

Notas sobre dos ensayos de **JOSÉ LEZAMA LIMA:**

“El romanticismo y el hecho americano”
y “Nacimiento de la expresión criolla”



AGUILLÓN-MATA

Cuenta Sarduy que, tras presenciar una función de jóvenes solistas del Bolchoi, quiso saber la opinión de José Lezama Lima: “—¿Qué le pareció? —le pregunté enseguida. —Mire joven —e impuso su voz gravísima, sentencioso, aspirando una bocanada de aire, acezante, como si se ahogara—, Irina Durujanova, en las puntuales variaciones del Cisne, tenía la categoría y majestad de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por las márgenes congeladas del Volga... —y volvió a tomar aire” (Sarduy, 1999: 1160).

Con esta escena se rinde homenaje a Lezama y se le convierte en estandarte del neobarroco: “jamás vio el Volga, y menos congelado; la comparación con la emperatriz, que añadía a su obesidad la magnitud de la panoplia zarista, era más que dudosa, y sin embargo... ninguna equivalencia de la danza más textual, más propia que esa frase. La frase en sí, y no su contenido integral, su sustancia semántica. Eran la forma, la *foné* misma” (1160). Lezama no contaba su impresión del baile; él mismo, con las palabras, bailaba. Para el neobarroco esta anécdota es sustancial: una de las intenciones primeras de esta corriente es privilegiar la expresión, dejar atrás la significación directa y propiciar así la ambigüedad de la imagen. En un relato compuesto de secuencias opuestas o hasta contradictorias, ninguna “puede ser considerada como *primera* o *verdadera*; ninguna es *original*: la única realidad es la transformación constante del relato, su devenir, su metamorfosis continua” (1009). Sarduy intenta dar al lenguaje nuevas facultades, según entiende a Lezama: en “El heredero”, José Lezama Lima es revelado como “el descifrador de la noche insular” (1412); la frase intenta situarlo como el gran lector, entre tantos, de La Habana, de la tradición americana saciada de cultura europea. El heredero es quien descifra, quien toma para sí la potencia de la tradición. Pero esa potencia, esa “carga” de sentido, debe ser una relectura del barroco, porque en principio es barroca también: si Cuba, como América, es una mezcla de discursos que sedujo a los surrealistas y motivó las paradojas mágicorrealistas y realmaravillosas, su *representación* ha de ser la acumulación de paradojas, claroscuros, oposiciones, la destrucción del discurso directo, del verdaderamente artificioso realismo, la acumulación de secuencias, de narradores, de tiempos verbales, de personas gramaticales, la transgresión de las normas, la invención de otras y su continua destitución.

Conviene dar un paso hacia atrás. La abolición del sentido directo no es sino propulsión de muchos indirectos que no se anulan. Este ideal de la expresión poética (no sólo neobarroco) se explica en este caso por las fuentes de lo que Lezama

VALERSE DEL CONTRAPUNTO ES SUPERAR LA LECTURA CAUSAL DE LA HISTORIA, DESORDENAR O, MEJOR, *TRANSORDENAR* LOS HECHOS HISTÓRICOS Y CULTURALES.

entiende como propio de América. Sobre esto, cabe aclarar algunas ideas principales: el concepto de “contrapunto” y el de “era imaginaria”. Valerse del contrapunto es superar la lectura causal de la historia, desordenar o, mejor, *transordenar* los hechos históricos y culturales. Mediante esa visión, es posible comparar acontecimientos análogos, como los encuentros y desencuentros de las muchas definiciones de lo americano del siglo XX, tengan o no comunicación directa entre sí. Pero también es posible leer, mediante el contrapunto lezamiano, eventos culturales de distintas épocas y territorios. Según Irleamar Chiampi, “la idea es componer, con esos saltos y sobresaltos, una especie de constelación supra-histórica en que los textos dialogantes exhiben su devenir en la mutación de esas partículas” (Lezama Lima, 2005: 21). El concepto de era imaginaria es un conjunto abstracto y genérico de imaginaciones y pensamiento en vías siempre de trascender el momento de su origen; el ejemplo más conveniente, por su relación con el tema de estas líneas, es lo barroco americano. La era imaginaria no es entonces una época ni una tendencia, no una moda ni una cultura; la era imaginaria es más escurridiza: se mueve, precisamente, entre épocas, tendencias, culturas, modas. Nunca muere, pero al ser devenir siempre está *naciendo*, pues “todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido” (24). Contrapunto y era imaginaria son ideas complementarias: si ésta es, en última instancia, la posibilidad poética en devenir de cierta circunstancia espacio temporal que se mueve a otras, el contrapunto se revela el utensilio único, imprescindible, para rastrearla.



EL RASTREO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA SE HA CONVERTIDO ENTRE LA LUCHA ENTRE LA IMAGO, ASCENDIDA A PRIMER PLANO, Y EL FUEGO EXTENDIÉNDOSE COMO UN ÁRBOL INFINITO O REPLEGÁNDOSE A UN PUNTO QUE VUELA -LEZAMA LIMA

Puesto que Lezama busca en sus ensayos las fuentes (que al mismo tiempo son expresiones netamente americanas) de nuestro continente, se ve en la necesidad de conceptualizar a los personajes de esas fuentes. Entre éstos se encuentran los *héroes cosmogónicos*, forjadores de mitos originarios, el *señor barroco*, protagonista de América, y los *rebeldes románticos*, entre los cuales están el fraile dominico Servando Teresa de Mier, el maestro demoniaco de Bolívar, Simón Rodríguez, y el gran americano, promesa fallida, Francisco de Miranda. Es notable la selección de los personajes que Lezama comenta en sus conferencias: “son, muchas veces, personajes oscuros, olvidados o marginales —que ninguna historia oficial se atrevería a incluir—; otros son personajes solares, aunque focalizados por su lado secreto o menos evidente” (Lezama Lima, 2005: 25). Todos ellos tienen algo de oscuridad y algo de luz; son puntos medulares de una era imaginaria, son una suerte de poesía y de abyección, perlas y excrecencias a un tiempo, claroscuros: el barroco. Ya Chiampi previene al lector a propósito de estos personajes, generadores de la cosmovisión aglutinante de América: “lo demoniaco para Lezama no es otro sino el *Eros relacionable* o *Eros cognoscente*, término que, a lo largo de su obra, significa la poesía por antonomasia” (27). Seguramente Lezama vería con buenos ojos las siguientes palabras que Pessoa pone en boca del Diablo: “Es la ley de la vida, señora mía. El cuerpo vive porque se desintegra, sin desintegrarse del todo. Si no se desintegrara segundo a segundo, sería un mineral. El alma vive porque es tentada constantemente, aunque se resista. Todo vive porque se opone a algo.

Pero, si yo no existiera, nada existiría, porque no habría a que oponerse, como la paloma de mi discípulo Kant, que, al volar en el aire leve, pensaba que podría volar mejor en el vacío” (Pessoa, 2005: 14). Y más adelante: “Nunca tuve infancia, ni adolescencia, ni, por tanto, llegué a la edad viril. Soy el negativo absoluto, la encarnación de la nada. Lo que se desea y no se puede obtener, lo que se sueña porque no puede existir, ahí se encuentra mi reino vano y ahí está establecido el trono que no me fue otorgado. Lo que podría haber sido, lo que debería haber existido, lo que la Ley o la Suerte no me concedieron, lo arrojé a manos llenas al alma del hombre, y ésta se perturbó al sentir la vida viva con lo que no existe” (22). En palabras de Lezama: “vastísimas extensiones temporales que no lograron configurarse se igualarán a grandes extensiones que alcanzaron la ejecución de su forma, pero que fueron destruidas. De tal manera que únicamente la imago puede penetrar en ese mundo de lo que no se realizó, de lo que puede destruirse y de lo que fue arrasado [...] El rastreo de la expresión artística se ha convertido entre la lucha entre la imago, ascendida a primer plano, y el fuego extendiéndose como un árbol infinito o replegándose a un punto que vuela” (Lezama Lima, 2005: 86). Lo que en la fantasía de Pessoa es deseo, en el arte americano, y aun en la vida americana, en la naturaleza y el paisaje, es potencia, realización. Mas, como el Diablo ha anticipado, la realización, felizmente, nunca basta: siempre es mayor lo no acontecido y lo no dicho.

“El romanticismo y el hecho americano” es el tercer ensayo de *La expresión americana* y pretende dilucidar la labor fundacional que algunos románticos, ya

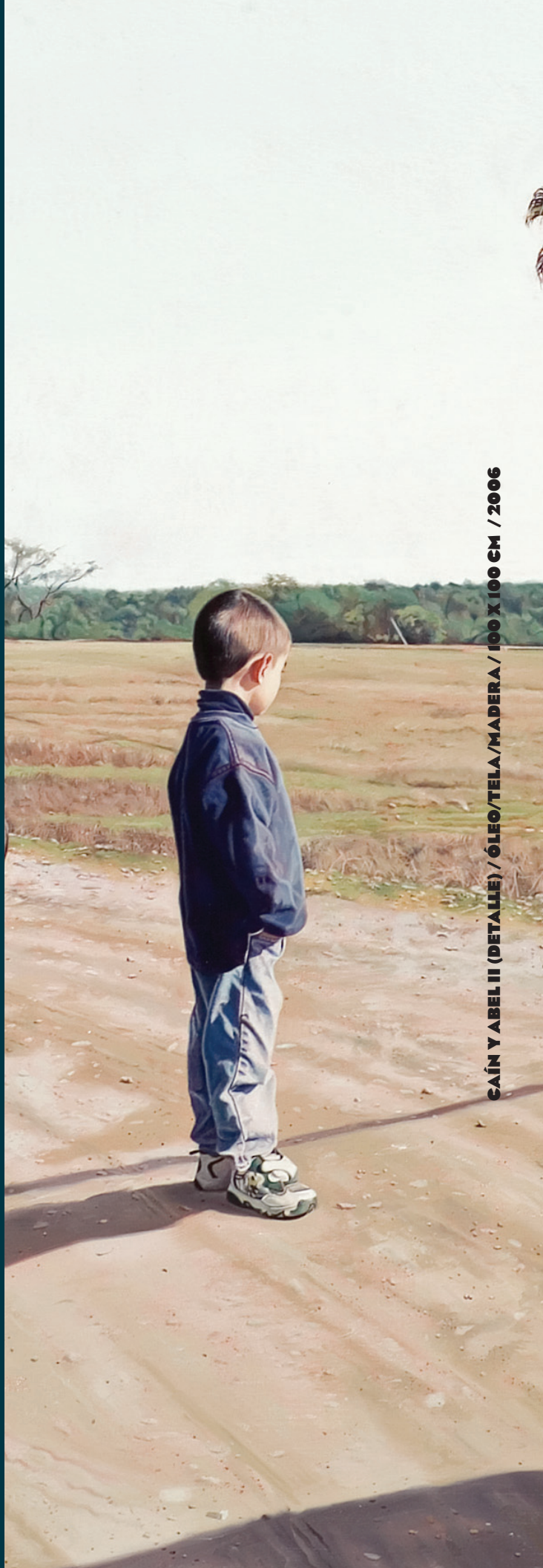
desdeñados ya recuperados por el interés siempre voluble de la historia, llevaron a cabo en el imaginario voraz del americano. Los personajes centrales son, como se ha dicho, Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda; los tres desembocarán, hacia el final del texto, en la figura central del americanismo para Lezama: José Martí. El ensayo abre con la descripción de un contexto histórico propicio para el desarrollo de los tres espíritus mencionados: los excesos del centralismo de España en tiempos coloniales. Es notable que, pese a la propuesta de visión histórica, nada tradicional, que Lezama privilegia en *La expresión americana*, cuando es necesario se valga de la explicación causal. La causalidad histórica no sólo es netamente europea, sino que se circunscribe a una fe ciega en favor de la verdad, supuesta única, de una visión decimonónica contraria al barroco. Sin embargo, Lezama no se contradice: al absorber todas las herramientas que la cultura occidental le ha dejado a la mano, actúa como voraz Señor Barroco, en la medida que no desdeña, sino reutiliza, enriqueciendo los sentidos y alterando definitivamente la herramienta teórica, en este caso, la causalidad. Así, la explicación del contexto nos habla de los motivos políticos que llevaron a Servando a prisión, por ejemplo, pero no explica la empatía que su esencial derrota mantiene con Miranda y con Rodríguez. Tampoco sirve la causalidad para comprender cómo la derrota personal de los románticos americanos deviene cohesión de la identidad americana, ni explica las razones por las que al negar España, Servando la fortalece —¿convirtiéndola?: adaptándola— en el imaginario colectivo del americano. Un ejemplo, a propósito de quienes, tras abjurar de la iglesia y manifestarse como liberales, regresaron, oficialmente, al cobijo del catolicismo: “Consecuencia: ganancia del catolicismo, amplitud de su compás, con su gran revolución, su absurdidad inagotable en lo poético, y la constante prueba del ejercicio de su libertad. Todo lo que haya sido contrario a esa actitud del catolicismo, es tan sólo vicisitud histórica, suceso, pero no cualificación de su dogmática” (Lezama Lima, 2005: 124).

De acuerdo con lo anterior, “En Fray Servando, en esa transición del barroco al romanticismo, sorprendemos ocultas sorpresas muy americanas.

Cree romper con la tradición, cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado [...] Primera señal americana: ha convertido, como en la lección de los griegos, al enemigo en auxiliar” (Lezama Lima, 2005: 127). Qué tan americana es realmente esta señal. Es evidente que el argumento de Lezama es sólo retórico, pues él mismo está hablando de una lección no americana como ejemplo (u originalmente no americana, la de los griegos, que Lezama ya ha adoptado para sí); sobre esto ya habló el Diabolo de Pessoa. Aun así, Servando no se conforma, sino que procura y se fascina con los otros: “En Bayona, la curiosidad americana lo lleva a penetrar en una Sinagoga” (127), y no sólo se entiende con los demás, sino que se asimila entre ellos, al tiempo que ellos lo asimilan: “La onda larga de su simpatía no retrocede ante refutar al predicador, y como lo hace tan bien le ofrecen en matrimonio ‘una bella y rica Raquel, y en francés Fineta’. Termina revisándole sus sermones a los rabinos, y en que éstos le llamen Jajá, que significa sabio” (127). El itinerario de Servando, desesperado pero también ambicioso, como el de Francisco de Miranda y la introspección maligna de Simón Rodríguez, se debe, según Lezama, a la intuición de un nuevo paisaje. La expansión del paisaje, la asimilación de lo otro y de los otros, la coquetería y vanidad y hambre frente a los otros, son las principales características americanas que Lezama encuentra en Servando y que acentúan, por la desmedida voracidad de lo americano para potenciarse, la tragedia de una vida oscilante entre la huida y el encierro. Simón Rodríguez, “ejemplar de individualismo más sulfúreo y demoniaco”, también gana, con su derrota y sus defectos casi caricaturescos, para el imaginario de América. Demonio mayéutico, calumniador de sus padres, de fealdad privilegiada, pero también maestro querido de Bolívar, nos recuerda cierto retrato pintado por Nietzsche: “Sócrates era del más bajo origen. Plebe. También se sabe que era horroroso. La fealdad, que para nosotros ya es una objeción, para los griegos era casi una refutación. Y aún podemos preguntar: ¿era Sócrates griego? La fealdad deriva muchas veces de un cruce o mestizaje. En otros casos, de la decadencia” (Nietzsche, 2003: 39). Sin embargo, para Lezama (quien, según nos ha aclarado ya Irleamar Chiampi, manifiesta cierto recelo

AUN LOS SINSABORES DE LA FATALIDAD SERÁN PARA LEZAMA CONCIENCIA DE SÍ

al germanismo de Hegel a lo largo de *La expresión americana*), estas características no tendrían que ser tan notoriamente negativas: la fealdad, la elocuencia e improvisación, la adjunción y aun pertenencia al vulgo y, sobre todo, la mezcla, el mestizaje, son cualidades del americano que Lezama, una y otra vez, ensalza y celebra. Aun los sinsabores de la fatalidad serán para Lezama conciencia de sí, identidad: “el buen viejo, tan seguro de su destino de fracasos como Bolívar en su destino titánico [más tarde dirá que lo titánico alude más a la forma proporcionada que a la desmesura del tamaño], en una carta que le dirige a Bolívar, donde adquiere una meticulosa sencillez incomparable, le dice: “¿Qué voy a hacer en América sin usted?” Bolívar vive ya en el gran escenario de la transfiguración histórica de los destinos, y Rodríguez vive en el acarreo invisible, en el demonio de los mesones, en el esplendor de la pobreza” (Lezama Lima, 2005: 134). Qué contraste el de estas últimas frases con las de Nietzsche. En oposición a la de Rodríguez, la historia de Francisco de Miranda que ofrece Lezama es mucho menos personal y humana, mucho menos documentada acaso. Lo relevante para el hallazgo del hecho americano es quizá el énfasis que Lezama hace en la buena estrella de Miranda, contra la cual el presidio definitivo se impuso. Por supuesto, la incompatibilidad que halla el cubano entre el espíritu de un Rodríguez introspectivo y una realización personal llena de triunfos parece menguar la tragedia del sino de Rodríguez, de acuerdo con lo cual Miranda es un ejemplo mayor de frustración. Es precisamente este sentimiento el que parece haber persuadido a Lezama para elegir estos tres personajes históricos como principales representantes del romanticismo americano: “Para ilustrar el siglo XIX hemos escogido a las figuras que nos parecen más esencialmente románticas por la frustración” (145). Esto no quiere decir que la frustración defina al americano, o no solamente; el carácter aglutinante de la poética de Lezama permite que el romántico contraste con el



CAÍN Y ABEL II (DETALLE) / ÓLEO/TELA/MADERA / 100 X 100 CM / 2006



entusiasta —aunque tan crítico y con tanto relieve— Walt Whitman, por ejemplo, quien vale tanto para configurar América como Servando u otros.¹

El cuarto capítulo de *La expresión americana*, “Nacimiento de la expresión criolla”, rechaza la eficacia de un lenguaje que ya ha de valorar tanto el regodeo con que algo se dice como aquello que se dice: “El sentencioso se puede volver cazurro; el efectivo puede adormecerse en el fiel del balanceo. Pero el americano, Martí, Darío o Vallejo que fue reuniendo sus palabras, se le concentran en las exigencias del nuevo paisaje, trocándolas en corpúsculos coloreadas” (Lezama Lima, 2005: 150). En efecto, hay aquí una veneración de la frase en sí, y no su contenido integral, no de su sustancia semántica, un privilegio de la forma y del sonido mismo que tiene, más que la obligación, la inclinación natural, de pintar con la expresión el paisaje americano. No se trata simplemente de fingir opulencia verbal ni de sentido, no sólo del despilfarro lingüístico: hay una inclinación natural a decir el ser americano, la imagen que, como americanos, colma los ojos del poeta americano. ¿Del poeta? Lezama inicia el recorrido de las fuentes de esta expresión criolla con Quevedo y con Góngora, pero no es el poeta quien goza de esta sobreabundancia del paisaje en su hablar, sino, para Lezama, toda la gente: “La espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora, se amigaban bien por tierras nuestras, porque mientras en España las dos gárgolas mayores venían recias de la tradición humanista, en América gastaban como un tejido pinturero, avispón del domingo que después precisamos aumentado y nimbado en la alabanza principal. [...] por lo

¹ Sobre Whitman cabe destacar la aceptación e importancia que ha tenido este poeta vital en la tradición hispánica: en el prólogo que León Felipe escribe a su traducción de *Song about myself*, se lee: “Se apellida Whitman. / Pero Dios le llama Walt. / No tiene familia. / Es hijo de la tierra más que de la sangre, como todo norteamericano legítimo. Que en esto se diferencia del europeo. Y en esto se diferencia también el pionero del conquistador. / No tiene genealogía. Y en esto se diferencia del hebreo. No acarrea su sangre desde Adán, por una atarjea de nombres empalmados, pero es tan adámico como Isaías” (Whitman, 2007: 15). Es justo la universalidad pretendida por el norteamericano y su exacerbada fraternidad, lo que ha atraído también la atención del portugués Pessoa: “¡Mírame a mí: tú sabes que yo, Álvaro de Campos, ingeniero, / poeta sensacionista, / no soy tu discípulo, no soy tu amigo, no soy tu cantor, / tú sabes que yo soy Tú y estás contento de ello!” (Pessoa, 2000: 275). Pero aun antes Martí había elogiado la humanidad del poeta de Norteamérica, y bastante después, Lorca haría lo suyo, a su modo, celebrando la pureza de amor whitmaniana.

americano, el estoicismo quevediano y el destello gongorino tienen soterramiento popular. Engendran un criollo de excelente resistencia para lo ético y una punta fina para el habla y la distinción de donde viene la independencia” (153-154). Según Lezama, al español no le viene bien la armonización de las voces quevediana y gongorina, porque los campos de Castilla —paisaje peninsular, espíritu peninsular— no requieren esa tensión y pugna verbal para ser dibujados, a diferencia del paisaje americano, como si fuera uno solo, que nos urge, con un equilibrio violento entre cultura y naturaleza, a la abundancia e ineficacia verbal: “El americano traía a ese refinamiento del banquete occidental, el otro refinamiento de la naturaleza” (153-154). De ahí el elogio al poeta malo, impensable para el Horacio que lo había condenado en su “Epístola a los Pisones”. La imagen con que inicia Horacio su “Epístola ...” es inarmónica, desmesurada e inelegante, además de un derroche de imaginación. Atribuir el busto femenino con miembros de animales a delirios de enfermo y, más aún, coronarlo con burla obligada, incontenible, es a un tiempo anunciar preferencia por el orden y la homogeneidad sobre sus contrarios. Horacio escogió ese inicio para su poética como una burla inapelable que Lezama no compartiría. La inelegancia pero necesidad del poeta malo, y aun la inelegancia y necesidad del buen poeta americano, no compartirían el chiste de Horacio pues sus discursos funcionan exactamente al revés: se considera la posibilidad de representar la quimera horaciana e incluso se valora la flagrante contradicción. Como el mal poema, el libro único en manos del vulgo, se dota de un sentido insospechado gracias a la relectura: “Este poeta malo [...] es también hombre aposentado en un solo libro, que lo vio por todos los días, que sin ser lector, cuando se ve obligado a lecturas, tiene que marchar hacia ese libro uno, que lo espera, que se constituye en silencioso monstruo que espera las migajas de un ocio que le pertenece” (156). De este modo, el hipotético libro único en manos del ordinario adquiere el tono y la autoridad de una escritura indiscutible, de una “sentencia entrañable”, aun si se trata de un libro que se perdería en una biblioteca. Es justo la vuelta a lo ordinario, practicada por los mismos Calderón y Quevedo, lo que enriquece el discurso criollo: la sátira, la historia del

hombre común, la palabra alegre, la trivialización de la muerte, su caricaturización al modo Posada, la voz festiva, con música y diminutivos, que puede referirse a la soledad o la nostalgia, y todas las posibilidades verbales que encarnen al sencillo, al triste o al idiota, abundan en América, según Lezama, contrastando con el canon de la expresión europea. Los prosistas menores de la conquista son quienes forjaron nuestros primeros libros americanos, deslumbrados por el paisaje: “Por eso don Luis y Quevedo, tuvieron que hacerse americanos, para alcanzar circulación en el paisaje, influencia sobre nuevos tuétanos, rebajados y subidos, pulimentados por un agua nueva” (163).

LA PENA Y EL MAL, AL LADO DE LA BURLA Y LA CARCAJADA: LA EXPRESIÓN CRIOLLA ES UNA ACUMULACIÓN DE ESTOS TONOS, ESTOS TEMAS Y ESTAS CARACTERÍSTICAS QUE NO SE ANULAN, SEGÚN QUIERE LEZAMA, SINO SE POTENCIAN INEVITABLEMENTE.

Paul Valéry dijo una vez, con precisión y belleza: “La verdad es ésta: que es más profunda”; verdad que se entrega y se suelta; sin dejar de ser cierta, nos promete, cumple y niega al mismo tiempo. Para llegar a esto, el criollo debe recurrir a otra clase de entendimiento, rebosante de palabras, de detalles inútiles, de ires y venires, de lenguaje indirecto y palpitante. El criollo tendría que asomarse a la contundencia del acto y dejar la abstracción para quien se haga con ella. El criollo, además, tendría que remitirse a un modo de hablar específico, según Lezama, valerse de un acento con carga de sentido (de gaucho, de costeño, de serrano), hacer de sus palabras una contemplación errante y nostálgica del paisaje. La pena y el mal, al lado de la burla y la carcajada: la expresión criolla es una acumulación de estos tonos, estos temas

y estas características que no se anulan, según quiere Lezama, sino se potencian inevitablemente. Aparte, hay que decir que “El romanticismo y el hecho americano” y “Nacimiento de la expresión criolla” revisan causas de una realidad manifiesta, una expresión ya dada: la de José Martí. Los románticos errantes y la formación de la expresión criolla, ya recordados con celeridad, encuentran su clímax en las últimas páginas del principal poeta cubano, “esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de la muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas son de un carácter alucinatorio. Desde



el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que leer la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *decir*, Martí fue eso, fue lo cubano.” (Sarduy, 1999: 1087). Sobre esto esencial cubano, Lezama se lamenta: “Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos invencionado la guadaña que le corte las piernas”

(Lezama Lima, 2005: 79). En aras de esa guadaña, que no es sino símbolo de una imaginación a qué asirse y que dé sosiego, Lezama imagina que “el poseedor de un baúl lleno de los escritos de Martí, entre las furias de un huracán o de un terremoto, está en la obligación de salvarlo antes que salvar su vida, como dice la orden del día de una de las grandes batallas contemporáneas, deberá morir en el mismo sitio antes que retroceder un paso” (78). Porque es justo con Martí con quien, en opinión de Lezama, “la relación poesía-naturaleza alcanza su plenitud al ascender la poesía a propia naturaleza” (96). Y en esta relación concreta, que ha hecho un verdadero paisaje americano de palabras, Martí acumula las características de la expresión criolla y del romántico itinerante americano: “Martí también entra al baile, pero entra para 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” (102). Lezama, como Sarduy, privilegia las últimas páginas del diario de Martí, y asegura que “este poema únicamente puede ser comparado con las *Soledades* del viejo Góngora o con las *Iluminaciones* o *Una temporada en el infierno*, del hechicero niño de la tribu, del arúspice furioso, del mejor lector del hígado etrusco, Rimbaud. En ese poema parece como si Martí hubiera terminado las dos *Soledades* que se le quedaron sin escribir a Góngora, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo* [...] Góngora no podía escribir esos temas, hay una fatalidad en lo que se escribe y en lo que se diserta. Y eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano” (103-104). ☞

Referencias

- Lezama Lima, J. (2005). *La expresión americana*. Ciudad de México: FCE.
 Nietzsche, F. (2003). *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets.
 Pessoa, F. (2000). *Drama en gente*. Ciudad de México: FCE.
 Pessoa, F. (2005). *La hora del diablo*. Barcelona: Acantilado.
 Sarduy, S. (1999). *Obra completa*. Madrid: Archivos.
 Whitman, W. (2007). *Canto a mí mismo*. Madrid: Akal.