

Dante Alighieri y José Martí: consonancias textuales

David Leyva González

Investigador. Centro de Estudios Martianos.

Al acercarnos a las figuras de Dante Alighieri y José Martí se percibe una serie de semejanzas existenciales que, a pesar de la distancia contextual, su mención resulta propiciatoria antes de adentrarse en un estudio comparativo más específico.

Tanto uno como otro se sintieron profundamente perturbados por el destino de sus patrias: por un lado, las ciudades-Estados que conformaban la Italia de los siglos XIII y XIV, Florencia en particular, sumidas en la anarquía, en guerras fratricidas, en intrigas de poder entre papado e imperio; por otro, la Cuba de finales del XIX con el peso de la decadencia colonial española que, aferrada a la Isla, no dejaba otra opción que las armas y la sangre. Ambos develan entonces una especie de angustia política que los conduce, a su vez, a una escritura concentrada hacia lo unitario, lo armónico, lo fundacional. Son creadores de futuridad, trascendentalistas intrínsecos, grandes observadores de los caracteres humanos. Se nutrieron de lo degradante de su tiempo para erguirse éticamente; es decir, del conocimiento exhaustivo de la horizontalidad para establecer en ella la verticalidad.

Premio *Temas* de Ensayo 2008, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura.

Ya desde época de Dante, cada poeta que intente ser moderno ha de sentir la experiencia de la ciudad, aunque la niegue luego con todas sus fuerzas; la ciudad como espacio-tiempo creciente, cambiante, contradictorio; aglomeración humana en paisaje de piedra sobre la Naturaleza. En lo plástico, más cercana al infierno que cualquier otro ambiente.¹

Para Dante, la ciudad creativa por excelencia es Florencia, y aunque «en medio del camino de la vida» fue desterrado de ella para no volver más, la existencia en su seno, en torno a lo inestable, lo violento y lo vicioso, fortificó su escritura.

Burkhardt considera a Florencia «como el primer Estado moderno del mundo». Es un honor que los ciudadanos han de pagar muy caro y en la moneda con que los pueblos pagan estas cosas: la sangre. Para un espíritu meditabundo como el de Dante, empapado de cultura antigua, formalmente antiguo, pero agitado, como genio precursor, por las más violentas tempestades íntimas del espíritu moderno, la lección de Florencia resultó sobremanera eficaz y ayudó a la formación de sus concepciones.²

Por otra parte, para Martí la ciudad creativa por excelencia es Nueva York. Aproximadamente quince años de su vida observó el crecimiento imperial de

una nación desde su urbe icónica; testigo de la llegada de emigrados de todo el mundo, de las ambiciones honestas y deshonestas de la Tierra para crear una nueva arquitectura, un nuevo modo de vida, nuevos modelos económicos y artísticos. Y todo lo pútrido y lo glamoroso de Nueva York fue recogido por Martí en las *Escenas norteamericanas*, una de sus cimas como escritor, donde extiende lo poético a la prosa periodística; algo así como mezclar en forma y contenido lo bello y lo prosaico, al punto de convertirse en uno de los fundadores del modernismo literario en lengua castellana.

Ambos buscaron en las revueltas de estas ciudades la moral y la lección necesarias para hacer utilitarias sus escrituras. Dante llena de personajes reales su *Infierno* y su *Purgatorio*, bajo atmósferas terribles, síntesis admirable que logra entre la imagen del mundo antiguo, la del cristianismo medieval y su sorprendente aportación descriptiva; todo ello en función del escarmiento, del cese de la anarquía y la vuelta a un orden cívico, aunque él mismo, al iniciar la escritura de *La Divina Comedia*, haya renunciado para siempre a la esperanza de verlo. Martí, al tener la posibilidad de escribir para tres importantes periódicos de América (*La Nación*, de Buenos Aires, *La Opinión Nacional*, de Caracas y *El Partido Liberal*, de México) no deja de resaltar lo mezquino, lo admirable, lo preocupante, lo bello, fatigante y terrible que observa en Nueva York y en el resto de la nación estadounidense. Se trata de una escritura de alerta ante la propensión que se despertaba desde aquellos años de copiar lo norteamericano sin sabiduría. Su visión apocalíptica de cómo los Estados Unidos, desde lo económico, establecerían una nueva forma de colonización sobre América —y que ese movimiento empezaría desde las Antillas, último reducto del desfasado sistema colonialista español— lo lleva a abandonar toda empresa intelectual y se convierte en puro hombre de acción: revolucionario. Pero al llegar a la Patria, beberla poéticamente y plasmarla a través de su *Diario* se percató de que aquella tropa humilde, dirigida por intransigentes generales de guerras anteriores, no estaba preparada para su visión y aunque se hipnotizaran por el timbre de su voz no entenderían que su presencia en el monte de Cuba no era solo para independizar aquella porción de suelo, sino para equilibrar el mundo, cosa que, como sabemos no se pudo lograr; ni evitar, si acaso era evitable, o quizás postergar, con la independencia de las Antillas, el carácter abiertamente imperialista de los Estados Unidos.

Si algo une estrechamente la vida de estos hombres es el espacio-tiempo del destierro político, que se asume con un orgullo y espíritu de sacrificio diferentes al del éxodo más común por mejoras existenciales. Se dice que Dante en su destierro,

colaboró en tentativas armadas, vagó errante por los pequeños Estados circunvecinos, estudió, leyó con ahínco sus preferidos textos y fue construyendo su vasto edificio político y teológico, que encerraba una grande ilusión que era poco menor que una utopía, y alimentaba su inspiración poética, y le daba fuerzas para el trabajo.³

El crecimiento intelectual en el destierro es también determinante en Martí. Es una prueba, un nuevo reto que le crea el espacio para erigirse como individuo y afianzar sus ideas políticas en pos de revertir el destino de su Patria:

El éxito me ha favorecido, y el trabajo ha venido a fortificarme: aunque tengo cubierta la frente de un sudor muy frío, es hoy buen día para comenzar mis pálidas memorias [...] // Yo vivo para el estricto cumplimiento de mis deberes. Cada uno de ellos me trae en sí un séquito de males, provenientes del tremendo conflicto entre el deber puro y la naturaleza humana. No sé hacerme a indignas transacciones, y no hay mano querida que no descargue sobre mí un golpe terrible [...] // Hoy ha sido un día bello. He visto, sin embargo relampaguear la ira en los ojos de un envidioso. —Se dolía de mi bien; procuré cándidamente hacerle olvidar su pena. Cuando llegué a Nueva York: —todo fueron pronósticos sombríos, y luminarias iniguales. De este oí que moriría de hambre, que era una tierra donde la vida me sería imposible.⁴

Martí leyó hacia marzo y abril de 1884 un extenso estudio de Sarah Freeman Clarke sobre el destierro de Dante, publicado en *Century Magazine*, famosa revista norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. La estudiosa, junto a otros dantistas, realiza un *tour* por todas las localidades, conventos y ciudades visitados por Dante, desde la sentencia de exilio en 1302 hasta su muerte en 1321, periplo que va de Roma a Rávena. Las fuentes de su investigación eran la biografía mínima de Boccaccio, los textos sobre Dante de Villani, Dino Campagni; el libro de Don Carlo de Troya, *Veltro allegorico di Dante*, publicado en Florencia en 1826, la traducción de *La Divina Comedia* de Longfellow y la última biografía del autor para aquel tiempo, escrita por Fraticelli.

La imagen del poeta que muestra la estudiosa norteamericana es la de un sensible y observador viajero, avezado en la geografía de su país y en las regiones limítrofes del Mediterráneo y los Alpes, quien recorrió muchas de estas distancias a pie, por la falta de recursos para hacerse de una cabalgadura de viaje, o mejor, por un gran orgullo que le impidió muchas veces aceptar la ayuda de amistades; y que no soportaba el excesivo trato de dádiva a su persona.⁵

Martí reseñó los dos números de *Century Magazine* de 1884 en *La América*, de Nueva York, y se acercó con especial interés a los testimonios de Sarah Freeman Clarke sobre los paisajes itálicos que recorrió el poeta en su exilio. La resultante es un breve retrato titulado

«Dante triste», que se inserta dentro de la reseña mayor de la revista.

A Dante, de cutis suave y ojos límpidos; a Dante, joven, esperanzado y lidiador, pintaba, en su camino por los lugares donde el florentino anduvo, el *Century* del mes de marzo. El número de abril nos lo pinta ahora en el convento de Santa Croce di Corvo, andando como una sombra por entre los monjes, que lo siguen entre afligidos y espantados; y cuando estos le imploran que diga lo que busca, él vuelve el luengo rostro, hendido de arrugas, y dice con voz que todavía resuena: «¡pácel!». Del convento, donde es leyenda que escribió *Infierno*, aunque dice el admirable Federico Mistral, de Provenza, que las negras rocas que vio luego en Arlés le inspiraron el destrozado paisaje que en *Infierno* pinta; del convento se fue por el camino áspero y grandioso de Comice, hendiendo nubes y tocando alas, hasta la calle de la Paja, de París, llena entonces de estudiantes sorbonenses, que en un haz de paja se sentaban a oír las lecciones de Sigieri, inspirado y famoso, porque no había en las tétricas aulas otros bancos. Dantesco espíritu anima todavía aquellos lóbregos y elocuentes alrededores. Y de París, cargada la mente de pensamientos más altos que las torres de Nuestra Señora, y más lucientes que sus ventanas de colores, fue a dar en Gubbio, en la desolada y noble Gubbio, más que Perugia etrusca con su casa de ciudad de augusta entrada, cóncava la techumbre, de anchas losas el piso, los muros de castillo; a Gubbio vino a dar, que ostenta todavía, como si el poseer esta reliquia fuera su única razón para existir, el autógrafo único que, sospechado de falsedad por ciertos dantistas, queda de la mano del poeta, quien con peculiar ortografía de su propio nombre parece haber escrito a la cabeza del soneto, impreso en todas las ediciones de sus obras: «Dante Alighieri a Bosone Da Gubbio». Por conventos y casas de amigos vino, absorto y callado, hasta Rávena, ya dejando volar y retornar, como águila hecha a mensajes, la mirada magnífica, por las campiñas vastas y los montes que desde sus celdas contemplaba; ya bajándose por sendas estrechas y rugosas, solo de los desesperados conocidas, a meditar en las sombrías cavernas. De los hombres quitaba los ojos, y los ponía en la Naturaleza, por lo que fue tan grande su poesía. En alto templete, coronado de bóveda sencilla, reposa ahora en Rávena, a la luz de su propio Paraíso, el Dante soberano.⁶

Es interesante ver lo presente que tenía Martí el exilio de Dante para su propia vida, su exilio y el de otros expatriados políticos. El famoso terceto de *El Paraíso*: «Probarás cuán amargamente sabe / el pan ajeno y cuán duro es subir / y bajar las ajenas escaleras»⁷ lo rememora en más de una ocasión en su escritura. Al poeta cubano José Joaquín Palma se lo recuerda en el texto que le dedicara en *La juventud*, de Nueva York: «ha logrado aprisionar en palabras la música errante que vuela por lo invisible, y las nobles tristezas de un alma que va repitiendo el terceto del Dante, por “la escalera ajena”, por lo negro del mundo».⁸ En la sección «En casa», del periódico *Patria*, le viene a la mente el terceto, en el marco de una reunión de emigrados cubanos:

El Salón de Behr, en la Quinta Avenida, es como casa nuestra. Allí celebramos a Espadero, que puso en música

el gemido del alma cubana, y a veces su majestad y su tormenta: allí agasajamos a Albertini, que no olvidará nunca, de seguro, el fervor y cariño de los aplausos cubanos. Allí tuvo su baile el martes la sociedad «Entre Nous». Y el nombre es bueno, porque cada día entendemos mejor que, hoy como cuando el Dante, es salobre de veras el pan extranjero, y áspera de subir la escalera extraña.⁹

Mientras que en una de las dos semblanzas históricas que le hiciera al orador norteamericano Wendell Phillips explica cómo este no «clavó, como el Dante, el diente trémulo, sentado en los peldaños del palacio ajeno, en el pan salado de otros».¹⁰

Aunque políticamente son escritores bien opuestos, entre otras razones, por la distancia epocal y contextual, amén de su personal opción política, ambos son utopistas, con esa añoranza de paz perpetua, vista también por filósofos como Kant y Rousseau; además, equilibraron como pocos los disonantes instrumentos de la política y el arte; es decir, superaron con creces el gran riesgo de no ser abiertamente panfletarios o pesadamente moralistas. Lograron plasmar su moral, su ética cristiana y su visión política de una manera artística, con tono literario elevado. Claro que, para la recepción universal, esta plasmación artística de lo político y lo moral está más lograda en Dante con una obra de vida como *La Divina Comedia*, sistémica y concentrada, «el más ambicioso poema narrativo que se haya escrito jamás»,¹¹ o como dice Jorge Luis Borges «no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será».¹² Sin embargo, qué sensación de totalidad nos produce también la obra de Martí, quien a pesar de la diversidad y dispersión temática de su creación, llega a la alta literatura sin dejar a un lado lo político y lo ético. Se convierten en grandes modelos de ética-estética, dualidad que propicia la riesgosa categoría de ser poetas ejemplarizantes, institucionales.

Curiosamente, esta elevada ética que los sublima en exceso, los hace no menos contradictorios y subversivos. Dante, que flageló sin misericordia a clérigos y cardenales por sus múltiples pecados, y estableció la serie de transgresiones indicada por Borges —como figurar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica, equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús, anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final, juzgar y condenar las almas de papas simoníacos y salvar el alma del averroísta Siger uno de los primeros en hablar del Eterno retorno),¹³ es considerado, sin embargo, por la *Enciclopedia católica* del Vaticano como «el poeta más grande del catolicismo».¹⁴ Por otra parte, Martí, gran fustigador de las tiranías y del absolutismo de poder en cualquiera de sus manifestaciones, ha quedado como poeta referencial de cuanto régimen político ha pasado por la isla de Cuba, de 1902 hasta la fecha.

El sentimiento del desencanto, tanto de la sociedad humana como del hombre individual, es otra de las afinidades de estos poetas de ilusiones, de utopías. En ocasiones, sus figuras son manejadas por bruscos movimientos alabadores o rebajadores, lo que los hace oscilar de la cúspide a la tierra con fuerza inusitada. El destino los castiga un poco a lo Moisés: verás desde la colina lo prometido, lo soñado, pero no pisarás ahí. Acto seguido de sus muertes, empieza un proceso acelerado de ascensión: se escriben páginas y páginas sobre ellos, en especial de la tierra que más de una vez los mal entendió, los mal utilizó. El vulgo entonces, ante tanta omnipresencia de ellos, ante tal hipercalificación de su palabra, los mengua bajo el manto, y por simple saturación muchas veces no leen la imagen viva de sus textos, se repiten los comentarios de sus obras y no se actualiza el abanico de significaciones. Y aunque esta situación es totalmente irrelevante, todavía poco amenazadora de sus grandezas literarias, la excesiva institucionalización de sus figuras ha privado de atrevimiento y actualidad analítica a la propia Academia que los estudia.

Otro aspecto unificador de sus temperamentos es la fuerza testimonial de sus escrituras. El manejo de la ficción o del ingenio literario está en perenne cercanía a la historia, a las realidades cercanas de los autores, con una relevante primera persona, cual si trasladaran el aliento poético del sujeto lírico a la manera de hacer de otros géneros literarios.¹⁵

El infierno, según la astronomía ptolemaica, está en lo profundo del hemisferio boreal, la imagen de Lucifer como «gusano que horada al mundo».¹⁶ Coincidentemente, el hemisferio dado por Dios para la vida mortal del hombre es el boreal, pues el austral no es apto para nuestros sentidos. Por ello, la experiencia infernal de ambos poetas —en Dante, visto en un texto de rotunda madurez, *Infierno*; en Martí, en uno de romántica juventud, *El presidio político en Cuba*— rebosa de personajes reales, de testimonios cercanos a sus vidas.

La forma que tuvo Jesús de Nazaret de transgredir las recias leyes judías de la tabla de Moisés fue a través de un amor ilimitado, un perdón inaudito en contraposición al ojo por ojo, diente por diente. Esa misma compasión cristiana muestra Dante en su aventura poética. La idea borgeana es ver al vate como aventurero, cual Ulises que «pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas»,¹⁷ pero a diferencia de este, no lo mueve abiertamente la soberbia sino que se muestra con una humildad cristiana, que, como sabemos, no siempre pudo mantener.¹⁸ El joven Martí —en texto menos abarcador, pero audaz en el sentido de publicarlo en la propia España y bajo un estatus de exiliado político— sí mantiene más

incorruptible su perdón; todo penado lo mueve a compasión y no muestra odio ante los flagelantes, aunque existen marcas de ironía en el texto martiano: como esa imagen reiterada de los diputados integristas españoles cantando, danzando y en tono de festejo, que ilustra grotescamente la indiferencia del gobierno español por las crueldades que vive la isla de ultramar.

Cantad, cantad, diputados de la nación [...] Aplaudid; cantad. / ¿No es verdad que vuestra honra os manda cantar y aplaudir? // Bello, bello es el sueño de la Integridad Nacional. ¿No es verdad que es muy bello, señores diputados? // veo aquí a los diputados danzar ebrios de entusiasmo, vendados los ojos, con vertiginoso movimiento, con incansable carrera, alumbrados como Nerón por los cuerpos humanos que atados a los pilares ardían como antorchas. Entre aquel resplandor siniestro, un fantasma rojo lanza una estridente carcajada. Y lleva escrito en la frente *Integridad nacional*: los diputados danzan. Danzan, y sobre ellos una mano extiende la ropa manchada de sangre de don Nicolás del Castillo, y otra mano enseña la cara llagada de Lino Figueredo. / Dancen ahora, dancen. // Canten, canten, loen, aplaudan los diputados de la nación. // Aplaudan siempre, canten siempre los diputados de la nación. / ¿No es verdad, repito, que importa a vuestra honra cantar y aplaudir?¹⁹

El espíritu compasivo y la atmósfera de emotividad son logrados por estos poetas desde el mismo inicio de sus experiencias infernales. Nos transmiten la incertidumbre de los horrores que comienzan a ver sus ojos, aunque Martí, sobre todo, quiere insistir en el carácter real de lo que describirá y, no menos orgulloso, resalta la cercanía total del infierno con su vivencia en presidio, sin transición alegórica alguna de fieras o guía, estableciendo así su distancia con el poeta italiano: «Dante no estuvo en presidio/ Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, *hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor*».²⁰

Tanto Dante como Martí realizan una obertura introductoria antes del temido descenso. El italiano no traspasa el umbral del infierno hasta el «Canto 3»; Martí no cuenta sus experiencias hasta la parte sexta. El primero transmite lo terrible desde la misma inscripción de las puertas cuyos tercetos iniciales dicen: «Por mí se va hasta la Ciudad Doliente/ Por mí se va al eterno sufrimiento/ Por mí se va a la gente condenada»,²¹ el segundo llega a la cárcel el 5 de abril de 1870, lo ponen a cargar agua de inmediato bajo la vista de sus familiares, mas él siente lo terrible en la propia espera de la llegada de los penados que salieron desde el alba.

Ante la cercanía del primer grupo de almas, Dante nos dice: «Allí suspiros, llantos y altos ayes/ resonaban al aire sin estrellas,/ y yo me eché a llorar al escucharlo// Diversas lenguas, horridas blasfemias/ palabras de dolor, acentos de ira,/ roncós gritos al son de manotazos»; mientras Martí nos dice al ver llegar a los penados por vez primera:

Asombra en ambos la forma en que calaron el interior humano, el poder de observación, el equilibrio ejemplarizante que hicieron entre la poesía y la acción y la manera alucinante como llevaron su entorno al filtro de sus respectivas obras literarias.

Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron, dobladas las cabezas, harapientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían. Parecía que no querían ver; lanzaban solo sombrías cuanto tristes, débiles cuanto desconsoladoras miradas al azar. Dudé de ellos, dudé de mí. O yo soñaba, o ellos no vivían.²²

Este marco del sueño en la imagen martiana, que lo hace dudar de si son vivos o muertos o si él mismo los observa o sueña, es propio de la estética grotesca y tan antigua como *La Divina Comedia* de Dante, quien afirma en su «Canto 1», antes de iniciar la teologal aventura: «No sé fijamente cómo entré en aquel sitio: tan trastornado me tenía el sueño».²³

Wolfgang Kayser —uno de los grandes estudiosos de lo grotesco en el arte, sobre todo de ese grotesco con escasa vinculación a la risa y muy cercano a la individualidad del creador— destaca la atmósfera onírica que envuelve muchas veces este recurso estético y la extraña sensación de distanciamiento que provoca ese cambio de estado o de situación abrupta, como si el suelo se removiera bajo nuestros pies.

Además de ello, Kayser explica que, hacia finales del siglo xv e inicios del xvi, lo grotesco fue entendido como *sogni dei pittori* (sueño del pintor), es decir, el vocablo no solo designaba un risueño estilo decorativo como en sus orígenes, sino que a través de las ilustraciones que hizo Lucca Signorelli de la *Comedia* de Dante, el término tomó una connotación más ricamente imprecisa (sueño-realidad, comedia-tragedia, entre otros pares).²⁴ Tal visión de lo grotesco como *sueño del pintor* alcanzaría su cumbre con las obras de Hieronymus Bosch (El Bosco) y Pieter Breughel, el Viejo; y sería rescatada, para beneplácito de románticos y modernistas, por el genio español Francisco de Goya y Lucientes, quien puso al pie de uno de sus *Caprichos*: «El sueño de la razón produce monstruos».

Esta misma riqueza plástica, este sueño del pintor construido en palabras, vuelve las descripciones infernales de estos poetas en algo espectacular, dramático y enternecedor. La escritura de Dante es vital para la evolución de la imagen artística que se llamará luego grotesca, al su *Comedia* tener implícita la fuerza imaginativa de lo grecolatino y antiguo, la parte popular y rebajadora en sus diablos, el grotesco contrastante y

terrible de las escrituras bíblicas, así como su propio aporte descriptivo como consecuencia de esa síntesis.²⁵ Martí, quien al parecer tenía en desestima el vocablo «grotesco», visión reduccionista del término que en ocasiones aún pervive, analiza más bien ese aporte descriptivo de Dante desde «lo fantástico», destacando la manera en que controla el recurso a través del pensamiento.

Este es el secreto de la popularidad de los genios sutiles y complicados como Dante a través de los tiempos diversos, poblados de masas vulgares. La fantasía desbordada, es un caballo loco,—se puede echar a volar un león; pero se ha de ir cabalgando sobre él, y se le ha de tener perennemente de la rienda.²⁶

Pero Martí no siempre tiene de las riendas *el sueño del pintor* en su experiencia infernal, sino que se desboca en exabruptos imaginativos, y personifica gran número de entidades abstractas, como la Patria que, un tanto diabólica, es quien lo arranca de los brazos de su madre y le señala «un lugar en su banquete»; lo deja abandonado a sí mismo no sin antes señalarle «con la una mano el espacio y con la otra las canteras»;²⁷ en tanto España, de «rugosos pies» es también un león dormido «con una garra sobre Cuba, y Cuba se ha convertido en tábano y pica sus fauces, y pica su nariz, y se posa en su cabeza, y el león en vano la sacude, y ruge en vano. El insecto amarga las más dulces horas del rey de las fieras».²⁸ La viruela, por su parte, se asomó en los pies de uno de los niños que viera Martí en su infierno y desde allí extendió su garra y lo «envolvió rápida y avarienta en su horroroso manto»²⁹ mientras el cólera va «contento, satisfecho, alegre, riendo con horrible risa. Ha trocado su guadaña por el látigo del presidio. Lleva sobre los hombros un montón de cadenas. De vez en cuando, de aquel grupo informe que hace un ruido infernal, destila una gota de sangre. ¡Siempre sangre! El cólera cargaba esta vez su espalda en el presidio político de Cuba».³⁰

Véase cuán medieval es Martí en este tipo de alegoría emblemática a la manera «De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma»³¹ del Arcipreste de Hita, o los emblemas dantescos presentes en *Infierno* y tan comunes en el Medioevo como fortuna,³² avaricia³³ y envidia: «La cortesana que jamás apartó del palacio del César sus malignos ojos»;³⁴ pero a la vez, en la estilística

Martí es más profuso y romántico y por el *tempo* inicial de *El presidio...* pareciese que sería obra extensa y sin embargo es breve; que sería, además, más enconada y sin embargo denuncia y perdona al unísono, y es como si ya sintiera lo que teorizara luego en «El poema del Niágara», sobre lo difícil de realizar en los tiempos modernos un texto tan orgánico y ambicioso como el de Dante, donde el talento se ha ido entremezclando con resentimientos y bellezas acumuladas, y todo se ha ido condensando sin dispersión y con entrega concentrada.

[N]o parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo de las pobreza de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarlas, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda, en los ocios amenos del pretendiente en corte, o en el ancho sillón de cordobán de labor rica y tachuelas de fino oro, en la beatífica calma que ponía en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre Iglesia abrigo y sepultura. Solo en época de elementos constantes, de tipo literario general y determinado, de posible tranquilidad individual, de cauces fijos y notorios, es fácil la producción de esas macizas y corpulentas obras de ingenio que requieren sin remedio tal suma de favorables condiciones. El odio acaso, que acumula y concentra, puede aún producir naturalmente tal género de obras, pero el amor rebosa y se esparce; y este es tiempo de amor, aun para los que odian. El amor entona cantos fugitivos, mas no produce —por ser sentimiento culminante y vehemente cuya tensión fatiga y abrume— obras de reposado aliento y laboreo penoso.³⁵

Dentro de los humanos que despertaron cierta repulsión en Martí—cierto rechazo explícito, que, aunque no lo llegó a escribir en texto sistémico, sí se muestra más de una vez en su obra— están los castigados en el ante infierno dantesco, los llamados indiferentes en vida; personas que no merecieron alabanza ni vituperio y permanecen suspensas entre la vida y la muerte. Nos dice Dante: «no tienen ni aun la esperanza de morir: su oscura vida es tan abyecta, que cualquiera otra suerte miran con envidia».³⁶ En el propio texto «El poema del Niágara», Martí ve este ante infierno como un conflicto generalizado del mundo moderno y ve la tierra como una «vasta morada de enmascarados»:

Se viene a la vida como cera, y el azar nos vacía en moldes prehechos. Las convenciones creadas deforman la existencia verdadera, y la verdadera vida viene a ser como corriente silenciosa que se desliza invisible bajo la vida aparente, no sentida a las veces por el mismo en quien hace su obra cauta, a la manera con que el Guadiana misterioso corre luengo camino calladamente por bajo de las tierras andaluzas.³⁷

Pero al igual que Dante, hay un trasfondo político en el odio a los indiferentes, al resaltar a aquellas

personas que no toman partido en los asuntos esenciales de su patria, y pasan neutrales, como si careciesen de vida. Y de ellos dice Martí en su periódico partidista: «Hay indiferentes que son hombres a medias, y aquellos que condenaba el Dante al infierno, como los peores enemigos de la república».³⁸ O cuando dice:

Cuál verá la arruga, o el grano de tierra; cuál verá el oro. Lo que importa es clavar el pensamiento puro, con mano que no tiemble, sobre las frentes viles. Lo que importa es confundir y mudar, con el espectáculo de su pecado, a los malditos del Dante, a los que pasan por el mundo indiferentes a las manchas y dolores del hombre.³⁹

Martí también vivió el infierno desde la tiranía, y lo cercano a su experiencia del presidio y su interacción con el poder colonial desde la adolescencia hacen que su escritura poética se acerque más de una vez a la imagen dantesca de *Infierno*. En el poema «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre»,⁴⁰ escrito en 1872, se siente esa misma ira contenida, como si se evitara la erupción de un volcán en su estado más alto de ebullición. Al recibir la noticia de la muerte de los estudiantes, el yo interno del poema nos dice que vivió «en infierno bárbaro un instante», y acto seguido empieza a pintarnos el cúmulo de imágenes sanguinolentas que llegan a su sueño de pintor.

Quiere respirar, pero siente que inhala «un aire ensangrentado» y su visión de medioevo infernal la trasmite a partir del símbolo de la hiena que en el poema adquiere la connotación del tirano poder colonial. El castigo infernal se visualiza a través de una legión de hienas que se precipita sobre los cuerpos desgarrados de los estudiantes, cuya hambre es tal que «la sangre bebe y a los muertos mata». Hunde en uno de los cadáveres las garras cortadoras, en las entrañas del cuerpo abierto sepulta la propia cabeza del muerto. La hiena se muestra hiperbólicamente, despide fuego por los ojos y su cabeza y el cuello en sangre tintos. Crece su imagen y «de placer se encorva, y ruge, y salta/ respira aire ensangrentado/ con bárbara delicia se recrea/ sobre los cadáveres [...] Y, al fin, allí se para triunfadora/ Rey del infierno en solio omnipotente».⁴¹

Pero esta hiena de infierno, paradójicamente, es la víctima y no la victimaria. Descuartiza y se ceba sobre cadáveres vivientes; es decir, cuerpos que se rehacen a pesar de las constantes heridas. Aquí se subvierte un tanto el sistema de castigo de flagelantes y flagelados.⁴² El texto martiano retoma la sentida paradoja del Evangelio vista en el perdón de los verdugos, la actitud servil que desconcierta; se asemeja más esto a los grupos humanos del *Purgatorio* dantesco, donde el castigo perdía dolor y huella ante el mantenido sentimiento de esperanza y fe. Los estudiantes, con los pechos traspasados y sangrantes son los que contienen la ira que bulle del poeta y los que imploran favor por los déspotas.⁴³

En otro poema, «Pollice verso», Martí revive lo infernal de la vida en la tierra y otra vez pone como pórtico de ese infierno la experiencia del presidio; incluso en una de las tres versiones manuscritas del poema escribe como subtítulo «Memoria de presidio».⁴⁴ El recuerdo que pinta es totalmente deshumanizado. Él mismo se arrastra «[e]ntre un montón de sierpes, que revueltas/ Sobre sus vicios negros, parecían/ Esos gusanos de pesado vientre/ Y ojos viscosos, que en hedionda cuba/ De pardo lodo lentos se revuelcan!». ⁴⁵ Mas el poeta sufre una rápida metamorfosis y se trueca en ave blanca y siente que pasó sereno por entre esa «selva oscura» de juventud. Y al volver a esas imágenes infernales que le «quemán la memoria», presto se alista para salir en fuga.

La analogía es un tema capital en la relación de Martí con Dante. Ambos presentan una mirada analógica que se trasluce en sus estilísticas y en sus maneras de hacer literatura; de hecho, Martí, en medio de ese gusto analógico que lo caracteriza, plantea en sus apuntes el porqué no se había hecho todavía un estudio comparativo entre Dante y Swedenborg, aquel increíble pos-renacentista sueco, hombre que parecía tener talento para todo lo cognoscible, otro arriesgado que, de manera sistémica y detallada como Dante, se adentra a describir los espacios del cielo y el infierno.

No existe tropo como el símil para visualizar con fuerza y eficacia lo analógico en la literatura, y tanto Dante como Martí fueron maestros en el arte de la «similación». El símil enriquece la visión inicial de lo que se describe y a veces hasta sugiere una transformación del objeto que se poetiza; y como muchas veces ese objeto es lo humano, podría decirse entonces que el símil es, en más de una ocasión, el boceto de una metamorfosis no acabada, incompleta. Esta incompletez implica, a su vez, una mezcla de elementos no completamente diluidos, una proposición analógica que se le hace al lector, en la cual el cuerpo humano, que es el motivo que más nos interesa, queda engarzado grotescamente con el mundo.

Podríamos ejemplificar, hoja sobre hoja, la riqueza del símil en estos poetas, pero solo nos detendremos en visualizar aquella mixtura entre el hombre y la materia creada por él mismo, en específico la relación del hombre y el barco, así como de algunos símiles sacados de la animalización de lo humano. Aunque hoy nos parezca irrisorio, ante tanta invención constructiva, el barco es una de las primeras bestias o animales artificiales salidos de la mente humana, y Dante en su *Infierno* lo utiliza más de una vez para semejarlo a las criaturas que viera en su extraña peregrinación. Por ejemplo, para referirse a Plutón en el cuarto foso del «Canto 7», dice: «como las velas infladas por el viento caen revueltas al quebrarse el mástil, así cayó en tierra aquel monstruo cruel».⁴⁶ O mejor, en el «Canto 17», al referirse a otro

monstruo: «Como se ven a veces las barcas en la playa, metidas una parte en el agua y otra en tierra, o como el país del glotón tudesco se coloca el castor para asir su presa, del mismo modo estaba la detestable fiera apoyada en el borde de la piedra que ceñía el arenal».⁴⁷

Por su parte, véase cómo Martí llega a lo erótico y a lo siniestro a partir del simple dibujo que hacen los barcos en la superficie del agua al atravesar la bahía:

Dejando tras de sí la estela en forma de un colosal desnudo, con los arranques de la cadera en los flancos del barco adelgazado ya junto a la orilla, y con los pies apoyados en Nueva York: de pronto el vapor tuerce, y los extremos de mujer se convierten en cola de inmenso pez, en cola de sirena.

De otros vaporcillos menores, de dos ruedas, salen en vías opuestas, como por dos puertas de una misma entraña oscura, dos hilos rizosos y luengos de agua que parecen dos serpientes o dos antenas colosales de un insecto negro, o dos alas de una gran ave caída que se agita en vano por alzarse del mar.⁴⁸

El símil necesita del espíritu observador y meditativo del poeta y para Dante introducir al lector en el ambiente del «Canto 21» de *Infierno*, donde prima el olor y la viscosidad de la pez, opta por ilustrar con exactitud la cotidianidad del calafateo de barcos:

Como en el arsenal de Venecia hierve durante el invierno la pegajosa pez, destinada a embrear los maltratados bajeles de los que no pueden darse a la vela, y en vez de navegar, uno construye nueva su embarcación, otro calafatea los costados de la que ha hecho muchos viajes; quién repara la proa, quién la popa; este labra los remos, aquel retuerce las cuerdas, y el otro adereza la vela malsana y el artimón: del mismo modo, y no por medio del fuego, sino por arte divino, hervía allá abajo un espeso betún de que estaba impregnada la roca por todas partes.⁴⁹

Martí, en cambio, y con igual atino en su observación poética, se vale de los barcos para filosofar sobre la elocuencia del ser humano:

Pasa con (el espíritu —la elocuencia) como con los barcos, que cuando traen buen viento y agua honda navegan con todo garbo y ligereza, con aire y gracia de pluma por el aire, y cuando andan por mar baja, o el viento es perezoso, tambalean que da grima, se les aflojan las velas como senos de vieja, y parece pesada corpulencia la que antes lucía como encantadora doncellez.⁵⁰

La animalización humana a través del símil es desbordante en ambos poetas, imposible de abarcar en un simple estudio. En su *Infierno*, Dante iguala a las almas condenadas con perros en el estío,⁵¹ con ranas que huyen de culebras o husmean en la superficie del agua,⁵² buey que se lame las narices,⁵³ y con rata inmóvil.⁵⁴ Y en ocasiones, a través del propio símil, nos detalla el proceso de metamorfosis, tal es el caso del «Canto 25» donde no le basta decir que se traban como cera derretida el blasfemo Vanni Fucci y dos

serpientes, sino que se mezclan sus colores, se confunde la piel y lo escamoso, «a la manera que sube por el papel, antes que la llama, un color parduzco, que todavía no es negro, y desaparece el blanco».⁵⁵

La analogía animal en Martí está respaldada por sus lecturas de ciencia y sus propias observaciones de alacranes, hormigas, arañas, mosquitos, avispas, gusanos y otros muchos animales.⁵⁶ Para él los pechos humanos son nidos de todo género de seres,⁵⁷ cada hombre lleva en sí todo el mundo animal⁵⁸ y cada cualidad del hombre está representada en un animal de la naturaleza.⁵⁹ Martí es uno de los avisados escritores que empiezan a sentir la vida del hombre en las ciudades como vida de insecto, es de los que adelanta lo que Kafka inmortalizará luego en su *Metamorfosis*. Un hombre sin libertad, alienado, que busca su hueco en el enjambre, o que se arrastra sin vuelo, corre el riesgo de Gregorio Samsa. Él ve el insecto en los niños de los barrios míseros trepando por las rodillas de las madres, «descarnados y exangües», frutos de trabajadores «descontentos e iracundos»;⁶⁰ y en poesía llega a decir: «Envilece, devora, enferma, embriaga/ La vida de ciudad [...] / Y con penoso paso por las calles/ Pardas, se arrastran hombres y mujeres/ Tal como sobre el fango los insectos,/ Secos, airados, pálidos, canijos».⁶¹

Pero si algo marca la escritura de Dante en Martí es el drama del conde Ugolino de la Gherardesca en la torre del Hambre, y su posterior castigo de roer la cabeza del arzobispo Ruggieri como si fuese un mendrugo de pan. Para los exégetas de Dante quedó la oscura frase ¡Y por fin pudo en mí, más que el dolor, el hambre! que abre en dos la historia entre los que creen que finalmente Ugolino hizo lo que le pidieran sus hijos: «Padre, será mucho menos nuestro dolor si comes de nosotros: tú nos vestiste de estas miserables carnes; aprovéchate tú de ellas»,⁶² o que fue, en realidad, la muerte por hambruna la que culmina el dolor de Ugolino de haber visto morir a sus hijos a causa de sus enemigos. En cualquier caso, los hijos han sido sacrificados por las ideas del padre, así como Martí sacrificó la cercanía de su hijo por sus ideas políticas. Él también compara el sacrificio del poeta moderno con un nuevo tipo de Ugolino que ha de roer de sí mismo para sacar arte;⁶³ y de un caso real que extrajera de la prensa como los naturalistas, hace la siguiente nota de este otro Ugolino moderno y de donde emerge luego uno de sus más sorprendentes poemas: «Hace cinco años, un pobre suizo, arrepentido de haber puesto en vida miserable a sus tres hijos pequeñuelos, se los echó a los brazos, se fue con ellos a una selva, y, en lo hondo de un pozo, se ahogó con ellos (Nueva York, 23 de abril de 1885)».⁶⁴

No hay dudas de que Martí bebe de la espectacularidad de la imagen dantesca, y en uno y otro se puede analizar la estética de lo grotesco como genuino

factor común. Asombra en ambos la forma en que calaron el interior humano, el poder de observación, el equilibrio ejemplarizante que hicieron entre la poesía y la acción y la manera alucinante como llevaron su entorno al filtro de sus respectivas obras literarias.

Martí apenas pudo plantearse, debido a la vorágine de su vida y su obstinado compromiso patriótico, una obra de la magnitud y sublimidad de la *Divina Comedia*. Más bien optó vivir el viaje dantesco y abocetarlo en hojas sueltas que agrupar y condensar lo vivido a la manera poética de Dante.

De establecer una supuesta relación entre la *Divina Comedia* y la vida de Martí, *ipso facto*, la servidumbre a Beatriz se trocaría en la servidumbre a la Patria. El infierno estaría ubicado en la misma adolescencia del Apóstol, en la cruenta experiencia del presidio político. El purgatorio sería equivalente al largo exilio martiano y la fe de retornar a la Patria. Pero no el retorno a la Patria de paz falsa de 1878, sino a la Patria que acoge al ejército humilde y valeroso de 1895.

Por ello, las primeras páginas del *Diario de Campaña de Cabo Haitiano a Dos Ríos* reflejan el deslumbramiento ante un Paraíso recobrado. La sorpresa por el monte cubano semeja a la de los diarios de los navegantes que llegaron al nuevo mundo. Y a pesar del trance siempre doloroso de una guerra, Martí muere en la luz, en la convergencia de dos ríos, y en la plena certeza de su trascendencia.

Notas

1. Aunque tradicionalmente se ha asociado la boca o entrada del Infierno con paisajes naturales abruptos, una vez traspasado el tenebroso umbral se puede hablar de una arquitectura infernal, poblada de pozos, torres de mezquitas, enormes murallas, incluso Dante ingenia una ciudad de Dite, el equivalente de ciudad del Diablo.
2. Nicolás González Ruis, «Introducción general», en *Obras completas de Dante Alighieri*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, p. 2.
3. *Ibidem*, p. 7.
4. José Martí, «Fragmento», *Obras completas*, t. 22, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, pp. 253-4 (en lo adelante *O.C.*). Véase además un análisis sobre el destierro en Martí en Ana Cairo, «Entre románticos, modernistas y vanguardistas cubanos: algunas visiones de Estados Unidos», *Anuario del CEM*, n. 27, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2007, pp. 128-35.
5. Véanse los números de marzo y abril de 1884 de la *Century Magazine*, disponibles en <http://cdl.library.cornell.edu>. Consultado el 15 de octubre de 2008.
6. José Martí, «El *Century Magazine*», *O.C.*, t. 13, p. 434-5.
7. Dante Alighieri, *Paraíso*, (traducción de Luis Martínez de Merlo), Biblioteca Digital Ciudad Seva, www.ciudadseva.com. Consultado el 18 de octubre de 2006. También estaré utilizando *La Divina Comedia*, traducida en prosa por la Editorial Jackson, Ediciones Selectas, Buenos Aires, 1949, con «Estudio preliminar» de Jorge Luis Borges.

8. José Martí, «José Joaquín Palma», *O.C.*, t. 5, p. 160.
9. José Martí, «En casa», *O.C.*, t. 5, p. 408.
10. José Martí, «Wendell Philips», *O.C.*, t.13, p. 59.
11. Nicolás González Ruis, ob. cit., p. 1.
12. Jorge Luis Borges, «Estudio preliminar», en *La Divina Comedia*, ed. cit., p. IX.
13. *Ibídem*, p. XIX.
14. Nicolás González Ruis, ob. cit, p. 3.
15. Tanto Dante como Martí son narradores lírico-protagonistas de sus respectivos poema narrativo medieval, y exabrupto o testimonio político decimonónico. Incluso, explícitamente aparecen sus nombres reales. *Purgatorio*, «Canto 30», voz de Beatriz: «Dante, porque Virgilio se haya ido/ tú no llores, no llores todavía;/ porque deberás llorar por otra espada»; *El presidio político en Cuba*, Parte VII: «¡Martí! ¡Martí!, me dijo una mañana un pobre amigo mío».
16. Véase Jorge Luis Borges, ob. cit., p. XIII.
17. *Ibídem*, p. XIX.
18. Uno de los momentos de esta pérdida de compasión es ante Filippo Argente, en el «Canto 2», en donde le comenta a Virgilio: «Maestro, mucho desearía verle sumergido en ese fango, antes que salgamos de la laguna». Dante Alighieri, *Infierno, La Divina Comedia*, ed. cit., p. 40.
19. José Martí, «El presidio político en Cuba», *Obras completas. Edición crítica*, t. 1, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000, pp. 81, 85, 87, 89 y 90 (en lo adelante *O.C.E.C.*)
20. *Ibídem*, p. 63.
21. Dante Alighieri, *Infierno*, Biblioteca Digital Ciudad Seva, ed. cit., p. 9.
22. José Martí, «El presidio político en Cuba», ob. cit., p. 73.
23. Dante Alighieri, *Infierno, La Divina Comedia*, ob. cit., p. 3.
24. Véase Wolfgang Kayser, *O grotesco* (traducción al portugués de J. Guinsburg), Editora Perspectiva, São Paulo, 2003, pp. 13-20.
25. Un ejemplo en este sentido es la imagen de Minos que, tomado de la tradición de la *Eneida*, es juez de los infiernos por haber desempeñado sabiamente esa función como rey de Creta; pero Dante enriquece grotescamente esa imagen, al punto de que el alma condenada sufrirá una larga fila que, sin dudas, es un castigo infernal, hasta llegar a su presencia, de por sí mitad humana, mitad bestia, todo un terrible juez, a quien se le confiesa los pecados, tal será el miedo que provoca su figura. Acto seguido se espera el veredicto a través de los círculos que haga con su cola. (Véase «Canto 5», *Infierno*, ed. cit.)
26. José Martí, «Los abanicos en la exhibición Bartholdi», *O.C.*, t. 19, pp. 299-300.
27. José Martí, «El presidio político en Cuba», ed. cit., p. 72.
28. *Ibídem*, pp. 74-5.
29. *Ibídem*, p. 84.
30. *Ibídem*, p. 91.
31. Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Arte y Literatura, La Habana, 1984, pp. 140-7.
32. Véase Dante Alighieri, «Canto 2» y «Canto 6», *Infierno*, ed. cit., p. 10 y p. 35.
33. *Ibídem*, «Canto 6», p. 34.
34. *Ibídem*, «Canto 13», p. 66.
35. José Martí, «El poema del Niágara», *O.C.E.C.*, p. 147.
36. Dante Alighieri, «Canto 2», *Infierno*, ed. cit., p. 14.
37. José Martí, «El poema del Niágara», ed. cit., p. 152.
38. José Martí, «Persona y patria», *O. C.*, t. 2, p. 279.
39. José Martí, «La Verdad», *O. C.*, t. 5, p. 56.
40. José Martí, «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre», *O.C.E.C.*, t. 14, p. 58.
41. *Ibídem*.
42. En la literatura cubana recuerdo una desviación parecida del castigo infernal, donde se analiza la culpa eterna del supuesto verdugo; tal es el caso del cuento «El caso Acteón», de Virgilio Piñera, en el cual el narrador muestra la posibilidad de que los perros que persiguen a Acteón sean los verdaderos castigados. Un tanto parecido ocurre con el análisis de Albert Camus del mito de Sísifo. Él, a todas luces castigado por los dioses resulta, a través del análisis de Camus, el vencedor de estos.
43. Véase José Martí, «A mis hermanos...», ed. cit.
44. Véase José Martí, «Pollice verso», *O.C.*, t. 16, pp. 135-8.
45. *Ídem*.
46. Dante Alighieri, *Infierno*, ed. cit, p. 34.
47. *Ibídem*, p. 85
48. José Martí, «Cuadernos de apuntes», *O.C.*, t. 21, p. 462.
49. Dante Alighieri, *Infierno*, ed. cit., pp. 104-5.
50. José Martí, «Cuadernos de apuntes», ed. cit., p. 343.
51. Véase Dante Alighieri, *Infierno*, ed. cit., p. 85.
52. *Ibídem*, p. 110.
53. *Ibídem*, p. 86.
54. *Ibídem*, p. 110.
55. *Ibídem*, p. 126.
56. Véase, por ejemplo, «Cuadernos de apuntes», ed. cit., pp. 295, 417, 419, 420, 428 y 473.
57. *Ibídem*, p. 305.
58. Véase José Martí, «La procesión moderna...», *O. C.*, t. 10, p. 79.
59. Véase José Martí, «Emerson», *O.C.*, t. 13, p. 26.
60. José Martí, «Un domingo de junio...», *O.C.*, t. 10, p. 59.
61. José Martí, «envilece, devora», *O.C.*, t. 16, p. 270.
62. En el texto bíblico, específicamente en la historia de Eliseo y el sitio de Samaria (Libro de Reyes, 6), se presenta al pueblo de Israel sufriendo un hambre terrible al extremo de que una pequeña porción de estiércol de paloma se valoraba en cinco piezas de plata. Ocurre entonces el caso límite de dos mujeres que por hambre deciden comerse a sus respectivos hijos: Y le dijo el rey ¿Qué tienes? Ella respondió. Esta mujer me dijo: Da acá tu hijo, y comámoslo hoy, y mañana comeremos el mío// Cocimos, pues, a mi hijo, y lo comimos. El día siguiente yo le dije: Da acá tu hijo, y comámoslo. Mas ella ha escondido a su hijo.
63. José Martí, «Poema del Niágara», ed. cit.
64. José Martí, *O. C.*, t. 10, p. 225.