datos tomados de: Ulloa, Justo C. *Bibliografía.* – En su: *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: guía y compendio bibliográfico.* – [Estados Unidos]: Society of Spanish - American Studies, [1987]. – pp. 37-101.

"Orígenes". La Habana, 1945-1956 (Revista y Grupo)

191. Alfonso, María Isabel. Gastón Baquero: el juego entre la nada y el enigma. *Vivarium* (La Habana) (9): 59-62; jun., 1994. il. Cleve Solís.

Baquero ¿origenista?

192. Arcos, Jorge Luis. Orígenes: poesía, utopía, eticidad. *Proposiciones* (La Habana) 1 (2): 14-19; 1994. il. (50 años revista *Orígenes*).

Comentario crítico del libro *Consagración de La Habana (las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)*, de Jesús J. Barquet.

193. Arrufat, Antón. El talento amargo. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 38-43; 1994. il.

Fragmentos del libro *Virgilio Piñera: entre él y yo* de próxima aparición por Ediciones Unión.

194. Baquero, Gastón. ...Mi mayor placer es inventar. Ent. Bladimir Zamora. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 44-48; 1994. il.

195. Campuzano, Luisa. Carpentier en Orígenes. *Unión* (La Habana) 7 (18): 32-39; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes).

196. Cuando las cartas sí llegan. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 32-33; 1994. il.

Contiene: Carta a Fina García Marruz de Octavio Smith (toda la carta se refiere a la nota de FGM sobre "Del furtivo destierro" publicada en *Orígenes*, nr. 14, 1947) – Carta a Eliseo Diego, de José Coronel Urtecho

197. Domingo, Jorge. J. L. Arcos. Orígenes la pobreza irradiante. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (27-28): 142-145; 1996-1997.

Reseña obra homónima de Jorge Luis Arcos.

198. Fernández Retamar, Roberto. *Orígenes como Revista*. – Santafé de Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, 1994. – 31 p.
- Trabajo leído, con ligeras variantes y bajo el título Orígenes a medio siglo, en el xxx Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Pittsburg, 1994). Con este título y forma actuales fue leído en el Coloquio Internacional Cincuentenario de Orígenes (Casa de las Américas, 1994).
199. Fuentes de la Paz, Ivette. Orígenes y la Sociedad Cubana de Filosofía. – En: Fonet-Betancourt, Raúl. *Filosofía, teología, literatura : aportes cubanos en los últimos 50 años*. – Aachen : Mainz, 1999. – pp. 92-106. – (Concordia : monographien ; 25).
200. _____. Orígenes: grupo y revista. – En: Fonet-Betancourt, Raúl. *Filosofía, teología, literatura : aportes cubanos en los últimos 50 años*. – Aachen : Mainz, 1999. – pp. 266-281. – (Concordia : monographien ; 25).
201. Garrandés, Alberto. Lezama, Piñera: ¿dos poéticas en exclusión? *Proposiciones* (La Habana) 1 (2): 20-23; 1994. il. (50 años revista *Orígenes*).
202. Gayol Macías, Manuel. El grupo y la revista Orígenes. José Lezama Lima y la búsqueda de los orígenes. – En: Fonet-Betancourt, Raúl. *Filosofía, teología, literatura : aportes cubanos en los últimos 50 años*. – Aachen : Mainz, 1999. – pp. 263-265. – (Concordia : monographien ; 25).
203. Giro, Radamés. Julián Orbón, el músico de Orígenes. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 59-60; 1994.
204. González, Reynaldo. Orígenes y un debate necesario. *Vivarium* (La Habana) (10): 67-72; dic., 1994.
205. González Acosta, Alejandro. 80 años del Padre Gaztelu : fervor y claridad de la poesía. *La Crónica* (México) 2 (17): 4-5; 1-15 ag., 1994. il.
- En el cincuentenario de la revista *Orígenes*.
- Incluye poemas del Padre Gaztelu.
206. Homenaje a Orígenes. *La Revista del Vigía* (Matanzas, Cuba) 5 (1): 20-21, 25-31, 71-88, 106-107; jun., 1994. il. (Ediciones Vigía).
- Incluye once sueltos con poemas de *Dador* (1960) y de *Fragmentos a su imán* (1977).
- Contenido de interés:** Lezama y Bola de Nieve en la fiesta del jazz / H. Hernández – Julián Orbon: el músico de Orígenes / C. Vitier – Imágenes de conexión en la poesía de José Lezama Lima / B.- A. Heller – A propósito de un plato antiguo (Julián del Casal en Lezama Lima) / A. J. Ponte – Los pintores de Orígenes / L. Capote Hernández
207. Hoz, Pedro de la. Agustín Pi, el oculto origenista. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 56-58; 1994.
208. Lamore, Jean. Lo cubano de Orígenes y la búsqueda del ser de Sarduy. Conversaciones en La Habana con Cintio Vitier. *Unión* (La Habana) 9 (31): 31-34; abr.-jun., 1998.
209. López Lemus, Virgilio. Otras cimas de Orígenes : Gastón Baquero y Eliseo Diego. *Vivarium* (La Habana) (9): 63-67; jun., 1994. il. Cleva Solís.
210. Maset, Juan Carlos. Orígenes, mito y ceremonial de las artes. *Creación* (Madrid, España) (8): 82-87; mayo, 1993. il.
211. Mataix, Remedios. Orígenes : una vanguardia sin vanguardismo. *Barataria, Pliegos de la Ínsula. Revista de Filología y Creación Literaria* (Alcalá, España) Número 4: Barataria Cubana (1898-1998) (4): [51]-70, 1997.
212. Méndez Martínez, Roberto. Poesía y olvido del padre Gaztelu. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 49-52; 1994.
213. Oraá, Pedro de. Las afinidades plásticas de Orígenes. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 61-63; 1994. il.
- La fuerza de la imagen.
214. Orozco, Danilo. Orbón el origenista. *Proposiciones* (La Habana) 1 (3): 4-7; 1995.

215. El Padre Gaztelu : una de las piedras fundacionales de Orígenes. *Vivarium* (La Habana) (9): 96; jun., 1994.
- Incluye poema de Ángel Gaztelu dado a conocer en el Coloquio por el cincuenta aniversario de la revista *Orígenes*.
216. Ponte, Antonio José. Por los años de Orígenes. *Unión* (La Habana) 7 (18): 45-52; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes).
217. Quintero, Aramis. La humildad suficiente. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 29-31; 1994. il.
- Sobre la obra de Eliseo Diego.
218. Rodríguez Feo, José. Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*. *America. Cahiers du Criccal* (Francia) (9/10): 41-45; 1992.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.
219. Rodríguez Luis, Julio. Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 21-23; 1994.
220. Rodríguez Puértolas, Julio. Orígenes a la Española. *Proposiciones* (La Habana) 1 (3): 14-25; 1995.
221. Rodríguez Santana, Efraín. Árbol bien plantado y suelto frente al cielo : presencia de José Rodríguez Feo en Orígenes. *Unión* (La Habana) 7 (18): 25-31; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes)
222. _____. Los hechizados de Orígenes. *Revista Casa Silva* (Colombia) (6): 109-121; en., 1993.
- Colaboradores de la revista *Orígenes* y papel de José Lezama Lima y Virgilio Piñera en la vida literaria del país.
223. Ruiz Barrionuevo, Carmen. Proyección de un origenista : las invenciones de Gastón Baquero. *Unión* (La Habana) 7 (18): 40-44; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes).
224. Sainz, Enrique. C. Vitier: Para llegar a Orígenes. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (27-28): 134-137; 1996-1997.
- Comenta obra homónima publicada por la Editorial Letras Cubanas en 1994.
225. Sánchez - Eppler, Benigno. Orígenes. Lezama Lima y la poética del texto periódico. *America. Cahiers du Criccal* (Francia) (9/10): 47-53; 1992.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhed en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.
226. _____. Periodical Salvation of Circumstance : *Cruz y Raya* (Madrid, 1933-36), *Orígenes* (La Habana, 1944-56), and the Formation of Intellectual Communities. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) 50 (2): 454 A; Aug., 1989.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
227. Smith, Anita. El Grupo Orígenes y la amistad. *Vivarium* (La Habana) (9): 71; jun., 1994. il.
228. Vitier, Cintio. La aventura de Orígenes. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 2-13; 1994.
229. _____. Cintio Vitier. Ent. Emilio Bejel. *Areïto* (Estados Unidos) 7 (27): 30-34; 1981. il.
- Ventana* (Nicaragua) (45): 12-13; 31 oct., 1981. il.
- Fragmentos publicados bajo el título: "Lezama Lima, valor de la literatura cubana".
- Extrait des Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien Caravelle* (Francia) (38): [187]-196; 1982.
- En: Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba : entrevistas con escritores cubanos : 1979-1989*. - Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. - pp. [371]-387.

Contenido de interés: La búsqueda de lo cubano: enfoque de los miembros del grupo Orígenes – Relación entre Lezama y Revolución – La crisis de *Lunes de Revolución* – Situación posterior de Lezama hasta su muerte

230. _____. Orígenes en la música : tres notas sobre Julián Orbón. *Unión* (La Habana) 7 (18): 53-57; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes).

Poesía y Poética - Crítica e interpretación

231. Arcos, Jorge Luis. Fina García Marruz el conocimiento encarnado. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 24-28; 1994. il.

232. Arias, Arturo. Lezama Lima : un gato para dejarse definir. *Barataria, Pliegos de la Ínsula. Revista de Filología y Creación Literaria* (Alcalá, España) Número 4 : Barataria Cubana (1898-1998) (4): [71]-82, 1997.

233. Arsenie, Dan. Pentru un sistem poetic al lumii. *Secolul 20* (Bucarest, Rumania) 292-294 (4-6): 105-115; 1985.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

234. Baquero Gastón. La poesía de Lezama Lima. – En su: *La fuente inagotable*. – Valencia : Editorial Pre - Textos, 1995. – pp. 103-114.

235. _____. El verso debe caer del ojo como una gota de resina. *La Fábrica* (Madrid, España) (6): 3-5; primavera, 1996. il.

Sobre poema titulado "Discurso para despertar a las hilanderas". Publicado en la revista habanera *Compendio*.

Colección José Lezama Lima que posee la Biblioteca Nacional José Martí.

236. Caisso, Claudia. Comentario a una imagen de Oda a Julián del Casal de José Lezama Lima. *Hispanamérica* (Estados Unidos) (19): 56-57, 155-163; ag.-sept., 1990.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

237. Cruz - Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. – Amsterdam, Atlanta, GA : Rodopi, 1994. – 139 p. – (Teoría Literaria : Texto y Teoría : 13).

238. Domínguez López, Jorge Ignacio. José Lezama Lima : Resonancia del pez y Lejanía de la flecha. *Vivarium* (La Habana) (2): 59-67; 1991.

239. Elsenaar - Pijpers, Diny. *Hacia un entendimiento de la poesía de José Lezama Lima*. – s.l.: abr., 1980. – 80 p.

Ejemplar mimeografiado.

Datos facilitados por Abel E. Prieto.

240. Fuentes de la Paz, Ivette. *La estética subyacente en la creación literaria de José Lezama Lima : el concepto espacio-temporal como indicador de la estructura interna de espiral : resumen : tesis para optar por el grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas*. – La Habana : s.n., 1993. – 19 p.

A la cabeza de la portada: Universidad de Oriente. Facultad de Ciencias Sociales y Humanística.

Vivarium (La Habana) (9): 36-46; jun., 1994.

241. Heller, Ben-Ames. A Hermeneutic Approach to José Lezama Lima's Poetry of Assimilation. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) (52): 4; oct., 1991.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

242. _____. Imágenes de conexión en la poesía de José Lezama Lima. *Proposiciones* (La Habana) 1 (2): 24-33; 1994. il. (50 años revista *Orígenes*).

243. Irby, James. Lezama's Early Poetry : Intertextuality in *Enemigo rumor*. – En: Jackson, K, David, ed. *Transformations*

- of Literary Language in Latin American Literature. From Machado de Assis to the Vanguard.* – Austin : University of Texas at Austin / Alaporu Press, 1987. – pp. 165-182.
- Datos facilitados por Abel E. Prieto.
244. Jiménez, José. El solitario en la imagen. *Creación* (Madrid, España) (8): [58]-60; mayo, 1993. il.
245. Márquez, Enrique. *José Lezama Lima : bases y génesis de un sistema poético.* – New York : Peter Lang, 1991. – 224 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
246. Méndez Martínez, Roberto. De las ciudades fabulosas a la imago Lezama y la utopía poética. *Revolucion y Cultura* (La Habana) (1): 15-17; en.-febr., 1993.
247. Molinero, Rita Virginia. *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda.* – Madrid : Editorial Playor, S:A., 1989. – 185 p. : il. – (Colección Nova - Scholar).
248. Montalescaut, Jean Jacques. *Structure de l'univers métaphorique dans la poésie de Lezama Lima.* – Montpellier : s.n., 1982.
- Doctorat de 3 ème cycle sous la direction d'Edmond Cros.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario.*
249. Montoro Perdomo, Juan Ernesto. Un poema de la vida... *Vivarium* (La Habana) (2): 51-57; febr., 1991.
- Una oscura pradera me convida.
250. Pérez, Omar. Estudios a partir de Lezama Lima. *La Isla Infinita : Revista de Poesía* (La Habana) 1 (0): 9-25; en.-mar., 1999.
- Contiene:** La "Introducción a un sistema poético" de José Lezama Lima – Anteposición de un método – Lectura a través de *Las eras imaginarias*
251. Pérez León, Roberto. Con el peso de una isla de jardines invisibles. *Unión* (La Habana) (10): 37-43; abr.-mar., 1990.
252. Pernas Gómez, Mirta. La cantidad hechizada por la poesía. *Bohemia* (La Habana) 89 (14): 64-66; 4 jul., 1997.
- Referencias al Apóstol en la obra lezamiana.
253. Pinilla, Augusto. Lezama Lima y la poesía. *Gaceta* (Bogotá, Colombia) (30): 44-48; oct., 1995.
254. Rensoli Laliga, Lourdes. *Lezama Lima : una cosmología poética / Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes de la Paz.* – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1990. – 143 p. – (Colección Espiral. Ensayo).
- Notas al pie de las páginas.
255. Ríos Ávila, Rubén Ramón. *La imagen como sistema.* – 1982.
- Tesis de grado. Brown University.
- Ejemplar mimeografiado.
- Datos facilitados por Abel E. Prieto.
256. Romero, Armando. José Lezama Lima o el epos de la imaginación. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, España) (142): 133-140; 1984.
- Contiene:** Introito – La memoria barroca – La imaginación como memoria – El mito ritual
257. Rosario Durán, Alfonso del. El reino de la Ananké. *Ámbito* (Holguín, Cuba) (106): 1-5; jul.-ag., 1996.
258. Sainz, Enrique. Dador o de la plenitud. *Albur* (La Habana) 4 (nr. especial): 178-180; mayo, 1992. (Sumario. Lezama II).
259. Valente, José Ángel. Pabellón del vacío. *Creación* (Madrid, España) (8): 77-81; mayo, 1993. il.
- Sobre poema fechado el 1ro. de abril de 1976.
260. Vidal Ortiz, G. Lezama Lima : la vocación recurrente. – En: *Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima, 2do. Las*

Tunas, 1993. La décima popular en Iberoamérica : memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima / introd. Waldo Leyva Portal. – 1. ed. – Veracruz : Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.

Datos tomados por Lázaro Rolo en el Instituto de Literatura y Lingüística.

261. Vitier, Cintio. Nueva lectura de Lezama. – En: Lezama Lima, José. *Fragmentos a su imán*. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1995. – pp. 5-17.

Valoración de la poesía de José Lezama Lima.

262. Yurkievich, Saúl. José Lezama Lima : la risueña oscuridad o los emblemas emigrantes. – En su: *A través de la trama*. – Barcelona : Muchnik Editores, 1984. – pp. 167-187.

Sobre el poema "Dador".

Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.

Véase también asiento 1067 en bibliografía anterior de esta compiladora.

Homenaje a Lezama Lima.

266. Baquero, Gastón. Epicedio para Lezama. *Creación* (Madrid, España) (8): s.p.: mayo, 1993.

Datos tomados de una fotocopia.

267. Fuentes de la Paz, Ivette. Imagen redentora. *Vivarium* (La Habana) (9): 99; jun., 1994. il. Cleva Solís.

268. García Marruz, Fina. Verso amigo (A Lezama, recordando algunos versos preferidos de Enemigo rumor). *Vivarium* (La Habana) (9): 77-78; jun., 1994. il. Cleva Solís.

269. Gayol Macías, Manuel. Imagen del sillón. *Vivarium* (La Habana) (9): 99; jun., 1994. il. Cleva Solís.

270. Gaztelu, Ángel. En memoria de José Lezama Lima. *Creación* (Madrid, España) (8): s.p.: mayo, 1993.

Datos tomados de una fotocopia.

271. González Castañer, Ismael. Idea del "Gran Puente" de Lezama. *Contracorriente* (La Habana) (11-14): 161; en.-dic., 1998.

272. Piñera, Virgilio. El hechizado. *Revista Casa Silva* (Colombia) (6): 124; en., 1993.

A Lezama en su muerte (9 de agosto de 1976).

273. Wilson Jay, Marino. *Ecos para su memoria /* sel., pról. y notas de M.W.J. – La Habana : Eds. Unión, 1989. – 138 p. – (Contemporáneos).

Contiene: Oriki para José Lezama Lima / M. Barnet – Lectura de Lezama / L. Beiro Alvarez – Es simple la alegría / F. Contreras – Tributo al poeta / J. Cos Causse – Almuerzo con el príncipe / D. Cherician – Mi madre, que no es persona importante / M. Díaz Martínez – ¿Y si al morir no nos acuden alas? / P.A. Fernández – Lezama persona / R. Fernández Retamar – Lezama hablando de Plácido / R. Friol – El invitado / F. García Marruz – En memoria de José Lezama Lima / A. Gaztelu – IV / R. Hernández Novás – Cuerpo del delfín / F. Jamis – Homenaje, silencio / C. López –

Poesías dedicadas a José Lezama Lima

263. Acosta de Arriba, Rafael. El señorío de la imagen. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 12 (22-23): 54-63; en.-dic., 1994.

"Lezama aborda a Céspedes y su minuto histórico a partir de una visión poetizada..."

264. Álvarez-Tabío Albo, Emma. La Habana hablada a tres. *3zu. Revista de Arquitectura* (Barcelona, España) (3): 16-21; mayo, 1994.

Por Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

265. Augier, Ángel. Inhabitado césped. *Gaceta de Cuba* (La Habana) 34 (2): 39; abr., 1996. il.

El reino de la invención / R. Luis – Trocadero / L. Marré – Lezama en la tarde / N. Morejón – José de los Orígenes / E. Nadereau – El entierro / L.R. Nogueras – II / P. de Oraá – Cenizas lezamianas / J.N. Padrón Barquín – Canto mórfico a Lezama / M. Pereira – El hechizado / V. Piñera – Caza de Lezama / C. Vitier – Pasión y muerte a Lezama Lima / M. Wilson Jay
Biblioteca Casa de las Américas.

Relación con otras figuras

274. Alfonso López, Félix Julio. Algunas consideraciones en torno a la figura de José Martí como elemento central en la cosmovisión histórica y poética de José Lezama Lima. *Islas* (La Habana) (114): 54-60; en.-abr., 1997.
275. Barreda, Pedro. Lezama y el secreto de Garcilaso. Una lectura en el espejo. – En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. – [España] : Instituto de Cooperación Iberoamericana : Universidad Complutense, 1987. – pp. 529-536.
- XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 25-29 de junio de 1984.
- Datos tomados de: Bibliografía utilizada por Saïd Benabdouhéd en su tesis *L'écriture et l'expression de l'identité cubaine dans Paradiso y Oppiano Licario*.
276. Beaupied, Aida María. Narciso hermético : Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) 51 (1): 174 A; 1990.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
277. Bejel, Emilio. *El concepto de barroco en Carpentier y Lezama*. – Connecticut : Fairfield University, 19-?. – 26 p.
- Ejemplar mimeografiado.
- Datos facilitados por Abel E. Prieto.
278. Cruz, Arnaldo. Exclusión y afirmación en Góngora. *Dispositivo* (Estados Unidos) 9 (24-26): 167-182; 1984.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
279. Garrandés, Alberto. Lezama, Piñera : ¿Los poéticos en exclusión? *Proposiciones* (La Habana) 1 (2): 20-23; 1994.
280. Garrido-Bassamini, Christine. De Eros y poética : itinerarios de José Lezama Lima y Luis Cernuda. *Dissertation Abstract International* (Estados Unidos) 49 (3): 516 A-517 A; sept., 1988.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
281. González - Quevedo Valhuerdi, Rosa Marina. *Teilhard y Lezama : teología poética : un punto de vista sobre la asimilación de Teilhard de Chardin en el pensamiento intelectual cubano* / pról. Ivette Fuentes de la Paz. – La Habana : Ediciones Vivarium, 199-?. – 32 p. : il.
282. Gronlier, Ofelia. Lezama en mi memoria. *Linden Lane Magazine* (New York, Estados Unidos) 13 (1): 16-19; mar., 1994. il.
283. Guerrero, Gustavo. Gallegos, Lezama Lima y Cortázar. *Mar de Tinta* (México) (1): 30-[35]; verano, 1992. il.
284. Heintze, Horst. Die Dante-Zitate von Lezama Lima. *Kwartalnik-Neofilologiczny* (Warsaw, Poland) 30 (4): 392-404; 1983.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
285. Hernández Busto, Ernesto. Tres discursos cubanos. *La Jornada Semanal* (México) (206): 40-43; 23 mayo, 1993.
- Antonio Parra, Félix Varela y Lezama Lima.
286. Lezama Lima, Eloísa. *Una familia habanera*. – Miami, Florida : Ediciones Universal, 1998. – 105 p. – (Colección Cuba y sus jueces).

287. Mataix, Remedios. José Martí, protagonista del mito : la utopía americana de José Lezama Lima. – En: Alemany, Carmen, Ramiro Muñoz, José Carlos Rovira, eds. *José Martí : historia y literatura ante el fin del siglo XIX : (Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante en marzo de 1995)*. – Alicante-La Habana : Publicaciones de la Universidad de Alicante-Casa de las Américas, 1997. – pp. 159-168.
288. Mateo, Ana Margarita. ¿Vale la pena mirar hacia atrás? *Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1 (1): 14-21; 1996.
- Presencia reiterada de procedimientos estilísticos en Carpentier, Piñera y Lezama.
289. Moreno Fragnals, Manuel. *Curso posgrado de cultura cubana : Orígenes*. – 198- – 12 h. Dictado en el Instituto Superior de Arte. Ejemplar mecanuscrito.
- Datos facilitados por Abel E. Prieto.
290. Ortega, Julio. De Lezama Lima a Severo Sarduy : El barroco latinoamericano. – En: Calabro, Giovanna. *Identita e metamorfosis del barroco hispánico*. – Nápoles : Guida, 1987. – 267 p.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
291. Pellón, Gustavo. Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia. *Revista Iberoamericana* (Pittsburg, Estados Unidos) 57 (154): 77-89; en.-mar., 1991.
292. Peñarroche, Aida y Lina R. Ferradáz. *Tomará nueva carne : Los textos proféticos de José Lezama Lima*. – Cienfuegos, Cuba : Ediciones Mecenaz, 1999. – 61 p. – (Colección Ideas).
- Premio Literario de la Ciudad 1998.
- Contiene:** Mayo 19 y 1895 – Agosto 9 y 1976 – Secularidad de José Martí – Citas bibliográficas – La casa del Alibi – Citas bibliográficas
293. Pereira, Manuel. Del tablón al puente : comentando algunas cartas inéditas de Cortázar a Lezama. *Inti* (Connecticut, Estados Unidos) (22-23): 29-40; Autumn-Spring, 1985-1986.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
294. Pernas Gómez, Mirta. Martí desde Lezama, en el invisible inmediato de la poesía. *Universidad de La Habana. Revista* (245): 203-209; en.-dic., 1995.
295. _____. Trascendencia de Martí desde la mirada poética de José Lezama Lima. *Anuario del Centro de Estudios Martianos* (La Habana) (20): 99-110; 1997. (Coloquio Internacional Cien Años de Recepción Martiana)
296. Poumier, María. José Lezama Lima y María Zambrano, "sembrados en La Habana". *Vivarium* (La Habana) (9): 26-33; jun., 1994. il. Cleva Solis.
297. Riccio, Alessandra. Martí en José Lezama Lima. *Annali Istituto Universitario Orientale* (Nápoles, Italia) 29 (2): 427-439; 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
298. Ríos Ávila, Rubén. Las vicisitudes de Narciso : Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento. *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 19 (nr. especial): 395-410; 1992.
299. Rodríguez-Luis, Julio. Rodríguez Feo y Lezama Lima frente a la modernidad literaria. *Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 21-23; mayo-jun., 1994.
300. Sarduy, Severo. Entrevista a... Ent. Eloísa Lezama Lima. *Lyra* (Guttenberg, New Jersey) 1 (1): 14-17; 1987.
- Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).
301. Sol Moreno, Gladys. *Carrión, Lezama, Díaz : tres visiones sobre la mujer en la narrativa cubana*. – 1989-1990. – 100 h.

Tesis de Grado. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Literatura cubana. Tutora: Lic. Denia García Ronda. Curso 1989-1990.

302. Valender, James. Cernuda y Lezama Lima. *Vuelta* (México) 12 (144): 65-67; nov., 1988.

Datos facilitados por César Augusto Salgado (The University of Texas at Austin).

303. Vargas Llosa, Lezama y García Márquez. *Índice* (Madrid, España) (237): s.p.; 1968.

Datos tomados de: Gimbernat de González, Ester. Bibliografía. – En su: *Paradiso: entre los confines de la transgresión*. – [México]: Universidad Veracruzana, [1982]. – 115 p.

Repercusión de su obra en Cuba y en el extranjero

304. Encuentro con Lezama. *Tribuna de La Habana* 17 nov., 1996: 7.

Fiesta innombrable, encuentro organizado por la Casa-Museo José Lezama Lima.

2.4 Otros textos críticos

305. Benabdouhéd, Saïd. El elitismo criollista en la obra de José Lezama Lima. *Caravell. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* (Toulouse, Francia) (67): 113-126; 1996 i.e. 1997.

306. Bernal, Luis. La muerte de una erudición provincial, el drama de José Lezama Lima. *La Experiencia Literaria* (México) (4-5): [75]-80; mar., 1996.

307. Buliés, Arturo. Cercanía a Lezama Lima. *Guerrillero* (Pinar del Río, Cuba) 7 abr., 1988:2.

Sobre obra homónima de Carlos Espinosa Domínguez.

308. Camacho, Jorge. Texto de la edición Reinaldo Arenas. *Creación* (Madrid, España) (8): s.p.; mayo, 1993. il.

Las moradas subterráneas (Homenaje a José Lezama Lima).

Datos tomados de una fotocopia.

309. Cortázar, Julio. Azeby dojsé do Lezamy Limy. – En su: *Wosiemdziesiat swiatow dokota dnia / przelozyła Zofia Chadzynska*. – Warszawa : Czytelnik, 1976. – pp. 195-236.

310. Chiampi Cortés, Irleamar. La literatura neobarroca ante la postmodernidad. – En: *Language and Literature Today... Actes du XIXe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*. – Brasilia : Universidad de Brasilia, 1993. – pp. 1030-1041.

311. El escritor y la crítica : Lezama Lima. Ed. Eugenio Suárez Galbán. Madrid : Taurus, 1987... *Revista Hispánica Moderna* (Estados Unidos) 2 (41): 184-185; dic., 1988.

312. Fazzolari, Margarita Junco. Remedios Varo y el realismo mágico latinoamericano. *Alba de América* (Cali, Colombia) 10 (18-19): 215-229; 1992.

313. González, Reynaldo. *Lezama Lima : el ingenio culpable*. – 2. ed. aum. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. – 161 p.

Primera ed. : 1988.

Contiene: Lezama en Cuba: una presencia permanente. Lezama Lima: lo nuestro en la extratemporalidad – Lezama Lima, pintura y poesía – Lezama Lima a la altura de los ojos – Lezama Lima y los terrenos paradisiacos de la novela – Entre la magia y la infinitud – Documentos : Versos imperfectos en homenaje al poeta – Dos cartas inéditas de José Lezama Lima

314. Fuentes de la Paz, Ivette. José Lezama Lima : temporalidad y espacio americano. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (27-28): 67-81; 1996-1997.

- Estudia elementos conformadores de la temporalidad lezamiana al calor de su obra poética.
315. Heller, Ben-Ames. ¿Quién está devorando a quién y cómo? : imaginando el canibalismo con José Lezama Lima. Trad. Arsenio Cícero Saneristóbal. *Unión* (La Habana) 7 (19): 42-45: abr.-jun., 1995.
- Sobre intertextualidad en sus ensayos y novelas.
316. Levinson, Brett-Stuart. Sumas críticas / Restos erratas : Strange Notes on Lezama's Miscues. *Cuban Studies* (Pittsburg, Estados Unidos) (22): 195-215: 1992.
- Examina la manera en que Lezama Lima emplea nociones de fraude e imperfección para cuestionar ciertos discursos fundamentales de Europa y la noción de la verdad.
317. Luis, Carlos M. Eros lezamiano. *UJULE* (Miami, Estados Unidos) (1-2): verano y otoño, 1994.
- Analiza el erotismo y sus antecedentes en José Lezama Lima.
318. Marqués de Armas, Pedro L. *Fascículos sobre Lezama*. – La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. – 33 p. – (Pinos Nuevos).
- Incluye bibliografía y notas.
- Acercamiento a la obra de Lezama desde el psicoanálisis.
319. Mateo Palmer, Ana Margarita. El misterio del eco en el espacio gnóstico americano. *Unión* (La Habana) 7 (17): 14-21: 1994.
- Examina escritos de Lezama Lima donde se advierte la inquietud sobre la identidad de América.
320. Menton, Seymour. Cuba's Hegemonic Novelists. *Latin American Research Review* (New México, Albuquerque) 29 (1): 260-266, 1994.
- Comenta, entre otras obras, *José Lezama Lima's joyful Vision : A Study of Paradiso and other Prose Works*, por Gustavo Bellón (Austin : University of Texas Press, 1989).
321. Prats Sariol, José. Lezama periodista. *El Caimán Barbudo* (La Habana) (s.n.): 10: en., 1993.
- Labor no reñida, estéticamente, con su producción literaria.
322. Querejeta, Alejandro. Tres momentos para la historia. *Ahora* (Holguín, Cuba) 17 dic., 1988: 7.
- En "Interrogando a Lezama", introd. a *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (1970).
323. Rensoli Laliga, Lourdes. La cultura del poeta : la filosofía en el Diario de José Lezama Lima. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 80 (3): 73-99: sept.-dic., 1989.
324. Rosillo Rey, Mario. Descubrimiento de Lezama. *Vivarium* (La Habana) (9): 34-35: jun., 1994. il. Cleve Solís.
325. Ruiz Barrionuevo, Carmen. Universalismo y cubanidad de José Lezama Lima. *Creación* (Madrid, España) (8): 90-95: mayo, 1993. il.
326. Sánchez Mejía, Rolando. En la órbita de Lezama. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 23 (258): 23: mayo, 1989. il. Posada.
- Contiene:** I.- Descoordinadas alrededor de Lezama. II – Comida
327. Santos Moray, Mercedes. La cubanía de Lezama Lima. *Trabajadores* (La Habana) 21 nov., 1994: 10. il.
328. Sarduy, Severo. Imágenes del tiempo inmóvil. *Creación* (Madrid, España) (8): 96-99; mayo, 1993. il.
- Sobre Diario de José Lezama Lima.
329. Valente, José Ángel. Carta abierta a José Lezama Lima. – *En su: Las palabras de la tribu*. – 1. ed. – [Barcelona, España] : Tusquets Editores, [1994]. – pp. 201-204.
- 1ª. ed. en Siglo XXI : 1971.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Casa Lezama Lima.
330. Vitier, Cintio. *Introducción a la obra de José Lezama Lima*. – La Habana : Editio-

rial Letras Cubanas, 1988. – pp. 415-470. – (Giraldilla. Ensayo).

Orígenes, poesía y *Paradiso*. No se refiere a su crítica ni a sus cuentos. Su papel “ha sido sólo indicar las vías principales de acceso al tesoro”.

Véase también asiento 1865 en la Bibliografía que precede a este Suplemento.

331. _____. ...o La Historia como esperanza. Ent. Enrique Ubieta Gómez. *Contracorriente* (La Habana) (11-14): 135-142; en: dic., 1998.

“De la Poesía en la Historia”.

332. _____. La sorpresa de la memoria. Ent. Alfonso del Rosario Durán. *Ámbito* (Holguín, Cuba)

Destaca aspectos relevantes del autor de *Paradiso*.

2.5 Materiales especiales

Programas

333. *Coloquio José Lezama Lima : programa*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, dic. 17 y 18, 1991.

Ponentes: José Prats Sariol, Antonio José Ponte, Ben-A. Heller, Pedro L. Marqués de Armas, Rafael Acosta de Arriba, Francisco J. Moran, Ana Margarita Mateo, Noemí Castillo, Aliuska Molina, José Luis Rodríguez, Víctor Fowler

334. *Danza Combinatoria. Dador : estreno absoluto*. – La Habana : Teatro Nacional de Cuba, 2000. – 1 h.

Coreografía y puesta en escena: Rosario Cárdenas.

Efectuado en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, 10, 11 y 18 de jun., 2000.

Inspirado en una idea pretextual del escritor cubano José Lezama Lima, dedicado a los 90 años de su natalicio.

3. Índices auxiliares

3.1 Índice onomástico

A

- Acosta de Arriba, Rafael; 263, 333
Albornoz, Aurora de; 184
Alfonso, María Isabel; 191
Alfonso López, Félix Julio; 274
Alemany, Carmen; 287
Almanza, Rafael; 088
Altmann, Robert; 009
Álvarez Bravo, Armando; 040, 137
Álvarez-Tabío Albo, Emma; 264
Anhalt, Nedda G. de; 153
Arche, Jorge; 037
Arcos, Jorge Luis; 023, 192, 197, 231
Arenas, Reinaldo; 308
Arias, Arturo; 232
Armas, Emilio de; 005
Arroyo, Anita; 138
Arrufat, Antón; 193
Arsenie, Dan; 233
Augier, Ángel; 265

B

- Bajtin, Mijail Mijailovich; 133
Baquero, Gastón, 014, 048, 191, 194, 209, 223, 234-235, 266
Barnatan, Marcos Ricardo; 139
Barnet, Miguel; 273
Barquet, Jesús J., 192
Barreda, Pedro; 089, 175
Baudier; 009
Bautista, María Luisa; 012
Beaupied, Aida María; 090, 276
Beiro Álvarez, L.; 273
Bejel, Emilio; 140-143, 229, 277
Bello Valdés, Mayerín; 091
Benabdouhed, Saïd; 001-003, 005, 008, 010-011, 040, 076, 098, 113-115, 123, 141, 146, 150, 158, 163, 177-181, 218, 225, 248, 262, 275, 305

Berenguer Hernández, Carmen; 077

Bernal, Luis; 306

Bianchi Ross, Ciro; 035, 046, 073, 092-093

Bola de Nieve; 203, 206

Borges, Jorge Luis; 083

Borgnan, Ruth-Elizabeth; 094

Bravo, Víctor; 095

Buliés, Arturo; 307

C

Cabrera Infante, Guillermo; 264

Cairo Ballester, Ana; 126

Caisso, Claudia; 236

Calabro, Giovanna; 290

Camacho, Jorge; 308

Camacho Rivero de Gingerich, Alina Luisa; 096

Campuzano, Luisa; 195

Campruli, Zenobia; 035

Capote Hernández, Leonel; 019, 206

Capote Hernández, Lincoln; 186

Cardenal, Ernesto; 051

Cárdenas, Rosario; 334

Carpentier, Alejo; 183, 264, 277, 288

Carrió Mendiá, Raquel; 097

Carrión, Miguel de; 301

Casal, Julián del; 018, 021, 026, 206, 236

Castaño Torrero, Antonia; 078

Castillo, Noemí; 333

Castro, José Antonio; 098

Castro Ruz, Fidel; 035

Cernuda, Luis; 280, 302

Céspedes, Carlos Manuel; 263

Céspedes García-Menocal, Carlos Manuel; 144

Chericián, David; 273

Chiampi Cortés, Irlemar; 086, 310

Cicero Sancristóbal, Arsenio; 315

Claudel, Paul; 013

Contreras, F.; 273

Coronel Urtecho, José; 196

Cortázar, Julio; 017, 066, 070, 119, 283, 293, 309

Cos Causse, J.; 273

Cros, Edmond; 248

Cruz, Arnaldo; 278

Cruz-Malavé, Arnaldo; 145, 237

D

Dante Durante, Alighieri; 284

Diago, Roberto; 061

Díaz, Jesús; 301

Díaz, Maité; 004, 015

Díaz Martínez, Manuel; 273

Didou Ramírez Bonilla, Sylvie; 177

Diego, Eliseo; 017, 034, 056, 196, 209, 217

D'Marco, Alvaro J.; 099

Domingo, Jorge; 197

Domínguez López, Jorge Ignacio; 238

Durán, Alfonso del Rosario; 332

Duviols, Pierre; 160

E

Escalona-Escalona, José Antonio; 052

Espinosa Domínguez, Carlos; 307

F

Fazzolari, Margarita Junco; 312

Feguet; 009

Fell, Claude; 180

Fernández, Aristides; 063, 065

Fernández, Pablo Armando; 273

Fernández Retamar, Roberto; 066, 198, 273

Ferradaz, Lina R.; 292

Fon, A. V.; 017

Forastieri Braschi, Eduardo; 146

Fornet-Betancourt, Raúl; 199-200, 202

Fowler Calzada, Víctor; 004, 015, 077, 333

Franzbach, Martin; 100

Friol, Roberto; 273

Fuentes de la Paz, Ivette de los A.; 087, 147-148, 199-200, 240, 254, 267, 281, 314

G

Gallegos, Rómulo; 283
García Márquez, Gabriel; 303
García Marruz, Fina; 196, 231, 268, 273
García Ronda, Denia; 301
García Vega, Lorenzo; 017, 055
Garrandés, Alberto; 169, 201, 279
Garrido-Bassanini, Christine; 280
Gayol Macías, Manuel; 202, 269
Gaztelu, Ángel; 017, 055, 070, 205, 212, 215, 270, 273
Gimbermat de González, Ester; 069, 105, 138-139, 143, 149-151, 165, 303
Giro, Radamés; 203
Gómez de Avellaneda, Gertrudis; 017, 070
Góngora y Argote, Luis de; 010, 013, 278
Gonlier, Ofelia; 282
González, Reynaldo, 204, 313
González Acosta, Alejandro; 205
González Álvarez, Joaquín; 101
González Castañer, Ismael; 271
González Cruz, Iván; 017
González Echevarría, Roberto; 102
González Montes, Yara; 178
González-Quevedo Valhuerdi, Rosa Marina; 281
Gordon, Samuel; 103-104
Goytisolo, José Agustín; 105
Grande, Félix; 151
Guerra, Félix; 007, 041-045
Guerrero, Gustavo; 283
Guillén, Nicolás; 017, 070
Guzmán, Eufrasio; 046

H

Heintze, Horst; 284
Heller, Ben-Ames; 206, 241-242, 315, 333
Heredia, José María; 017, 070
Hernández, Heriberto; 206
Hernández Busto, Ernesto; 170, 285

Hernández Novás, Raúl; 273
Hoz, Pedro de la; 106, 207
Huerta, Efraín; 035
Humboldt, Alejandro, Barón de; 042

I

Ionescu, Andrei; 107
Irby, James; 243

J

Jackson, K. David; 243
Jamis, Fayad; 273
Jiménez José; 244
Jiménez, Juan Ramón; 035
Jorge Cardoso, Onelio; 036
Josef, Bella; 179
Juana Inés de la Cruz, Sor; 276, 298

K

Komorowski, Adam; 028, 030

L

Lamore, Jean; 208
Levinson, Brett-Stuart; 082, 189, 316
Leyva Portal, Waldo; 260
Lezama Lima, Eloísa; 035, 153, 286, 300
Llinás, Guido; 009
Llopiz Cudel, Jorge Luis; 187-188
Longo, Gaetano; 021, 026
López, César; 003, 006, 273
López Lemus, Virgilio; 021, 026, 209
López Morales, Humberto; 049
Lorente, Luis; 171
Lorenzo González, Pablo; 108
Lozano, Alfredo; 062, 070
Luis, Carlos; 317
Luis, Raúl; 273
Luis Gutiérrez, Noemí; 109

M

Mace, M. A.; 180
Mallarmé, Stéphane; 013
Mañach, Jorge; 017, 035
Mariano; 062

Marqués de Armas, Pedro L.; 318, 333
Márquez, Enrique; 245
Marré, Luis; 273
Marsset, Juan Carlos; 210
Martí, José; 045, 074, 274, 287, 291-292, 294-295, 297
Martí Brenes, Carlos; 022
Martínez, Agustín A.; 110
Martínez, Carmen Marina; 186
Martínez, Pedro Simón; 080
Martínez Pedro, Luis; 017, 068, 070
Mataix Azuar, Remedios; 154, 211, 287
Mateo, Maggie; 111
Mateo Palmer, Ana Margarita; 108-109, 156, 288, 319, 333
Medina, Tristán de Jesús; 017, 070
Mendell, Olga Korman; 112
Méndez Martínez, Roberto; 212, 246
Mendive, Rafael María de; 017, 070
Menton, Seymour; 320
Merchán, Rafael María; 017, 070
Molho, Maurice; 177
Molina, Alessandra; 155
Molina, Aliuska; 333
Molina Placeres, Margarita; 156
Molinero, Rita Virginia; 157, 247
Montelescaut, Jean Jacques; 248
Montoro Perdomo, Juan Ernesto; 249
Moran, Francisco J.; 333
Morejón, Nancy; 273
Moreno-Durán, Rafael Humberto; 181
Moreno Friginals, Manuel; 289
Moreno T., Fernando; 117
Muñoz, Ramiro; 287

N

Nadereau, E.; 273
Nogueras, Luis Rogelio; 012, 273
Nowak, Andrzej; 028-030

O

Oraá, Pedro de; 213, 273
Orbón, Julián; 203, 206, 214, 230
Orozco, Danilo; 214
Ortega, José; 113-115
Ortega, Julio; 058, 116, 158, 290

P

Padrón Barquín, J. N.; 273
Palacios, María Fernanda; 159
Paolini, Gilbert; 131
Parra, Antonio; 285
Pascal, Blas; 013
Paz, Octavio; 017
Peláez, Amelia; 059
Pelegrín, Benito; 025, 117, 160
Pellón, Gustavo; 118, 291, 320
Peñarroche, Aida; 292
Pereira, Manuel; 119, 161, 273, 293
Pérez, Omar; 250
Pérez Cisneros, Guy; 039
Pérez Díaz, Enrique; 172
Pérez Firmat, Gustavo; 162
Pérez León, Roberto; 163, 251
Pernas Gómez, Mirta; 252, 294-295
Pi, Agustín; 207
Pinilla, Augusto; 253
Piñera, Virgilio; 017, 193, 201, 222, 272-273, 279, 288
Ponce de León, Fidelio; 071
Ponte, Antonio José; 206, 216, 333
Porcel, Baltasar; 182
Poumier, María; 121, 296
Prats Sariol, José; 014, 016, 164, 176, 321, 333
Prenz, Ana Cecilia; 026
Prieto, Abel E.; 013, 016, 187, 239, 243, 255, 277
Prieto, José L.; 173

Q

Querejeta, Alejandro; 322
Quevedo, Francisco de; 013
Quintero, Aramis; 217

R

Rensoli Laliga, Lourdes; 254, 323
Riaño Jauma, Ricardo; 165
Riccio, Alessandra; 297
Rimbaud, Arthur; 013
Ríos Ávila, Rubén Ramón; 255, 298
Rivera, Pura A.; 122
Roa Bastos, Augusto; 140
Rodríguez, José Luis; 333
Rodríguez, Mariano véase Mariano
Rodríguez Amaya, Fabio; 027
Rodríguez del Camino, Marcos; 099
Rodríguez Feo, José; 218-219, 221, 299
Rodríguez Juliá, Edgardo; 083
Rodríguez López Vázquez, Alfredo; 123
Rodríguez-Luis, Julio; 219, 299
Rodríguez Monegal, Emir; 017, 070, 124-125
Rodríguez Padrón, Jorge; 174
Rodríguez Prieto, José Luis; 126
Rodríguez Puértolas, Julio; 220
Rodríguez Santana, Efraín; 221-222
Rodríguez Sosa, Fernando; 127
Rojas, Rafael; 084
Rojas Mix, Miguel; 183
Rolo, Lázaro; 006, 124, 260
Romero, Armando; 256
Rosario Durán, Alfonso del; 257
Rosillo Rey, Mario; 324
Rovira, José Carlos; 287
Rubalcava, Manuel Justo; 017, 070
Ruiz Barrionuevo, Carmen; 128, 223, 325

S

Sábato, Ernesto; 017
Sainz, Enrique; 081, 224, 258

Salgado, César Augusto; 082, 089-090, 094,
100, 107, 110, 112, 117-118, 122, 129, 131-132,
137, 140-142, 145, 153, 159-161, 189, 226, 233,
236, 241, 245, 276, 278, 280, 284, 290, 293,
297, 300, 302

Sánchez Eppler, Benigno; 225-226
Sánchez Mejía, Rolando; 326
Sánchez Robayna, Andrés; 166
Santi, Enrico-Mario; 129
Santos Moray, Mercedes; 175, 327
Sarduy, Severo; 035, 130, 208, 290, 300, 328
Saura, Carlos; 017, 070
Sicard, Alain; 117
Siemens, William L.; 131
Simó, Ana María; 066
Smith, Anita; 227
Smith, Octavio; 196
Sol Moreno, Gladys; 301
Solís, Cleva; 209, 267-269, 324
Sosnowski, Saul; 140
Sotolongo Codina, Pedro Luis; 167
Stoica, Despina; 132
Suárez Galbán, Eugenio; 311

T

Teilhard de Chardin, Padre Pierre; 281
Teja, Ada María; 133
Thiercelin, Raquel; 160
Tornes Reyes, Enmanuel; 134
Tovar, Paco; 154

U

Ubieta Gómez, Enrique; 331
Ulloa, Justo C; 066; 190
Ulloa, Leonor Álvarez de; 190
Urquiza González, José; 183

V

Valdés, Gabriel de la Concepción, Plácido;
017, 070
Valender, James; 302
Valente, José Ángel; 032, 035, 168, 259, 329

Valéry, Paul; 013
Varela, Félix; 285
Vargas Llosa, Mario; 066, 124, 303
Varo, Remedios; 312
Vega, Garcilaso de la, El Inca; 013, 275
Víctor Manuel; 067
Vidal Ortiz, G.; 260
Villa, Ignacio (Bola de Nieve) véase Bola de Nieve
Vitier, Cintio; 001, 004, 017, 020, 033, 055, 103, 135, 206, 208, 224, 228-230, 261, 273, 330-332

W-Z

Wilson Jay, Marino; 273
Yglesias, Jorge; 136
Yurkievich, Saúl; 085, 262
Zambrano, María; 017, 033, 035, 055, 070, 185
Zamora, Bladimir; 194
Zenea, Juan Clemente; 018, 070
Zequeira y Arango, Manuel de; 017, 070

3.2 Índice de títulos

A

A Efraín Huerta; 035
A Eloísa Lezama Lima; 035
A Fidel Castro; 035
A Gastón Baquero; 048
A Jorge Mañach; 035
A José Ángel Valente; 035
A Juan Ramón Jiménez; 035
A María Zambrano; 035
A partir de la poesía; 013
A Severo Sarduy; 035
A Zenobia Camprubí; 035
El acto poético y Valéry; 013
Ah, que tú escapes; 012, 021, 023, 026, 031, 049
Al Director de cultura; 035
Albur de la poesía cubana; 017

Amelia Peláez; 059
Ángel Gaztelu : ligero palpable; 017, 070
Antología de la poesía cubana; 008

C

La calle de Rimbaud; 013
Carta a E. Rodríguez Monegal; 017, 070
Carta a Julio Cortázar; 017, 070
Carta a Jorge Mañach; 017
Carta de Lezama a Eliseo; 034
Carta a María Zambrano; 070
Cartas a José Ángel Valente; 032
Cartas a María Zambrano; 033
Cartas de Cintio Vitier; 017
Cartas de E. Sábato; 017
Cartas de Octavio Paz; 017
Cartas de Virgilio; 017
Cien años más para Quevedo; 013
Cinco miradas sobre Cortázar; 066
Como las cartas no llegan; 035
Como un barco; 052
Complicidad de María Zambrano; 017
Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido; 017, 070
Conferencia sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda; 017, 070
Conferencia sobre José María Heredia; 017, 070
Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo Rubalcava; 017, 070
Conferencia sobre "Otros románticos"; 017, 070, 075
Conferencia sobre Rafael María de Mendive y Tristán de Jesús Medina; 017, 070
Conferencia sobre Rafael María Merchán; 017, 070
Confluencias; 013
Continuación del Programa de literatura francesa; 070
Los cordeles; 053
Cuento; 017, 070
Cumplimiento de Mallarmé; 013

D

De Lezama a Onelio; 036
 De su libreta de trabajo del año 1936; 017
 Dedicatoria; 017, 070
 Del aprovechamiento poético; 013
 Del preludio a las eras imaginarias; 051
 Desarrollo del poema; 070
La dignidad de la poesía; 013
 Discurso para despertar a las hilanderas; 047
 Doctrinal de la anémona; 038

E

Las eras imaginarias; 011
 Es lástima mi estimado amigo...; 015
 La escalera y la hormiga; 050
Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles; 010
 "Espuelas y abejas..."; 048
 La Estrella; 027
 Etapa actual de nuestra pintura y Exposición Arche; 037

F

Fascinación de la memoria; 017, 075
 Fragmentos; 067
Fragmentos a su imán; 020
 Fragmentos del álbum de los amigos; 070
Fragmentos irradiadores; 018

H

La Habana; 014

I

La imagen histórica; 013
 Las imágenes posibles; 013
 Introducción a los vasos órficos; 013
 Introducción a un sistema poético; 013
 Invisible rumor; 023

J

Le Jeu des Decapitations; 025
José Lezama Lima: poemas; 009
Juego de las decapitaciones; 025
 Julián del Casal; 018
 Juan Clemente Zenea; 018

L

Lezama; 070
 Lezama : descubrimientos e innatos descubridores; 042
 Lezama : el perfume anticipado de la eternidad; 044
Lezama Lima; 004, 015, 046
 Lezama Lima : amo al coro cuando canta; 041
 Lezama: oficialmente la fantasía; 043
 Llamado del deseoso; 021, 049
 Loanza de Claudel; 013

M

Madrigal; 027
 La mano de Alfredo Lozano; 070
 María Zambrano; 055
 Melodía de la sombra penetra la dureza...; 048
 Mi esposa María Luisa; 012
Muerte de Narciso y otros poemas; 006

N

Nadie Parecía; 016
 Ningún habanero; 055
Nisosiagalne powraca; 028
 No el plectro mece; 057
 No ya el otoño sin cesar termina...; 048
 Noche insular : jardines invisibles; 023, 052
 Nueva galería; 064
 Nuevo Mallarmé; 013
 "Nuevo nácar recurva a nuevo frío..."; 048

O

Oda a Julián del Casal; 021, 026
 Los ojos del río tinto; 049
Oppiano Licario; 003
 Una oscura pradera me convida; 021, 026, 049, 052

P

El pabellón del vacío; 023, 054
 Palabras al catálogo; 062
 Palabras del catálogo; 063, 065, 068

Palabras de apertura; 060-061
 Palabras inaugurales en el VII Salón de las Artes Plásticas. 24 febr., 1948; 015
 Pan diamantino para muchos otros amaneceres; 045
 Papeles de ayer; 017
 Para Cintio Vitier; 055
 Para el Pbro. Ángel Gaztelu; 055
 Para Lorenzo García Vega; 055
 Para mi gran amigo Lorenzo García Vega; 017
Para leer debajo de un sicomoro : entrevistas con... ; 007
 Para Saura; 017, 070
Paradiso; 001, 029
 Pasajes inéditos de un diario íntimo; 073
 Pascal y la poesía; 013
 Pensamientos; 017, 070
 Pensamientos en La Habana; 022-023
 Pido sencillez; 027
 Pintura de sombras; 017, 070-071
 La pintura románica; 017, 070
 Poemas; 012, 021, 023, 026-027, 049, 051-052, 055-056
Poesía; 005
Poesía completa; 002, 024
Poesías; 030, 070
 Preguntas sobre Juan Clemente Zenea; 070
 Preludio a las eras imaginarias; 013
 Primera décima para Eliseo Diego; 017, 056
 Programa de literatura francesa; 070
 Prólogo; 058

R

Rapsodia para el mulo; 021, 023
 Raya y pez raya en el papel rayado de L. Martínez Pedro; 017, 070
 Recuerdos : Guy Pérez Cisneros; 039
 La respuesta de Guillén a la muerte; 017, 070
 Ronda sin fanal; 049
 La rueda; 052

S

Se invoca al ángel de la jiribilla; 051
 Se te escapa entre alondras; 052
 El secreto de Garcilaso; 013
 Segunda décima para Eliseo Diego; 017, 056
 Seis poetas jóvenes : leído el 24 de ag., 1959; 015
 La sentencia de Martí; 074
 Sierpe de don Luis de Góngora; 013
 Sobre el crepúsculo y monstruos del agua; 017, 070
 Sobre Orígenes; 015
 Sobre Paul Valéry; 013
 Sobre poesía; 072
 Soneto de la vida y de la muerte; 017
 Sonetos; 048
 Sonetos a la Virgen; 023
 Suma de conversaciones; 040

T

Textos póstumos de José Lezama Lima; 069

V

Variaciones del árbol; 049
La visualidad infinita; 019



**Lo mejor de la literatura
contemporánea cubana
e internacional usted podrá
leer si se abona al**

**Club
Minerva**

**Información: (53 7) 81 7657
Email: danays @jm.lib.cult.cu**

DEL PATIO:



El rapto de las mulatas, 1938

Oleo / tela, 162,5 x 114,5 cm

CARLOS ENRÍQUEZ (Santa Clara, 1901 - La Habana, 1957)

Carlos Antonio Esteban Enríquez Gómez estudia pintura en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. A partir de 1923 pinta intensamente en Cuba y posteriormente se une a Víctor Manuel en su lucha contra la Academia. Su cuadro *Manuel García* es premiado en el Salón Nacional de Artes Plásticas en 1935, y en 1938, *El rapto de las mulatas*; ese mismo año expone en el Lyceum. En 1959 la Dirección de Cultura organiza una muestra retrospectiva de su obra, y en el 2000 al cumplirse el centenario de su nacimiento se realizó otra en el Memorial José Martí de La Habana.