

La música del infierno: visiones dantescas de Liszt

María Cecilia Micetich

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

El presente trabajo traza las bases de composiciones que se bifurcan en los bordes de dos disciplinas artísticas: la Literatura y la Música. Los vocablos *comparar* y *componer* implican un proceso de *diferenciación*, una *construcción* a partir de elementos que se oponen y complementan para establecer una lectura comparativa, entendida desde la visión de G. Steiner : "*Leer es comparar*"¹.

Liszt lleva el lenguaje del infierno dantesco a la percepción de un texto heterofónico, programático y narrativo desde lo compositivo-interpretativo musical en el que convergen las lecturas de Dante en el poema de Victor Hugo ("Después de una lectura del Dante) y la arquitectura sonora del compositor romántico.

Estos planteos serán el punto de partida de una lectura desde la estética romántica y la poética que exceden el territorio de la palabra para convertirse en sonido.

La posibilidad de escribir, de componer implica *reunir, poner frente a frente y concertar*. El trabajo intenta trazar las bases de una composición que se bifurca en los bordes de dos disciplinas artísticas: la Música y la Literatura. No es casual la cercanía semántica de los términos *comparar* y *componer* como selección conceptual para entender la relación entre las obras "La Divina Comedia" de Dante Alighieri y las composiciones musicales de Franz Liszt "Sinfonía Dante " y " Después de una lectura del Dante" (esta última perteneciente al ciclo Años de Peregrinaje).

La literatura como un espacio que "*presupone la intuición, la hipótesis de que la multiplicidad de las lenguas humanas (...) ha sido la condición indispensable para que hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular y de "reescribir" el mundo existencial en plural libertad.*"²

Se intentará definir algunos conceptos claves para poder situar la composición en sintonía

¹ Steiner, G. "Steiner, G. "¿Qué es la literatura comparada?" en *Pasión intacta*, Ed. Siruela y Norma, 1997 Bogotá, Colombia. P. 139.

² Op. Cit. P.148

con los cruces comparativos de las disciplinas que convocan : **Texto:** en su sentido etimológico como *entrelazado, tejido y contextura*. Dicho concepto detonará en *textura* que será la estructura y disposición de las partes de una obra (utilizada en su sentido musical y literario); **Partitura:** como un registro gráfico simultáneo de varias voces, superpuestas para poder abarcarlas con la vista a un tiempo. La partitura posee líneas de compases que cumplen la función de orientar y ordenar la lectura de la misma.; **Código:** entendido como un sistema de signos y reglas para emitir o dar forma a un mensaje, en este caso aplicado al código lingüístico y al código musical; **Transcribir** (*transcrivere*): como la posibilidad de representar los elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua mediante un sistema de escritura. Desde el punto de vista musical se refiere al procedimiento que consiste en arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros. (RAE)

La Divina Comedia, poema escrito por Dante Alighieri entre 1308 y su muerte en 1321, ha pasado a formar parte del canon literario occidental y es considerada la obra más significativa de la literatura. Fiel reflejo de la cosmovisión medieval, influyó, en mayor o menor medida, innumerables producciones artísticas durante más de siete siglos. Entre las obras musicales que dialogan con la obra de Dante, la sinfonía compuesta por Franz Liszt (1811-1886) es merecedora de un análisis focalizado , debido a su extensión y a la complejidad de las estructuras y procedimientos utilizados por el compositor. A los efectos de la brevedad, el análisis de la Sinfonía Dante se circunscribirá exclusivamente al primer movimiento de la obra, *El Infierno*.

Franz Liszt nació en Raiding, actualmente Hungría, en 1811. Fue uno de los compositores más importantes del romanticismo musical. Como compositor, desarrolló nuevos métodos, que influenciaron a compositores de su generación y de generaciones posteriores; anticipando incluso procedimientos propios del siglo XX. Entre sus mayores innovaciones se cuentan la técnica de transformación de temas³ y la invención del “poema sinfónico” (obra orquestal en un movimiento que tiene por objeto representar o evocar algo no musical, es decir, obras literarias, pictóricas, etc.). El poema sinfónico puede llegar a tener duraciones semejantes a movimientos de sinfonías y se diferencia de éstas en gran medida porque su música pretende generar en el oyente una sensación, una emoción o un recuerdo relacionado con alguna cuestión extra-musical, en contraposición con la adhesión a la estructura utilizada comúnmente por las sinfonías que seguían la tradición clásica. En

³ Esta técnica refiere esencialmente a la variación. Las ideas básicas o fundantes son transfiguradas, en un proceso que colocó el problema de la estructura en un contexto totalmente nuevo, generando tendencias compositivas que se siguen utilizando hasta el día de hoy.

este aspecto, el poema sinfónico representa a la tendencia romántica de la música programática.⁴ Durante el período romántico en la música tuvo lugar lo que se conoce como “la guerra de los románticos” que se generó debido al enfrentamiento entre dos concepciones muy opuestas. Mientras que compositores conservadores como Schumann, Mendelssohn y Brahms mantenían los principios tradicionales de forma que utilizaban los compositores vieneses; otros compositores más progresistas, entre ellos Liszt, Berlioz y Wagner, comenzaron a desarrollar nuevas formas y estructuras musicales, y a trabajar con la teoría de que la música podía ser complementada por otras artes (poesía y pintura, esencialmente).

La sinfonía en la cual focalizaremos fue compuesta entre los años 1855 y 1856, en la época en que Liszt se estableció en Weimar. En esos años muchas obras compuestas fueron revisadas y editadas por el compositor. Cuando Liszt concibió la obra tenía la idea de realizar una especie de “presentación multimedia”, con la música acompañada por diapositivas representando escenas del poema de Dante; e incluso había pensado en utilizar una máquina experimental al final del primer movimiento para representar el viento del infierno.⁵ Finalmente, estos proyectos fracasaron.

Fiel al estilo programático de su autor, la obra describe el viaje de Dante a través del infierno y el purgatorio. Es necesario recurrir a las selecciones, descripciones, y asociaciones que el compositor realiza para poder entender el diálogo entre el lenguaje musical y literario. Liszt musicaliza el infierno siendo encontrando una nueva forma para la transposición literaria al texto musical.

Elena Tardonato Faliere⁶ sostiene que “en la obra de Dante Alighieri es relevante el **imaginario** desde donde juzga y denuncia, lo que se calla, lo que se oculta; de los silencios surgen explicaciones”.

La lógica de construcción del infierno, como reino del dolor, presenta la memoria eterna del mal, los elementos primordiales de la tierra transformados en un oscuro paisaje, a través del viento, la tempestad, el hielo y fuego que colaboran con monstruos y demonios para que se cumpla la ley del contrapaso. (Tardonato Faliere, inédito). Como elementos constitutivos del imaginario se transformarán en la materia prima para la metáfora musical en el programa de Liszt.

La sinfonía describe el peregrinar de Dante en los diversos círculos poniendo especial énfasis en el ante infierno, en el círculo de la lujuria y el círculo de los traidores hasta llegar a la

⁴ Música de un tipo descriptivo o narrativo, se aplica a aquella música que pretende representar conceptos extra-musicales sin recurrir a la palabra cantada.

⁵ Cfr. Walker, Alan, “Liszt, Franz”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XII, p. 1610-64, Ed. Macmillan, Londres, 2001.

⁶ Tardonato Faliere, Elena, “La lectura de Dante Alighieri en los poetas ingleses del siglo XX” (texto inédito)

visión horrorosa de Satanás. Una melodía que fascina, inmoviliza y permite matar en el instante del terror que paraliza. “Terror y música. *Mousiké y pavor*.”(Pascal Quignard,2012 p.11). Para el compositor romántico, cada sonido es un terror minúsculo que vibra.

“Las tres grandes categorías de culpas se ordenan a través de las nueve terrazas del Infierno, de acuerdo con su motivación: incontinencia, o sea incapacidad de frenar los instintos con la razón; malicia por bestialidad, violencia y malicia por engaño, que es fraude y traición, y soberbia”.⁷

Por medio de sus escritos, sabemos que Liszt tenía la intención original de estructurar la sinfonía en tres movimientos, uno por cada parte de la Divina Comedia: los dos primeros instrumentales y el tercero coral; pero Wagner, cuya opinión era muy importante para Liszt, manifestó su creencia en la imposibilidad de hacerle justicia a la gloria divina del Paraíso en términos humanos. Por ello, Liszt estructuró la sinfonía tal como se la conoce actualmente, concluyendo el segundo movimiento con un Magnificat coral.

Podemos observar que en el primer movimiento de la *Sinfonía Dante*, Liszt presenta los elementos musicales manteniéndose fiel a la estructura clásica de la forma sonata⁸. El resultado es una estructura ternaria: ABA, dentro de la cual se destacan especialmente algunos episodios del primer canto de la Divina Comedia.

El primer movimiento está en la tonalidad de Re menor, generalmente asociada por los compositores románticos con el tema de la muerte y el infierno (también podemos observarlo en otras obras de Liszt *Après une lecture de Dante* y *Danse macabre*.⁹

En la *Introducción* se presenta una melodía al unísono ejecutada por metales y cuerdas graves. El compositor transcribió, con una rítmica muy definida, cantáble, sobre la misma partitura cuadro de los nueve versos que Dante coloca en la entrada al infierno:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente
*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*¹⁰

⁷ Op. Cit.

⁸ “El movimiento típico de la forma sonata se divide en tres secciones, integradas principalmente dentro de una estructura tonal bipartita. La primera parte de la estructura tonal coincide con la primera de las tres secciones, y es comúnmente conocida como *exposición*. La segunda parte de la estructura tonal comprende las otras dos secciones llamadas *desarrollo* y *reexposición*.” (Webster, James, “Sonata Form” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, Vol. XVII, p. 3690)

⁹ Otros compositores utilizaron esta tonalidad para representar temas tétricos y sombríos: Mozart en su Requiem o Schubert en “Der Tod und das Mädchen).

¹⁰ “Por mí se va hasta la ciudad doliente/ por mí se va al eterno sufrimiento/ por mí se va a la gente condenada/ ¡Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza!

La melodía, como un canto llano, se va alternando con las entradas de la percusión. Toda esta sección introductoria utiliza el tritono (intervalo compuesto por tres tonos enteros) dándole una gran inestabilidad armónica y disonancia melódica.¹¹ Durante el recitativo de los bronce, las cuerdas utilizan *tremolo*, que contribuye a generar inestabilidad rítmica a lo largo de la melodía, para contrarrestar el carácter tético de la línea de metales. Toda esta sección ejemplifica la incertidumbre en la que el poeta dice estar sumido antes de encontrarse con Virgilio. El tempo musical acelera para ingresar un tema nuevo, que ejemplifica el descenso de Dante y Virgilio al infierno. La música es sombría, oscura y turbulenta. Tras pasar las puertas, las cuerdas introducen el primer tema, una escala cromática descendente:

acelerando poco a poco



f marcato

Este tema del descenso, junto con el recitativo de los bronce, se convertirá en un leit motiv a lo largo del primer movimiento, marcado el desplazamiento de los poetas entre las diferentes secciones del Infierno que están representadas en la obra de Liszt. Este pasaje servirá para la transición entre la introducción y la exposición. En segundo lugar, la sección A, desde mi punto de vista, representa el vestíbulo del Infierno. Su tema característico desarrolla un motivo similar que ya había aparecido en la introducción; es altamente cromático y armónicamente inestable, con *apoggiaturas* acentuadas en tiempo fuerte. Se observa cómo, mediante los cromatismos y las rítmicas desfasadas se representa la inquietud de las almas torturadas en el vestíbulo del infierno, que están continuamente huyendo de las avispas. Por otra parte, en la ambigüedad de la armonía, que está en Re menor, y al mismo tiempo está sugiriendo otras tonalidades, encontramos plasmada la dualidad de la ubicación de las almas de los pusilánimes, aquellos que no se encuentran ni en el infierno ni fuera de éste. Este tema va apareciendo repetidamente, pasando por diferentes secciones de la orquesta, cada vez con una instrumentación más densa, con mayor uso de la percusión y dinámicas hasta ser finalmente liquidado para dar lugar a un tema suplementario y luego a la reaparición del leit motiv del descenso. Debido a su ambigüedad tonal, esta línea cromática transmite urgencia y tensión. El tema suena dos veces antes de pasar a la orquesta, y representa el

¹¹ Dicho intervalo estaba prohibido por las reglas de Armonía y contrapunto de la Edad Media debido a la dificultad que presentaba para ser cantado; en muchos escritos aparece asociado a lo “maligno”, por ello se lo denominó “Diabolus in música”.

descenso de Dante a los infiernos. Volverá periódicamente a través del movimiento (en varias formas) y proporciona una fuerza conductora tras la música, empujando a la sinfonía hacia su clima literario, el suelo helado del infierno.

El tempo crece gradualmente desde Lento a Allegro frenético, con lo cual los violines introducen un segundo tema.



La sección B es anunciada por el tema del descenso seguido de un recitativo en los metales similar al inicial. Aquí el compositor representa el segundo círculo del infierno, donde se encuentran los condenados por la lujuria. Esta sección está marcada *quasi andante, ma sempre un poco mosso*, y se caracteriza mayormente por la presencia casi constante de *glissandos* en el arpa, reforzados por momentos por las cuerdas y las maderas agudas que se utilizan para simbolizar las ráfagas de viento que arrastran a las almas condenadas. El clarinete bajo presenta un nuevo tema en forma de recitativo. Las frases del recitativo se alternan con entradas en escalas cromáticas del arpa y las cuerdas frotadas; y la última de las entradas de *glissando* sirve como pie para el corno inglés, que elabora el tema planteado en el recitativo del clarinete. Liszt le agrega a la línea del corno inglés, los versos atribuidos por Dante a Francesca da Rimini:

*Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria*¹²

Luego de un largo solo de arpa que sirve como puente para modular se llega a una nueva tonalidad (Fa sostenido mayor), que en Liszt representa todo lo beatífico y lo sagrado.¹³ Esta sección, marcada como *Andante amoroso, tempo rubato*, se caracteriza por su melodía expresiva y *cantabile*, presentada por primera vez con dos violines solos, que va *in crescendo* hasta llegar al clímax de la sección, donde podemos ver un tratamiento contrapuntístico mediante imitaciones entre diferentes instrumentos. Aquí, la sección se elabora sobre el *pathos* de la historia entre Francesca y Paolo, y entre los elementos que le brindan expresividad dramática a la línea podemos contar con un toque *legato*, el registro agudo en que se desarrolla gran parte de la melodía. Hacia el cierre de esta sección vuelve a aparecer la representación del viento en la cadencia de *arpeggios* del

¹² Ningún dolor más grande /que el de acordarse del tiempo feliz/ en la desgracia

¹³ Dicha característica puede observarse en otras obras del compositor como "*Bénédiction de Dieu dans la solitude*", "*La Predication aux oiseaux*" así como también la sección del Paraíso de la Sinfonía Dante.

arpa, durante la cual también se presenta *sotto voce* el tema de *Lasciate ogni speranza*.

El pasaje de transición de este movimiento se presenta de manera más sintético que los anteriores. En su comienzo, Liszt escribió “todo este pasaje está pensado para ser una risa burlona y blasfema[...].” Creemos acertado inferir que Liszt compuso este pasaje pensando en los demonios que aparecen exacerbando los tormentos de las almas y el comportamiento vulgar de los demonios. El efecto de la risa se logra con trinos y trémolos sobre notas graves, articulaciones acentuadas y silencios.

Tanto la recapitulación como la coda podrían ser consideradas descripciones del último círculo del infierno. En el caso particular de la sección final, se elabora el leit motiv del descenso, puesto que la música va aumentando progresivamente su tensión, utilizando para ello el tutti de la orquesta y los *accelerandi* rítmicos. El tema del descenso se vuelve un ostinato que comienza a ser liquidado hasta detenerse abruptamente en un silencio, luego del cual la orquesta continúa planteando las escalas descendentes de manera interrumpida, superponiendo la misma melodía en diferentes planos sonoros a medida que se aproxima el momento clímax (cuando Dante contempla a Satanás), para culminar en un *tutti molto fortissimo*. La obra concluye de manera ambigua, dado que el acorde final, que se repite varias veces, se presenta armónicamente modificado, creando así un vacío en el acorde, y generando una sensación de incertidumbre.

El ciclo “Años de peregrinaje-Italia”, se cierra con una formidable obra sinfónico-pianística titulada por Franz Liszt “Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata”.¹⁴

Esta obra tenía por título original “Paralipomènes à la Divina Commedia – Fantaisie symphonique pour piano”¹⁵, y la primera versión (en dos partes) es la que probablemente Liszt mismo ejecutó por primera vez en 1839. Un primer grupo de revisiones al manuscrito principal de esta obra pertenece al segundo título proyectado, Prolegómenos (2) a la Divina Comedia de Dante. Ya una segunda revisión, más profunda, nos conduce a esta obra con su estructura final en un movimiento y su título definitivo.

En un primer momento, más particularmente en los albores de la música instrumental pura escrita en partitura, es decir a partir del siglo XVI, las obras instrumentales siguen las formas de las composiciones vocales. Cuando se trata de formas en las que no interviene el cantus firmus (melodía más antigua sobre la cual se organizaban las composiciones vocales) las mismas se denominaban sonata, ricercar, fantasía, tiento, canzone o capriccio. A partir de aquí las estructuras

¹⁴ Después de una lectura del Dante. Fantasía casi sonata.

¹⁵ Paralipómenos (1) a la Divina Comedia – Fantasía sinfónica para piano

instrumentales van a recorrer un largo camino de modificaciones. La sonata es un ejemplo acabado de esto. Desde las primitivas sonatas en un movimiento y con un solo motivo conductor, hasta las sonatas beethovenianas en tres o cuatro movimientos, la sonata es una de las formas que más evolucionó dentro del género instrumental. Tanto es así que a partir del siglo XIX y más precisamente con el impulso de Liszt, entre otros compositores, comienzan a componerse sonatas en un movimiento pero con dimensiones importantes y varios temas musicales en su interior.

La “Sonata Dante” tiene una estructura interna muy sólida pero estrechamente unida a la libertad poética que la inspiró. Tiene un importantísimo componente descriptivo aunque no se queda allí; no es una simple reacción a la lectura de Dante o Victor Hugo, es una reelaboración poético – narrativo – musical de sus impresiones.¹⁶

Es importante a esta altura diferenciar a la Sonata Dante de la “Sinfonía Dante” también de Liszt. En esta última, los diferentes movimientos se refieren puntualmente a las distintas partes de la Comedia (Inferno, Purgatorio y Magnificat/Paradiso) como una obra estrictamente programática. Pero no sólo la figura imponente de Dante Alighieri atraviesa y conmueve al Liszt creador; existe un maravilloso poema del gran poeta francés Victor Hugo escrito en 1836, que también forma parte de la musa inspiradora de esta obra. Sin restar importancia a la influencia suprema de Divina Comedia en Liszt, podríamos decir que es quizás la mirada de Victor Hugo sobre Dante la que dispara, por su síntesis magistral, la creación de la obra poético - musical.

El poema “Après une lecture du Dante” forma parte del libro *Les voix intérieures* (Las voces interiores) de Victor Hugo.

*“Cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida:
Su vida, sombra que ha huído perseguida por espectros;
Bosque misterioso donde sus asustados pasos
Se pierden, a tientas, fuera del camino marcado;
Negro viaje, obstaculizado por deformes encuentros:
Senda espiralada de bordes dudosos, de profundidades enormes,
Cuyos círculos horrorosos están siempre adelante
En una sombra donde se mueve el infierno vago y viviente!
Esta rampa se pierde en la bruma indecisa[...]¹⁷*

¹⁶ Como pequeño detalle, en el subtítulo de la obra, un guiño beethoveniano. El gran compositor alemán describía a su sonata conocida como “Claro de luna”: Sonata quasi una fantasia.

¹⁷ Véase el poema completo en adjunto 1

Se puede apreciar desde el inicio del poema, en una interpretación cuasi “psicoanalítica”: cuando el poeta pinta y describe el Infierno, describe su propia vida. Por último, qué mejor que citar al propio Liszt para comprender sus sentimientos e ideales: “Componer es entrar en el reino de los sueños”. El compositor escribe sobre “la música como arte poético”. Entonces, está en auge la vinculación entre música y literatura, no como actividades complementarias, sino en una verdadera unidad. Para Liszt la unión de ambas no supone crear una obra musical que imite el tema poético. Sus composiciones querrán ser poemas equiparables a los escritos por los grandes, Byron, Senancour o Jean Paul.

Nos preguntamos si la música será el instrumento idóneo para que los personajes puedan hablar su propio idioma, para dar expresión a sus vivencias y contorno a su personalidad.

Para concluir este acercamiento comparativo, el poeta y ensayista Santiago Kovadloff nos brinda la siguiente reflexión para seguir pensando en la relación entre la obra de Dante y las composiciones románticas de Franz Liszt: *“La música le brinda al hombre el espejo donde, al contemplarse, puede reconocerse invisible. Este reconocimiento equivale al del tiempo concebido como núcleo de la existencia(...) La música, articulando melódicamente el sentimiento del tiempo que nos constituye, posibilita nuestra transfiguración central: la de quienes siendo mortales logran refundar el valor de su existencia mediante la asunción creadora de su condición mortal. Extraña, maravillosa facultad del espíritu, hacer del misterio ineludible una realidad audible.”* (Kovadloff, S, 1992 p.62)

Bibliografía

_____, “Sinfonía Dante” (soporte audio).

_____, “Después de una lectura del Dante” en Años de Peregrinaje (II).

Alighieri, Dante , La divina Comedia, Océano, España.

Alonso, S. (comp.)(2002) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos.* Ed. Arcos Libros, Madrid, España.

Aran, P. O. (comp.)(2006), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin*, Ed. Pampa O. Aran, Córdoba, Argentina.

De Rubertis, V,(1937). *Teoría completa de la música*, Ed. Ricordi, Bs.As.

Diccionario de la Real Academia Española, 21ª Edición, año 1998. Dos Tomos, Ed. Espasa Calpe,

España.

Ducrot-Todorov,(2003) *Diccionario de las Ciencias del Lenguaje*, Ed. Siglo XXI, Argentina

Fabris, Adriano. “*Los tiempos de la música y su sentido*”, artículo consultado online en www.afu.uy.nu .Consultado el día 10/07/08

Fubini, E. (1997) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid.

Fubini,E.,(2006) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Ed. Alianza, Madrid.

Hugo, Víctor, (1837) “Después de una lectura del Dante” en *Las Voces interiores*.

Kovadloff, S (1992), *El Silencio primordial*.Argentina. Emecé

Kühn, C.(2003) *Tratado de la forma musical*, Ed. Idea Books S.A., España.

Lang, P. H.(1998) *Reflexiones sobre la música*, Ed. Debate, España.

Lévi-Strauss,(1994) *Mirar, escuchar, leer*, Ed. Ariel, Argentina.

Liszt, Franz , “*Sinfonía Dante*”. (Partitura)

Michels, U.(2007) *Atlas de la música*, Tomo I y II, Ed. Alianza, España

Niecks, Frederick, (1906) “*Programme music for the last four centuries*”, Novello, Londres.

Tardonato Faliere, Elena, “*La lectura de Dante Alighieri en los poetas ingleses del siglo XX*” (texto inédito)

Walker, Alan (1989), Franz Liszt, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XII Macmillan, Londres.

Adjunto: (Poema)

DESPUÉS DE UNA LECTURA DE DANTE

"Pinta el poeta el infierno, así su vida describe:

Su vida, sombra fugaz que los espectros persiguen;

Una selva misteriosa do sus asustados pasos

Tanteando se extravían de los senderos trazados;

Oscuro viaje obstruido de unos encuentros disformes;

Espiral de bordes vagos, profundidades enormes,

Cuyos círculos horribles van más adelante siempre

En la sombra en que se agitan infiernos vagos, vivientes.

Esta rampa se extravía entre neblinas inciertas;

Y bajo cada escalón algún lamento se asienta;

Allí se observan pasar con muy débiles sonidos
En esta noche sombría, de dientes blancos, chirridos,
Las visiones allí están, los sueños, los ideales;
Los ojos que el dolor cambia en amargos manantiales,
Amor, triste pero ardiente, una pareja enlazada,
Que pasa en un torbellino; en su costado una llaga.
En un rincón la venganza y el hambre, impías hermanas,
En un cráneo corroído unidas y acurrucadas,
Y la pálida miseria de sonrisa empobrecida;
El orgullo, la ambición, de sí misma bien nutrida,
Y la lujuria inmunda, y la avaricia malvada,
Todos los mantos de plomo que puede cargar el alma.
Más lejos la cobardía, las traiciones junto al miedo
Que van vendiendo sus llaves y degustando el veneno;

Todavía más abajo, de aquel abismo, en el fondo,
¡Haciendo muecas la máscara del atormentado Odio!

Justamente así es la vida, oh poeta inspirado,
Y su camino brumoso de obstáculos atestado.
Para que no falte nada por entre esta ruta estrecha,
Vosotros siempre enseñáis en pie y a vuestra derecha,
Al genio de frente afable y ojos de rayos llenos,
Al apacible Virgilio diciendo: ¡Continuemos!"