



ISLAS, 48(147):137-151; enero-marzo, 2006

David Leyva
González

*Lo grotesco en textos
literarios de José Martí.
Estudio de
aproximación*

L

o grotesco es un recurso estético presente en todas las fantasías creadoras de la historia humana aunque, desde que la burguesía empezó a emerger como clase de poder con las revoluciones de los siglos XVII y XVIII, la imagen grotesca fue quedando relegada, quizás porque era producto de la savia oscura del hombre de la Edad Media. Fue entonces mejor para la naciente cultura burguesa ir al mundo grecolatino, pero ahí se hallaba también lo grotesco: Tersites acompañado de hidras y cíclopes esperando detrás de las columnas dóricas. No quedó más remedio que hacerle frente a la situación y lo hizo violentamente una generación de creadores de principios del XIX que quisieron marcar sus diferencias con el neoclasicismo burgués a través de este recurso, tomando para ello la antorcha de ejemplos aislados del XVIII como Voltaire, y redescubriendo a Rabelais, Cervantes, Quevedo y Shakespeare. Fue así que apareció una generación prerromántica grotesca: *Jacques el fatalista* de Diderot, el *Fausto* de Goethe, y Sterne, con la obra que los críticos ven como la gran abertura de lo grotesco en el Romanticismo: *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*.

Luego, ya concretamente en el XIX, sí aparece una oleada de escritores románticos afines a la estética grotesca, como es el caso de Jean Paul con sus *Vigilias*, Hoffmann con los *Cantos de la Noche*, Edgar Allan Poe con sus *Relatos de grotescos y arabescos*, y *El Diario de un Loco* de Gógol. Todas estas narraciones enseñan un grotesco asentado en las ciudades modernas, nocturno, tremendista, casi sin risa, y con el trasfondo diabólico en algunas atmósferas y personajes que difieren sustancialmente del grotesco anterior medieval-renacentista al estilo de Rabelais y de otros escritores humanistas.

[137]



El recurso en Rabelais no viene de la subjetividad cerrada del creador sino que nace de la cultura popular, la plaza pública y el carnaval. Es un grotesco espacialmente más luminoso que el romántico, que se regodea en ambientes nocturnos. Los ciclos de muerte y vida de la Naturaleza tienen una impronta mayor en la Edad Media y el Renacimiento, donde es primordial la simbología de la primavera: época del renacer, momento de locura general luego del largo invierno y la etapa de cuaresma. Es entonces un grotesco, ya no de risa, sino de carcajada y boca abierta que traga al mundo. Y el personaje del diablo no es en Rabelais un ser tenebroso, oculto y solitario, sino es la encarnación de la picaresca: Epistemón, un filósofo creado por el escritor francés, dice al venir del Infierno que los diablos son buena gente y Pantagruel es un diablillo de la tradición popular francesa encargado de echarle sal en la garganta a los bebedores para que se embriaguen.

Los románticos, sin embargo, no sólo crearon bajo la imagen grotesca, sino que teorizaron sobre la misma. Ejemplo de ello es *Conversación sobre la poesía* de Friedrich Schlegel, la *Estética* de Jean Paul, la *Estética* de Hegel, los prólogos de William Wordsworth y de Coleridge a *Las Baladas Líricas*, el prólogo de *Cromwell* de Víctor Hugo, así como su libro de ensayos *William Shakespeare*.

Después de la segunda mitad del XIX, las teorías del grotesco disminuyen considerablemente en el contexto europeo. La más destacada en este sentido es *La historia de la sátira grotesca* del alemán Schneegans, estudioso que sólo ve el recurso en cercanía al humor, a la caricatura, y entiende como grotesco auténtico todo lo que tenga fines satíricos. Al parecer el término en José Martí estaba cargado con esa visión reduccionista de finales del XIX y haciendo un rastreo en su obra, "grotesco" se emplea con las acepciones archiconocidas y legitimadas, incluso a nivel de diccionarios, de: exageración caricaturesca, burla, grosería extravagante, ridiculez, humor negro, humor cruel. Esta noción del término obvia el campo semántico de esta palabra relacionado con la fantasía y con la ambivalencia, lo que hace que en este recurso estético no solo se entremezcle el par exageración/sátira, propio de la burla y la caricatura, sino también los pares de vida/muerte (como el nacimiento de Pantagruel en el libro II de Rabelais), locura/sabiduría (como en el personaje de Don Quijote), belleza/fealdad (como el personaje de Quasimodo), realidad/sueño (como los personajes de Bulgákov en *El maestro y Margarita*), entre otros;

[138]





y no siempre esta mezcla heterogénea tiene como fin la sátira, sino que puede tener un fin didáctico-moralizante (como las tablas de los Infiernos medievales), puede representar estados específicos de locura (como el personaje de Raskolnikov en *Crimen y Castigo*), sueño (como el *Infierno* de Quevedo), de móvil para crear una hiperrealidad (como el mundo de la Ley en *El proceso* de Kafka), de reflejo de una tradición popular ya sea para simbolizar el fin de un año por otro (como los banquetes de fin de año), de rebajamiento popular de cosas serias (como las fiesta del día de los muertos en México), de etapa de escasez a la que sobreviene otra de abundancia (como las batallas populares entre Carnaval y Cuaresma) o como expresión mítica de religiones diversas (como la imagen grotesca corporal de los dioses hindúes, egipcios o de las culturas precolombinas). Todo ello conformado de semas generales que identifican el grotesco con el hiperbolismo, la descuartización o profusión corporal, la unión bimórfica de hombre-animal, hombre-planta, la metamorfosis, el rebajamiento de jerarquías, entre otros.

Las veces que Martí usa el término es siempre en cercanía al humor, por ejemplo en las *Escenas Europeas* habla de lo grotesco que resultan las monstruosas caricaturas a Sara Bernhardt, mientras en su etapa en México cuenta de una actriz que le gusta pues hace humor sin llegar a lo grotesco, y en las *Escenas Norteamericanas* siente lo grotesco en la creencia tristemente cómica de una familia negra que en medio del terremoto de Charleston, le pedía en sus rezos a Noé que construyera un arca bien rápido para poder huir del peligro, o le pedían a Dios que no pusiera más la mano en la ciudad que la iba a desaparecer.

Este limitado empleo del término se explica quizás por la propia ética del Apóstol, que en su carga de humanidad y perdón no viese con buen tino la risa ante la deformación o el sufrir del otro, a no ser que sea como fin de una denuncia, o para solidarizarse con el que sufre, como hiciera en *El presidio político en Cuba*. Y no por ello deja tampoco de alabar a aquellos que, con una estética grotesca definida, satirizan y desenmascaran una sociedad; como él mismo dice que hacían los bufones en las cortes.¹ Esto explica sus análisis sobre el humor satírico de Mark Twain, a quien consideraba el primer gran humorista de los Estados Unidos y elogia

¹ Ver: José Martí: "Un juego nuevo y otros viejos". *La Edad de Oro*. en: *Obras Completas*. t. 18, p. 340, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1975.



el uso de la deformación en la novela *Mi tío el empleado* del escritor cubano Ramón Meza, texto que describe como una “mueca con los labios ensangrentados”.²

Además Martí, a pesar de no ser un escritor del grotesco, sistémico y convencido, registra en sus *Cuadernos de Apuntes* y en sus *Escenas Europeas* lecturas y opiniones de muchos creadores del grotesco como Jean Paul, Hoffmann, Poe, Dickens, Baudelaire, Dostoievski. Así como opiniones de creadores anteriores como Cervantes, Quevedo, Rabelais, y de este último llega a decir: “¡Oh, Rabelais, grandísimo maestro! Riéndote con risa más sana y saludable que la de Voltaire, pondría yo su efigie culminante en cada plaza pública: para que los hombres se avergonzasen de no serlo y despertasen a sí, con lo que empezarán a ser felices”.³

Lo grotesco en Martí aparece desde sus textos de juventud y *El presidio político en Cuba* es una muestra de ello. Este libro escrito en España, como ya se conoce, muestra la impronta en Martí de algunas lecturas medievales, tanto del *Infierno* de Dante como de textos medievales españoles que manejan la alegoría y la personificación de entidades abstractas como la muerte, el hambre, la cuaresma, etc. En el texto, Martí personifica y le da vida al par Cuba/España en forma de parábolas o pequeñas historias simbólicas, en las cuales representa el estado de humillación en que se hallaba la colonia respecto a la metrópoli que pretende declararse republicana.

El tipo de grotesco que aparece en el texto es fundamentalmente contrastivo, a la usanza de los *Evangelios*, conjunto de libros que tienen un influjo decisivo en el texto de Martí. Como mismo se narra la pasión y la muerte de Jesús bajo la violencia, la burla, la ofensa de romanos y fariseos –motivo que fue recogido por pintores medievales que representan al diablo convertido en hombre ante Jesús (*Cristo ante Pilatos*, *Cristo con la cruz*, y *El beso de Judas*)– en el texto de Martí los diputados integristas españoles son peor que Pilatos, y la crueldad e indiferencia de España él la siente peor que todos los romanos y fariseos juntos; sin embargo, y esto es lo más impresionante para los 18 años de edad que tiene José Martí, no guarda rencor y odio ante los flagelantes, acen-

² José Martí: “Mi tío el empleado (Novela de Ramón Meza)”, *Páginas escogidas*, tomo II, p. 222, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

³ _____: “Carta al diario *La Nación*, diciembre 21 de 1883”. *Obras Completas*. ob. cit., tomo 9, p. 489.

[140]





tuando así el influjo de la figura de Jesús en la propia personalidad del Apóstol. Y cito algunos ejemplos que demuestran el análisis anterior:

El presidio político en Cuba. (fragmentos representativos del grotesco por contrastes).

Parte IV: “Las Antillas, las Antillas solas, Cuba sobretodo, se arrastraron a vuestros pies, y posaron sus labios en vuestras llagas, y lamieron vuestras manos, y cariñosas y solícitas fabricaron una cabeza nueva para vuestros maltratados hombros.

Y mientras ella reponía cuidadosa vuestras fuerzas, vosotros cruzabais vuestro brazo, y le llegabais al corazón, y se lo desgarrabais, y rompíais en él las arterias de la moral y de la ciencia.

Y cuando ella os pidió en premio a sus fatigas una mísera limosna, alargasteis la mano, y le enseñasteis la masa informe de su triturado corazón, y os reísteis, y se la arrojasteis a la cara.

Ella se tocó en el pecho, y encontró otro corazón nuevo que le latía vigorosamente, y, roja de vergüenza, acalló sus latidos, y bajó la cabeza, y esperó.

Pero esta vez esperó en guardia, y la garra traidora sólo pudo hacer sangre en la férrea muñeca de la mano que cubría el corazón.

Y cuando volvió a extender las manos en demanda de limosna nueva, alargasteis otra vez la masa de carne y sangre, otra vez reísteis, otra vez se la lanzasteis a la cara. Y ella sintió que la sangre subía a su garganta, y la ahogaba, y subía a su cerebro, y necesitaba brotar, y se concentraba en su pecho que hallaba robusto, y bullía en todo su cuerpo al calor de la burla y del ultraje”.⁴

Parte VI: “[...] El león español se ha 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 [...] (Ibídem, pág. 56)”⁵

Parte VII: “Lino Figueredo está allí. Allí; y entre los sueños de mi fantasía, 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

⁴ José Martí: *El presidio político en Cuba*, en *Obras Completas*, ob. cit., t. I, pp. 51-52.

⁵ En este ejemplo se encuentra el motivo de la metamorfosis, y el destaque de partes corporales como la nariz y las fauces, centro de las picaduras, que son características del grotesco corporal.





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” (ibídem, p. 68).⁶

En la novela de 1885 *Amistad Funesta* hay igualmente un par de imágenes propias del grotesco y muy deudoras del modelo romántico que como planteara Víctor Hugo en el prólogo de *Cromwell* se logra en la tensión entre lo sublime y lo deforme. Esa tensión Martí también la descubre en sus apuntes de los cuadros de Goya en el Museo del Prado, donde contrapone la belleza de *La Maja* con la deformación del lienzo de *La casa de los locos* donde dice que “el genio embellece los monstruos que crea” y en *El entierro de las sardinas* plantea que “lo feo llega a ser hermoso”; y lo grotesco, que da la sensación de inacabado, Martí lo siente inconscientemente en Goya y dice “parece que es un cuadro manchado y es un cuadro acabado” y resalta además: “¡Oh pintor admirable! ¡Oh osadía soberbia! ¡oh defecto sublime! Asiste a la flagelación llevada en andas”.⁷

Bajo ese canon de contraste entre lo monstruoso y lo bello, se encuentra el comentario del personaje de Ana en la novela sobre un cuadro que ha de pintar cuando se ponga buena. En el mismo ubica un monstruo sentado en una colina donde la luna en cenit le cae de lleno sobre el lomo, y en las partes sobrantes que deje el cuerpo gigantesco pondrá en lejanía las luces de París y concluye: “mientras la luna le acaricie el lomo, y se ve por el contraste del perfil luminoso toda la negrura de su cuerpo, el monstruo, con cabeza de mujer, estará devorando rosas. Allá por un rincón se verán jóvenes flacas y desmeneladas que huyen, con las túnicas rotas, levantando las manos al cielo”.⁸

La mejor imagen del texto está hacia el capítulo III. En ella, Martí, siguiendo el motivo de las alegorías medievales en función de la deformación, humaniza a la “grandeza humana”. A partir

⁶ A través del móvil del sueño Martí imagina una serie de imágenes grotescas que vuelven a resaltar el contraste de burla y sufrimiento.

⁷ Ver: José Martí: *Goya. Apuntes*. en *Obras Completas*, ob. cit., t. 15, pp. 130-135.

⁸ José Martí: *Amistad Funesta*. Ibídem, t. 18, p. 210.

[142]





de esa humanización, Martí incorpora seres ambivalentes con partes animales y humanas que de forma picaresca y con gran levedad, a pesar de su fealdad, se confabulan para que “la grandeza”, en forma de portero, permanezca dormida y así ellos poder comérsela. Y cito:

[...] la necesidad de grandeza, como esas tres gotas exquisitas, está en el fondo del alma. Duerme como si nunca hubiese de despertar, ¡oh, suele dormir mucho! ¡Oh, hay almas en que el portero no despierta nunca! Tiene el sueño pesado, en cosas de grandeza, y sobre todo en estos tiempos, el alma humana. Mil duendecillos, de figuras repugnantes, manos de araña, vientre hinchado, boca encendida, de doble hilera de dientes, ojos redondos y libidinosos, giran constantemente alrededor del portero dormido, y le echan en los oídos jugos de adormideras, y se lo dan a respirar, y se lo untan en las sienes, y con pinceles muy dedicados le humedecen las palmas de las manos, y se les encucillan sobre las piernas, y se sientan sobre el respaldo del sillón, mirando hostilmente a todos lados, para que nadie se acerque a despertar al portero: ¡mucho suele dormir la grandeza en el alma humana! Pero cuando despierta, y abre los brazos, al primer movimiento pone en fuga a la banda de duendecillos de vientre hinchado. Y el alma se esfuerza entonces en ser noble, avergonzada de tanto tiempo de no haberlo sido. Sólo que los duendecillos están escondidos detrás de las puertas, y cuando les vuelve a picar el hambre, porque se han jurado comerse al portero poco a poco, empiezan a dejar escapar otra vez el aroma de las adormideras, que a manera de cendales espesos va turbando los ojos y velando la frente del portero vencido; y no ha pasado mucho tiempo desde que puso a los duendes en fuga, cuando ya vuelven éstos en confusión, se descuelgan de las ventanas, se dejan caer por las hojas de las puertas, salen de bajo las losas descompuestas del piso, y abriendo las grandes bocas en una risa que no suena, se le suben agilísimamente por las piernas y brazos, y uno se le para en un hombro, y otro se le sienta en un brazo, y todos agitan en alto, con un ruido de rata que roe, las adormideras. Tal es el sueño del alma humana. (ibídem, tomo 18, p. 230)⁹.

⁹ Es curioso, y más que curiosidad, es coincidencia fortuita, que este grotesco de imagen se asemeje a otra imagen literaria en un contexto totalmente diferente. Es el caso de Nietzsche, que en las confesiones de su personaje Zaratustra

[143]





Sin embargo, el grotesco en Martí no se refleja solamente en la continuidad estética que sigue con los románticos, y en lo que descubre en la pintura de Goya o la poesía de Baudelaire. Martí es un hombre optimista por naturaleza, un creador que confía en la raza humana y en el desarrollo del hombre mediante la equidad, el respeto mutuo y la cultura. De ahí viene su filiación con Rabelais, la preferencia de la risa de Gargantúa a la triste risa que nos produce Cándido engañado en el mejor de los mundos posibles.

Esa pincelada del grotesco optimista de Martí, de esperanza en el hombre a través del inicio de una nueva vida, de un ser humano para enseñar y coronar en el bien está en el *Ismaelillo*, torrente de sangre joven que siente en la pequeña sien de su hijo. Niño que representa la sucesión del padre, la marca de nuestro ser que crecerá sobre la tierra. La alegría del poeta padre es tan grande como la alegría de Grandgousier cuando nace Gargantúa, o la propia alegría de Gargantúa cuando en el Libro II naciera su hijo Pantagruel, y si estos gigantes festejan los nacimientos de sus hijos con gran fiesta popular, pues que más popular y común que el nacimiento de un hijo, Martí festeja a su hijo con versos populares españoles: redondillas y romancillos para poetizar a su pequeño.

El hijo se va convirtiendo en centro de todo, si el ceño frunce, teme, y es capaz de trocar su rostro a mujer para consolarlo; para divertirlo, puede cambiarse a corcel de mañana. Mientras el pequeño, el pequeño no es más que una musa traviesa, un diablillo con alas de ángel, un diablillo que hace travesuras y vira al revés el despacho del padre, como el diablillo Pantagruel hiciera con la hacienda de su padre Gargantúa, ¡qué lejos el diablo de los románticos a este diablillo niño que se adhiere con mucha más fuerza a las fiestas de diablerías del Renacimiento! El pequeño es capaz de sacar al papá de los enrevesados pensamientos en una de las entradas más hermosas de la poesía de su tiempo: "Suavemente la puerta / Del cuarto se abre, / Y éntanse a él gozosos / Luz, risas, aire. / Al par da el sol en mi alma / Y en los cristales: / ¡Por la puerta se ha entrado / Mi diablo ángel!"¹⁰

muestra el obstáculo que tiene el hombre en su fin de alcanzar la grandeza utilizando una imagen similar en cuanto a lo grotesco. Zaratustra narra que mientras el intenta e intenta ascender, subir una colina, un enano mitad humano, mitad topo, lo hala y lo rehala hacia la tierra neutralizando sus propósitos, y sólo a través del valor ha podido vencerlo.

¹⁰ José Martí: "Musa traviesa", *Ismaelillo*, en *Obras Completas*, ob. cit., t. 16, p. 28.

[144]





También de la cosmovisión renacentista y de la Edad Media es propio el motivo de la ambivalencia vida/ muerte que es tan caro al grotesco. La muerte en aquel período tenía esa cercanía inmediata de las *Danzas de la Muerte* de Sem Tob y *Las coplas al padre* de Jorge Manrique, así como del contexto histórico de las guerras y las plagas, muerte presente en cualquier familia, en cualquier hombre rico o pobre, rey o mendigo. Pero la muerte no ha de ser negativa si fue repuesta con un buen nacimiento, una nueva primavera, un buen banquete. El condenado a muerte en la ideología rabelesiana ha de tener derecho a una buena fornicación, mientras el poeta se vuelve más lúcido en la cercanía de su hora final, al igual que los cisnes que sólo cantan momentos antes de morir. Y todavía en Goethe encontramos claramente esta idea que luego se perderá en la modernidad, cuando en el *Fausto* El espíritu de la Tierra dice:

El nacimiento y la tumba,
Un mar eterno,
Un movimiento sucesivo,
Una vida ardiente.¹¹

Esa estrecha correlación de la cotidianidad de la vida diaria con la muerte aparece en uno de los *Versos Sencillos* (el número XI), en el cual la personificación en paje servidor e insólito acrecienta más la ambivalencia entre la imagen del poeta en vida, que trabaja y solloza y la cercana y no temerosa presencia del paje mortuario que lo atiende.

Yo tengo un paje muy fiel
Que me cuida y que me gruñe,
Y al salir, me limpia y bruñe
Mi corona de laurel.

Yo tengo un paje ejemplar
Que no come, que no duerme,
Y que se acurruca a verme
Trabajar, y sollozar.

¹¹ Goethe: *Fausto*. en *Obras Selectas*, pp. 44-45, Librería "El Ateneo", Buenos Aires, 1958.



Salgo, y el vil se desliza
Y en mi bolsillo aparece;
Vuelvo, y el terco me ofrece
Una taza de ceniza.

Si duermo, al rayar el día
Se sienta junto a mi cama:
Si escribo, sangre derrama
Mi paje en la escribanía.

Mi paje, hombre de respeto,
Al andar castañetea:
Hiela mi paje, y chispea:
Mi paje es un esqueleto¹²

Por otra parte la vejez cercana a la muerte, en correlación con el nacimiento o lo nuevo, que denota vida, aparece más claramente en otro de los *Versos Sencillos* (el número XIV), referido no solo al relevo de vidas y muertes humanas, sino al cambio en la propia naturaleza:

Yo no puedo olvidar nunca
La mañanita de otoño
En que le salió un retoño
A la pobre rama trunca.

La mañanita en que, en vano
Junto a la estufa apagada,
Una niña enamorada
Le tendió al viejo la mano.¹³

Dentro de los grandes personajes del grotresco por su hiperbolismo y profusión corporal destaca el gigante, como uno de los personajes que Martí retoma de la tradición anterior a los románticos. A finales del XIX hay un ambiente de gigantes en el Viejo Continente. El añojo protagonista con zancos de los carnavales y el personaje primigenio de la mayoría de las mitologías es estudiado en 1886 por Eduardo Garnier junto al personaje del enano y con una muestra representa-

¹² José Martí: *Versos Sencillos*, en *Obras Completas*, ob. cit., t. 16, pp. 83-85.

¹³ *Ibidem*, t. 16, p. 87.

[146]



tiva de grabados, el libro circula por toda Europa y una editorial de Barcelona lo publica ese mismo año.

El Gigante tuvo un florecimiento en la literatura de caballería, pero están también los gigantes de Rabelais, los de Swift, los de Voltaire y aparecen con asiduidad en los viajes de navegación: Magallanes en 1520 abre el mito de los gigantes en la Patagonia, e igual hace Cabeza de Vaca con los sioux de América del Norte. Lo cierto es que el gigante siempre ha estado en correlación con el enano que es en verdad quien resalta más su estatura o su torpeza, o su fragilidad de inteligencia o su mucha arrogancia y es así que desde la antigüedad junto al mito de los gigantes está el de los pigmeos: al lado de Polifemo está Odiseo, David en contraposición a Goliat, Gargantúa orinando por risa (*par ris*) a los pequeños parisinos, Gulliver en el país de los enanos, Micromegas, venido de Saturno, conversando con una casi invisible barca de sabios humanos dentro. Es en época de Martí que aparecen cuentos de gigantes dedicados a los niños, pues son quizás los únicos que mantengan viva, con sus divertimentos la cultura popular (que pueda citar están los cuentos de Oscar Wilde, *El gigante egoísta* y el propio cuento *Meñique* de Laboulaye que tradujera y readaptara Martí para el primer número de *La Edad de Oro*).

La dualidad gigante/enano no sólo se restringe en Martí a *La Edad de Oro* (donde también aparece su imagen en el cuento *Nené Traviesa*) sino que es una imagen que se repite en otros textos. Por ejemplo, en un fragmento de sus Cuadernos de Apuntes está la figura del gigante estableciendo un paralelismo con la propia figura del Apóstol, mientras en el segundo caso se trata de un fragmento de los escritos inconclusos donde la identificación de Martí se establece con el enano.

A las veces, como gigante que se echa a la espalda racimos de enanos, y sufre riendo los golpes frenéticos que dan en su dorso los coléricos enanillos, -me propongo batallar sonriendo con las contradicciones de la vida, que son de ruin ralea, y no dejarme vencer ni ofuscar, ni morder de ellas. Es en vano: en tanto que el ángel no tenga alas, las serpientes chuparán siempre la sangre del ángel -lucha de perros y de osos. El oso pujante viene a tierra tarascado, sacudido, aturdido, espumante, polvoriento y expira en el polvo.¹⁴

¹⁴ José Martí: Cuaderno de apuntes 9 (1882), en *Obras Completas*, t. 21, p. 254.



BAVARDGE

Esto he visto, y no me digan
Que no se lo puede ver:
– Era un gigante que andaba
De monte en monte; a través

De las selvas, tope a tope
De las nubes con el cielo
Por las cinturas: y al pie
Un chiquitín, sofocado
Traje de cuartos, *larguette*
Bigote oleoso, el cabello
A la capul, lindo el pie,
Peinado hilo a hilo, vestido
Como un figurín: *correct*.

Y cuando de penas se habla
Tan contento está de sí
Que dice del héroe: nada.
La grandeza está aquí –en mí –
Yo soy el grande: El cielo,
No es verdad. Las nubes más
No son verdad. El gigante
Es falso; incorrecto, oscuro.
Yo soy; yo: éste es mi pie.¹⁵

Terminado este recorrido inicial por textos de diferentes géneros y etapas, que permitieron aproximaciones todavía panorámicas sobre la estética grotesca de José Martí, se pueden establecer una serie de valoraciones finales que ayuden a transparentar más la presencia de este recurso en la obra literaria del Apóstol. En primer lugar creo que José Martí, en cuanto a consciencia etimológica y amplitud del término, no se consideraba autor grotesco, o por lo menos no se llamó como tal o prefirió formas como las que emplea con Goya de “monstruosidad bella” y utilizó el término para designar sólo lo caricaturesco, o lo ridículo. Sin embargo, y en cualquier caso, intuye, siente y plasma este recur-

¹⁵ José Martí: *Fragmentos* (223), en *Obras Completas*, ob. cit. t. 22, pp. 133-134.

[148]



so en su acepción más amplia, sea por su adoración de la pintura de Goya, de las lecturas de los grandes creadores del género, sea por propio genio y por propia invención literaria. Su imagen tiene tanto de la tradición romántica, en cuanto a la fuerza de los contrastes, como de pincelada optimista y popular de finales de la Edad Media y el Renacimiento que tiene como figura cumbre a François Rabelais.

El análisis esbozado naufraga un tanto en la amplitud de la muestra y en la escasa argumentación de la misma, pero esto es propio de estudios iniciático- aproximativos, y más de un tema que se le divisa grandes cauces de estudio. Se puede afirmar, sin mucho estorbo de prejuicios, que la estética grotesca martiana es más rica y diversa que lo abordado aquí inicialmente. José Martí, en lo referente a lo grotesco, es seguidor de la línea trazada por Hegel en su *Estética* de 1832 de descentralización del modelo europeo en lo referente al grotesco, y a la tendencia de analizar estrictamente el recurso en la Cultura Occidental. Para su estudio del grotesco el filósofo alemán no escoge la base artística de Europa, sino que va a la teogonía hindú que contrapone con la de Hesíodo, demostrando algo que habían intuido otros críticos: que el grotesco está en la base de todas las culturas y que no es un recurso propio de Europa, aunque ahí, como ocurre casi siempre, fue donde se teorizó. Martí por ejemplo en la *Edad de Oro*, recoge costumbres populares, sobre todo las recogidas en relación con los juegos, que fluctúan desde juegos árabes hasta los propiamente americanos, por solo citar dos. Y en muchos de esas tradiciones populares va también lo grotesco, pues como señala Mijail Bajtín, la cultura popular es una de las fuentes máspreciadas de la tradición grotesca, aunque será una fuente muchas veces tapiada en la modernidad por el individualismo del creador. En ese sentido Martí dice: “Los pueblos, lo mismo que los niños, necesitan de tiempo en tiempo algo así como correr mucho, reírse mucho y dar gritos y saltos. Es que en la vida no se puede hacer todo lo que se quiere, y lo que va quedando sin hacer sale así de tiempo en tiempo, como una locura”. Y acto seguido habla de *La Fantasía*, un juego árabe donde habla que “los moros entran a escape en la ciudad, con los caballos tan locos como ellos, y ellos disparando al aire sus espingardas, tendido sobre el cuello de sus animales, besándolos, mordiéndolos, echándose al suelo sin parar la

[149]





carrera, y volviéndose a montar. Gritan como si se les abriera el pecho. El aire se ve oscuro de la pólvora.”¹⁶

Hay además en el *Diario de Campaña* de Martí un caldo de cultivo especial de este recurso, que tiene como base la descripción, a través de sus rafagazos corporales centrados en la cabeza, los ojos, las manos o en alguna deformación física de la gente nueva que va conociendo. También queda revisar marcas del grotesco romántico en buena parte de su poesía, a partir de la imagen ya explicada de tensión entre lo sublime y lo feo, y la ambivalencia entre vida y muerte, así como el grotesco que pueda aparecer en sus *Escenas Norteamericanas*. Por ejemplo: analizar las imágenes grandiosas que rozan con la monstruosidad en *El puente de Brooklyn*.

Respecto a las fuentes habría que determinar los influjos del grotesco de la cultura grecolatina en la obra de Martí. Una vía de análisis podría ser la impronta que tuvo las biografías de Plutarco (*Vidas paralelas*) a la hora de conformar la imagen descriptiva, además, habría que adentrarse con más razonamiento y fuerza en lo que hay del grotesco de los Siglos de Oro españoles (de sus figuras cumbres en esta estética, Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes) en la escritura del Apóstol. Mientras que en el caso de la pintura se buscarían otros referentes que no fueran explícitamente Goya, y que también pudieron haber influido en la imagen grotesca martiana como puede ser el caso del grabadista y acuarelista francés Gustave Doré.

Si existe un consenso de la crítica sobre el genio artístico de Martí, sépase que Víctor Hugo, uno de los escritores más representativos del grotesco romántico, tanto en la parte teórica como en la propiamente artística, desarrolló en su libro *William Shakespeare* un capítulo dedicado a los genios de las artes, fundamentando que este recurso estético –que es una categoría denigrada por la Academia (que prioriza más que nada el estudio de lo bello en las artes)– está en el tuétano de las imágenes de los mayores creadores de la historia humana. El mismo Víctor Hugo planteó en el prólogo de *Cromwell* que lo grotesco es el manantial más rico que puede brindar la Naturaleza al arte, por lo que estudiarlo en José Martí, y ver las fuentes que articulan su imagen grotesca no es más que llegar, desde otros caminos, al mismo umbral de su genio artístico.

¹⁶ José Martí: “Un juego nuevo y otros viejos”, *La Edad de Oro*, en *Obras Completas*, ob. cit., pp. 340-341.

[150]





Bibliografía:

Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Garnier, Eduardo: *Enanos y gigantes*, Editorial Biblioteca de Maravillas, Barcelona, 1886.

Kayser, Wolfgang: *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Editorial Perspectiva, Sao Paulo, 2003.

Martí, José: *Obras Completas*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

_____: *Obras Escogidas*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

Wilde, Oscar: *El gigante enamorado*. LIBROdot. com. (formato digital).



[151]

