

Vida, obra y suicidio: Martí y Silva

Aníbal González

Department of Spanish, Italian, and Portuguese
The Pennsylvania State University
352 N. Burrowes Building,
University Park, PA 16802

*Ignoro si la música sabe desesperar de la música
y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte
que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido,
y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse
de la propia disolución y cortejar su fin.*

—Jorge Luis Borges,
“La supersticiosa ética del lector”
en *Discusión*, 49-50.

En la tarde del 19 de mayo de 1895, en un lugarejo de Cuba llamado Dos Ríos, el prócer y poeta modernista cubano José Martí desenfundó el revólver con cabo de nácar que nunca habría disparado ni en defensa propia, espoleó su caballo blanco hacia la cabeza de la columna capitaneada por Máximo Gómez —desobedeciendo las órdenes expresas de éste—, y se expuso al fuego de los milicianos españoles que habían emboscado a los mambises, muriendo en el acto¹. Exactamente un año y cinco días después, en la madrugada del 24 de mayo de 1896, en el dormitorio de su casa del número 13 de la calle 14 del barrio de La Candelaria en Bogotá, el apolítico e irónico poeta modernista colombiano José Asunción Silva envolvió cuidadosamente en sábanas y un edredón un viejo revólver *Smith & Wesson* de fuego lateral, colocó la boca del mismo sobre una marca en forma de cruz hecha con lápiz dermatográfico que indicaba el sitio donde estaba la punta de su corazón, e hizo fuego, matándose en el acto².

Como se ve, he dado inicio a mi texto con una evocación biográfica directa, de tono casi sensacionalista, de las muertes de estos dos grandes poetas. Al hacerlo, acaso haya provocado en algunos de mis lectores una sensación de dramatismo y expectación narrativa, unida a un estremecimiento morboso. Esta sensación, este estremecimiento, son parte integrante del tema que me propongo discutir aquí: el efecto que produce el suicidio de un autor sobre nuestra lectura de su obra.

¿Fueron ambos, Martí y Silva, suicidas? Si bien casi nadie discute que la muerte de Silva fue voluntaria, todavía la idea de que la muerte de Martí fuera de la misma índole suscita resistencia, sin duda debido a lo ambiguo de sus circunstancias. Hay que señalar, sin embargo, que pese a su carácter voluntario, ninguna instancia de suicidio se libra de una cierta ambigüedad, ya sea en cuanto a los medios que se usaron para privarse de la vida, como en términos de la motivación que llevó a ello. Por otra parte, como se verá, la tesis de que Martí se quitó la vida no es inconsistente con el propio afán de coherencia que siempre motivó las acciones del prócer cubano.

De todos modos, no es esta la tesis que me propongo demostrar. Presupongo que así fue: que tanto Martí como Silva se quitaron la vida voluntariamente, y tomo este probable hecho como punto de partida para reflexionar en torno al significado que a menudo cobra la muerte voluntaria de un autor en el proceso de interpretación de su obra. El caso de Silva es paradigmático en

- 1 Esta descripción de la muerte de Martí, que es la más difundida, se deriva del libro de Gonzalo de Quesada y Miranda (el hijo del albacea literario de Martí), *Alrededor de la acción en Dos Ríos* (1942). Allí se anotan otros detalles al parecer providenciales, como por ejemplo el hecho de que el guardespaldas de Martí se llamaba Ángel de la Guardia (!).
- 2 Debo esta descripción a la minuciosa biografía de Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992).

este sentido, y su comparación con la instancia menos clara de Martí nos ayudará a entender mejor cómo los modernistas planteaban la relación entre su vida y su obra, y cómo esos planteamientos afectan aún hoy día nuestra lectura crítica de muchos textos modernistas.

Un primer efecto fundamental que surte el suicidio de cualquier autor es el de forzar a los críticos a integrar la vida del autor suicida a la consideración de sus obras, produciendo así una crítica de marcado talante biográfico. El suicidio de un escritor casi siempre suscita suposiciones de una intencionalidad total, e invita a releer la obra anterior autobiográficamente, como una suerte de extensa "nota suicida", dándole un matiz confesional a textos que quizás nunca tuvieron ese propósito. Paradójicamente, con su muerte voluntaria, el autor suicida parece reafirmar su "sobrevida" en el texto, parece remachar más su vinculación con su obra, dándole un giro perverso a la noción moderna de "la muerte del autor"³. Sin embargo, habría que decir que el suicidio, visto como la forma más radical de autoinscripción, no escapa de la misma incertidumbre en cuanto a su intencionalidad que afecta a todo texto literario: así como en los textos literarios no es posible decidir si todo su contenido obedece a una intención autorial o si es en cambio un efecto accidental del lenguaje, en los suicidios, pese al testimonio de una "nota suicida", siempre cabe preguntarse si esa muerte voluntaria fue en verdad largamente premeditada o si fue un acto de desesperación, es decir, si fue intencional o si fue "accidental", producto de una emoción pasajera. Pero esta ambivalencia en cuanto a su intencionalidad rara vez desalienta a quienes procuran buscarle un sentido a la muerte del autor suicida; al contrario, parece estimularlos más en su tarea, y el resultado es un interminable vaivén entre la obra, la vida, y la muerte del suicida. Dicho vaivén, por cierto, ya no se puede evitar al leer a un autor como Silva, pues su muerte (por más ambiguas que sean sus motivaciones) ya se ha convertido en parte integrante de su obra, respecto a la cual funciona como una glosa o comentario autorial postrero.

En el caso de Silva esto sucede, como se sabe, debido a que Silva se quitó la vida poco después de terminar el manuscrito de su única novela, *De sobremesa*, y a que, momentos antes de matarse, hizo al parecer una "composición de lugar" escenográfica, colocando jun-

to a su cabecera los libros *Trois stations de psychothérapie* de Maurice Barrès, *Il trionfo de la morte* de Gabriele D'Annunzio, un ejemplar de la revista *Cosmópolis*, y sobre su escritorio, el manuscrito de *De sobremesa*. De este modo, el propio Silva estableció un vínculo entre su muerte y el texto de su novela que ha llevado a los críticos a leer *De sobremesa* como una suerte de "autobiografía espiritual" de Silva o incluso como un *roman à clef* en el cual Silva hace su autorretrato.

Parte infaltable de este ejercicio de leer *De sobremesa* en clave autobiográfica es la búsqueda de pasajes que delaten la intención suicida de su autor. Y, a decir verdad, no es difícil hallarlos. En un segmento al parecer muy explícito de su diario dice el protagonista, José Fernández: "cansado de todo, despreciando, odiando todo, sintiendo por mí mismo y por la existencia un odio sin nombre, que nadie ha experimentado, me siento incapaz del más mínimo esfuerzo, permanezco por horas enteras, hebetado, estúpido, inerte, con la cabeza en las manos y llamando a la muerte ya que la energía no me alcanza para acercarme a la sien la boca de acero que podría curarme del horrible, del tenebroso mal de vivir..." (179). Por otro lado, en una lectura filológica sutil y brillante, el novelista y biógrafo de Silva, Ricardo Cano Gaviria, interpreta el lema "Manibus date lilia plenis", que aparece al pie del cuadro prerrafaelista de la madre de Elena, la amada ideal de José Fernández, como un indicio anticipado de Silva de su deseo de quitarse la vida (480). Cano Gaviria señala que esta cita proviene de *La Eneida*, por vía del Canto XXX del *Purgatorio* de Dante, y nos recuerda que la misma alude a la muerte en plena juventud de Marcelo, el nieto de Augusto César (471-72).

En determinado momento, yo también he jugado el mismo juego, al proponer que *De sobremesa* puede leerse como una parodia del *Simposio* de Platón, y que los paralelismos entre José Fernández y Sócrates que se insinúan en el texto pudieran ser otro indicio solapado de una voluntad de suicidio en Silva, si aceptamos (como lo aseveran la *Apología de Sócrates* y los diálogos *Critón* y *Fedón*) que la muerte de Sócrates fue en gran medida voluntaria (244-245, y 244 n18). Incluso cabría preguntarse si las "gotas amargas" a las que alude Silva en uno de sus libros de poemas que más afinidades temáticas y estilísticas tiene con *De sobremesa*,

3 Esta noción, popularizada en nuestro siglo por Barthes y por Foucault, tiene su origen sin embargo en Flaubert (*Correspondance*, III, 37). Véanse también los agudos comentarios de Carlos J. Alonso, en "Julio Cortázar: The Death of the Author". Al escribir este trabajo, no había podido aún consultar y beneficiarme de las observaciones análogas en torno al suicidio de Silva (con las cuales coincido plenamente) que hace J. Eduardo Jaramillo Zuluaga, en su excelente ensayo "Los primeros lectores de José Asunción Silva".

además de aludir a un remedio para la dispepsia, no aluden también acaso a la cicuta, veneno con el cual Sócrates se "curó" del "mal de vivir" (González, 244). Pero el poeta nos habla aún más directamente en los versos de "Cápsulas", donde cuenta burlescamente cómo "el pobre Juan de Dios":

desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer
y en un rato de *spleen*,
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil (48).

También en la obra de Martí es dable hallar alusiones, tanto o más directas que éstas, a la muerte voluntaria. Son numerosas las instancias que se pueden entresacar de sus dos últimos libros de poemas que permanecieron inéditos en vida de Martí, *Versos libres* y *Flores del destierro*. El tema del suicidio es patente en poemas de *Flores del destierro* como "¡Hala, hala!" (donde dice "Morir es un deleite", *Obras completas*, XVI, 257), así como en "A un clasicista que habló de suicidarse", "Señor: en vano intento" y "Señor, aún no ha caído". Valgan, sin embargo, las siguientes líneas de *Versos libres* como botón de muestra:

Yo sacaré lo que en el pecho tengo
de cólera y horror. De cada vivo
huyo, azorado, como de un leproso.
Ando en el buque de la vida: sufro
de náusea y mal de mar: un ansia odiosa
me angustia las entrañas: ¡quién pudiera
en un sólo vaivén dejar la vida! (203)

En estos textos, no se trata ya del conocido deseo martiano del sacrificio en bien de los otros, sino de un abierto deseo de autoaniquilación⁴.

Conviene recordar que esta sensación de agobio vital que incluso producía deseos de morir es casi un cliché de la escritura finisecular, que reaparece hasta en los textos de modernistas de temperamento más enérgico que el de Silva, como Martí. También podrían interpretarse las anteriores declaraciones de Martí en el contexto del "instinto de muerte" que postuló Freud en *Más allá del principio del placer* (1920). Tomando en cuenta el carácter en muchos sentidos *conservador* del proyecto revolucionario de Martí (la suya era, después de todo, una revolución nacionalista), y sus vínculos

con la noción de la termodinámica (según he planteado en *La crónica modernista hispanoamericana*, pp. 95-96), resulta intrigante la coincidencia de imágenes e ideas (las imágenes solares, la noción del progreso como un eventual *retorno* a un estado de equilibrio, etcétera) que se da entre muchos textos martianos y el siguiente pasaje clave de *Más allá del principio del placer*, en el que se plantea la existencia de un "instinto de muerte":

En última instancia, lo que ha dejado su huella en el desarrollo de los organismos debe ser la historia de la Tierra en la cual vivimos y su relación con el Sol. Así, cada modificación sufrida por los organismos en el transcurso de su vida es aceptada por los instintos orgánicos, que son inherentemente conservadores, y guardada para su futura repetición. Estos instintos propenden engañosamente, por lo tanto, a dar la apariencia de ser fuerzas que tienden hacia el cambio y el progreso, cuando de hecho están simplemente buscando llegar a una finalidad muy antigua por vías tanto viejas como nuevas. Más aún, es posible especificar cuál es la meta final que buscan todos los organismos. Sería contradictorio a la índole conservadora de los instintos si la finalidad de la vida fuese un estado de cosas que todavía no se hubiese logrado. Por el contrario, debe ser un estado *viejo* de las cosas, un estado inicial del cual el ser vivo se ha separado en algún momento, y al cual está luchando por regresar... Si aceptamos como una verdad sin excepciones el hecho de que todo ser vivo muere de causas *internas* —tornándose inorgánico de nuevo—, entonces tendríamos que afirmar que *el fin de la vida toda es la muerte* y que, mirando hacia atrás, *las cosas inanimadas existieron antes que las vivientes* (p. 32, la traducción es mía, el énfasis en todos los casos es de Freud. Véase además la explicación del "instinto de muerte" en Laplanche y Pontalis, pp. 97-103).

Volver al origen, retomar a un estado original que se concibe en gran medida como el no-ser, como el alcanzar un equilibrio absoluto, es la clave del "instinto de muerte". En este sentido, es obvio que en el caso de Martí el "instinto de muerte" está vinculado no sólo a circunstancias de su vida personal, sino en general a la experiencia desgarradora y nueva de la vida moderna.

En su clásico estudio sobre el arte y el suicidio, *The Savage God* (1970), Alfred Alvarez repasa la nómina de las grandes figuras de la literatura finisecular y vanguardista cuyo arte se vincula de algún modo a la auto-destrucción literal o figurada, desde Arthur Rimbaud (quien abandonó la poesía a los veinte años) y Franz Kafka (quien ordenó quemar sus manuscritos después

4 Para un desarrollo más amplio de esta tesis, véase mi ensayo en la revista *Anthropos*, "Martí violento: de la crónica al poema en 'Cruje la tierra, rueda hecha pedazos'".

de su muerte), hasta los suicidas Virginia Woolf, Hart Crane, Sylvia Plath, Vladimir Mayakovsky y Ernest Hemingway (237-238). Para Alvarez, la estética moderna de estos artistas se vincula orgánicamente con la tendencia autodestructiva de éstos. Una explicación para ese vínculo la ofrece Marshall Berman, en otro libro igualmente clásico, bellamente titulado con una frase de Marx: *All That Is Solid Melts into Air* (1982). Allí, Berman explica cómo la modernidad socioeconómica surge al calor del nihilismo burgués, el cual reduce el valor de las cosas a su valor monetario. Pero el valor monetario es inherentemente variable y transitorio, y por ello el nihilismo burgués glorifica la "autodestrucción innovadora", es decir, la erradicación del pasado para comenzar de nuevo. A consecuencia de esta dialéctica de destrucción y creación, según Berman, el ser humano se ve abocado a una "desnudez" radical, es decir, al despojamiento de todos los atributos que garantizan la presencia de un "yo" estable y coherente:

Si la sociedad burguesa es tan volátil como Marx la concibe [se pregunta Berman], ¿cómo pueden sus ciudadanos decidir cuál es su verdadera identidad? Con todas las posibilidades y necesidades que bombardean al "yo", y todos los desesperados instintos que lo impulsan, ¿cómo puede nadie definir definitivamente cuáles de éstos son esenciales y cuáles son simplemente incidentales? La índole del recién-desnudado hombre moderno resulta entonces ser tan esquivada y misteriosa como la del viejo hombre vestido. Quizás incluso aún más esquivada, pues ya no existe la ilusión de un "yo" verdadero debajo de las máscaras. Así, junto con la comunidad y la sociedad, la individualidad misma puede estarse desvaneciendo en el aire moderno. (110; la traducción es mía).

Podemos postular, entonces, que más allá de sus motivaciones incidentales, el suicidio tanto en Silva como en Martí, pudo haber sido también un modo extremo de confrontarse a la modernidad. Morir por su propia mano, quitarse la vida, habría sido para estos autores la afirmación definitiva de su irreductible voluntad y de su identidad, en contra del impulso disolvente de la vida moderna. Sin duda, hay algo de cierto en esto: es conocida la tendencia de los escritores finiseculares a buscar una fusión entre su vida y su arte, o por decirlo de otro modo, de darle a su vida una coherencia estética. El notorio dandismo de Silva fue una

manifestación de este impulso estetizante, e incluso el propio Martí, que nunca fue un dandi, se vestía simbólicamente de negro, manifestando su "luto" por Cuba, y llevaba en la mano derecha un anillo forjado del hierro de las cadenas con las que estuvo preso en su juventud, para simbolizar que estaba "desposado" con la causa de Cuba. "Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte", dice Borges que dijo otro suicida del modernismo, Leopoldo Lugones (Borges y Edelberg, *Leopoldo Lugones*, 35). La muerte voluntaria de Martí y de Silva podría pues interpretarse como una manera de reafirmar paradójicamente, mediante su desaparición física, la autoridad y el control que ambos querían ejercer sobre su vida y su obra.

Como ya dijéramos, la muerte voluntaria de un autor por lo general obliga a sus críticos a releer la totalidad de su obra en clave autobiográfica, es decir, a buscar la coherencia entre vida y obra. Tal ha sido el caso de Martí, cuya muerte tuvo el efecto primordial de convertirlo en un mártir de la causa cubana, haciendo de él y sus ideas un símbolo de unión para los distintos bandos políticos cubanos. La obra de Martí ha sido leída, hasta hace poco, con la reverencia de un evangelio, e incluso se ha buscado darle una teleología, una suerte de estructura narrativa. La misma se iniciaría con el descubrimiento por parte de Martí de su vocación revolucionaria en su primera obra, *El presidio político en Cuba* (1871), pasando por las etapas de sus discursos, crónicas, cartas y poemas, hasta llegar al *Diario de campaña* que Martí comenzó a llevar cuando regresó a Cuba para unirse al conflicto bélico en 1895, donde aparecería, según esta visión teleológica, la culminación de la trayectoria espiritual de Martí⁵. Sin embargo, en los últimos años una crítica mucho menos reverente de Martí ha venido señalando la honda brecha existente entre el optimismo programático de los escritos más "públicos" del prócer —sus crónicas periodísticas, discursos, cartas, y libros de poemas como *Ismaelillo* y *Versos sencillos*— y el nihilismo casi nietzscheano que se manifiesta en los escritos que dejó inéditos al morir: pienso en su novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, cuya tenebrosa visión de la relación entre el arte y el artista Martí no supo cómo suprimir, y en los tortuosos y a veces fragmentarios "endecasílabos hirsutos" (como los llamaba Martí) de *Versos libres* y *Flores del destierro*, dos libros que, en el decir de Martí "están mejor donde no se les ve"

5 Ejemplos sobresalientes de esta visión teleológica lo son los ensayos —por lo demás lúcidos y útiles— de Cintio Vitier y Fina García Marruz en *Temas martianos* (1969; 2da ed. 1981).

("Prólogo" a *Versos sencillos*)⁶. Bastaría sólo con leer su famoso prólogo a "El poema del Niágara" (1882) para ver la lucidez con la que Martí entendía las tensiones de la modernidad y sus efectos sobre la creación literaria. Esta visión remozada nos muestra un Martí mucho más moderno, más afín a Nietzsche y a Freud que a Hegel o Comte, más cercano al joven Marx lector de Epicuro que al viejo Marx de *El Capital*, más parecido a Baudelaire y a Flaubert que a Zola. No obstante, hay que admitir que la fragmentación que se aprecia en la obra de Martí tiene todavía mucho de accidental, y que probablemente, a juzgar por las instrucciones que le dejó a su albacea literario Gonzalo de Quesada, de haber tenido la oportunidad de revisar sus textos, el poeta cubano habría procurado suprimir y limar, en la medida de lo posible, las contradicciones y asperezas de su obra.

Pero, ¿qué sucede cuando el autor que se ha quitado la vida ha incorporado ya la noción del suicidio, profunda y simbólicamente, a su obra? A mi juicio, tal es el caso de Silva, particularmente en su novela *De sobremesa*. En Silva nos topamos con un autor que —para seguir la tipología de Alvarez— conjugó la autodestrucción simbólica o figurada (a la manera de Rimbaud y de Kafka) con el suicidio literal (a la manera de Woolf, Crane, y Hemingway, o, en el contexto hispanoamericano, Lugones y Horacio Quiroga). Y cuando digo "autodestrucción simbólica", aludo a *De sobremesa*, y a su notoria "estructura caótica" (según la frase de Juan Loveluck). Sobre Silva y su relación con la novela modernista hispanoamericana puede decirse lo mismo que afirmó Borges sobre el Flaubert de *Bouvard y Pécuchet*: "Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla" (*Discusión*, 142). Como Flaubert, quien es a mi juicio uno de sus principales modelos ideológicos, el poeta colombiano abandona la búsqueda afanosa de coherencia formal que caracterizó la literatura de su tiempo. Los críticos que han acusado a esta novela de imperfección formal tienen algo de razón, aunque yerran en suponer que Silva hubiera sido chupacero con su única novela y con el último texto que

escribiría en su vida. A mi juicio, la imperfección formal de esta novela es deliberada, y nace de una decidida voluntad experimental. *De sobremesa* es una obra enciclopédica, en la que Silva vertió todo lo que sabía y había pensado acerca de la literatura y la cultura de su tiempo, y en ella Silva asume conscientemente los riesgos de la fragmentación y la incoherencia para producir de esta manera una obra rigurosamente moderna.

Como es sabido, la apariencia heterogénea de *De sobremesa* es producida en parte por medio de su estilo dialogado y por su uso del molde formal del diario, en el cual el fluir de los sucesos cotidianos se quiebra en episodios discretos. También la estructura de cajas chinas de esta novela, la cual produce una sensación de *mise en abyme*; la divulgación abierta de sus fuentes al lector, y el uso pertinaz del tropo de la ironía, contribuyen a su impresión de incompletez. Esta incompletez, esta apertura narrativa, es la clave de la modernidad de *De sobremesa*. En un pasaje de su *Correspondencia*, Flaubert aseveró: "Sí, la estupidez consiste en querer concluir. Somos un hilo y queremos conocer la trama" (II, 239). La modernidad de *De sobremesa* reside precisamente en el hecho de que la novela de Silva se resiste a "concluir", evitando formular una síntesis coherente de los numerosos y diversos materiales culturales que ella incorpora a su texto, sin asimilarlos del todo: desde Platón y Nietzsche, hasta la pintura prerrafaelista y los textos de Bourget y D'Annunzio. Mediante el uso de las técnicas y recursos que acabo de enumerar, Silva procuró evitar que su novela tuviese un aspecto demasiado acabado, demasiado perfecto, y por ende petrificado y muerto. Silva entendió que la rigidez estilística y el afán de clausura son la verdadera muerte de la novela, y que la novela sólo sobrevive cuando se niega a sí misma. Si el suicidio es la forma más radical de la autocritica, entonces *De sobremesa* es una "novela suicida", o para decirlo en términos más convencionales, una antinovela. En ella Silva, poniendo en práctica el principio moderno de la "autodestrucción innovadora", se aparta del realismo decimonónico de Balzac y Galdós y se remonta al origen de la modernidad novelística, el cual se encuentra en obras tan "enamoras de su propia disolución" (en el decir de Borges) como el *Quijote* de Cervantes y *Tristram Shandy* de Sterne.

6 Entre los ensayos que siguen este acercamiento menos reverente, merecen destacarse los de González Echevarría, Jiménez, Leante, Marbán, Pellón, y Rivera-Rodas.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Carlos J. "Julio Cortázar: The Death of the Author" en *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar), 2(1987): 61-71.
- Alvarez, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, 1972.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- y Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel, 1955.
- Cano Gaviria, Ricardo. *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. 9 vols. París: Conard, 1926-1933.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Nueva York: Liveright Publishing Co., 1961.
- González, Aníbal. "'Estómago y cerebro': De sobremesa, el Simposio de Platón y la indigestión cultural". *Revista Iberoamericana. Siglo XIX: Fundación y fronteras de la ciudadanía*, 178-179 (1997): 233-248.
- . "Martí violento: de la crónica al poema en 'Cruje la tierra, rueda hecha pedazos'". *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura. José Martí, Poesía y Revolución, "Cuba quiere ser libre"* 169 (1995): 57-61.
- González Echevarría, Roberto. "Martí y su 'Amor de ciudad grande': notas hacia la poética de *Versos libres*". En *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. "Los primeros lectores de José Asunción Silva" en *Memorias IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997, 145-152.
- Jiménez, José Olivio. "Dos símbolos existenciales en la obra de José Martí: la máscara y los restos". En *Nuevos asedios al modernismo*. Ed. de Iván A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987.
- Leante, César. "Martí y el destierro". *Revista Iberoamericana*, 56, núm. 152-153 (julio-diciembre 1990), 823-827.
- Marbán, Jorge. "Evolución y formas en la prosa periodística de José Martí". *Revista Iberoamericana*, 55, núm. 146-147 (enero-junio 1989), 211-222.
- Martí, José. *Obras completas*. 27 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-65.
- Pellón, Gustavo. "Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia". *Revista Iberoamericana*, 57, núm. 154 (enero-marzo 1991), 77-89.
- Quesada y Miranda, Gonzalo de. *Alrededor de la acción en Dos Ríos*. La Habana: Imp. Seoane, Fernández y Cía., 1942.
- Rivera-Rodas, Oscar. "Martí y su concepto de la poesía". *Revista Iberoamericana*, 52, núm. 137 (octubre-diciembre 1986), 841-856.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1977.
- Vitier, Cintio, y Fina García Marruz. *Temas martianos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.