ESTÉTICA ROMÁNTICA DE LA ARQUEOLOGÍA: LA POÉTICA DE LAS RUINAS EN JOSÉ MARÍA HEREDIA

Antonella CANCELLIER
Università di Padova

A Ermanno.
Por los recuerdos –inolvidables– de tantos lugares.

Por las obligaciones diplomáticas de su padre, el cubano José María Heredia (1803-1839) viaja y vive en diferentes países durante sus años de formación: en la República de Santo Domingo, en Venezuela, en Méjico. En este último, escribe precozmente, a los 17 años (en 1820), con el título de *Fragmentos descriptivos de un poema mexicano*, la primera versión –94 versos– de la silva *En el teocalli de Cholula*, indudable obra magistral hasta el punto que inducirá a Borges a afirmar que la auténtica poesía cubana comenzó en realidad con una pirámide cholulteca, es decir con aquel sorprendente templo azteca –el *teocalli*– dedicado al dios Quetzalcóatl, que había dejado totalmente estupefacto a Hernán Cortés[1].

La composición (Heredia 1990, págs. 106-110)[2], cuya versión definitiva –reelaborada y notablemente ampliada– es de 1832, fija en su poética el tema, ya en clave exquisitamente romántica, de la meditación en torno a los monumen-

[1] Como explica también José Martí a los «niños de América»: «De Cholula, de aquella Cholula de los templos, que dejó asombrado a Cortés, no quedan más que los restos de la pirámide de cuatro terrazas, dos veces más grande que la famosa pirámide de Chéops» (Martí 1999, pág. 84).

[2] Escrita en diciembre 1820, Heredia reelaboró y publicó la poesía en 1825 – más breve y con algunas variaciones–con el título *Fragmentos descriptivos de un poema mexicano*. Las citas corresponden a la edición definitiva de 1832 (que cuenta con la integración de unos cincuenta versos). Para la genética de la composición, ejemplo «de elaboración literaria», véase Carilla 1967, pág. 135.

tos y a las ruinas[3]. El tópico recurre con frecuencia en la literatura occidental[4] y es tomado y reelaborado en América según categorías poéticas y artes gráficas (bocetos, pinturas, grabados y litografías) puesto que, desde un punto de vista historiográfico y arqueológico, el necesario rescate del pasado prehispánico estaba todavía en una fase de embrión[5].

Una sintaxis espacial, en gran medida tributaria de la vista, que gradualmente pasa de la brillante enumeración botánica de las especie vegetales[6] del Nuevo y del Viejo Mundo (la caña, el naranjo, el árbol de la piña, el plátano y, junto a ellos, la vid, el pino, y el olivo tan grato a Minerva, diosa de la sabiduría)[7], a la topográfica de las cimas nevadas de los volcanes que dominan la región (Iztaccihual, Orizaba y Popocatepetl)[8], bajo las luces crepusculares, restituye, a los ojos y al paisaje, más nítidos los perfiles que ofrece el templo indígena.

El lugar arqueológico se percibe como doble signo: codifica tanto el recuerdo como el olvido[9]. La operación mnéstica de Heredia, a través de la mirada extrañada hacia la alteridad indígena prehispánica, documenta la fractura histórica, la tensión y el hiato entre la certeza del olvido («Fueron: de ellos no resta ni memoria», v. 89) y la rehabilitación a través de la misma memoria de la identidad superviviente.

---

[3] Me he ocupado ya de este aspecto de Heredia con ocasión del «XXVI Congresso Internazionale di Americanistica» (Perugia, 7-10 de mayo de 2004).

[4] Véanse por ejemplo, Ferri Coll 1995 y Mortier 1974, así como Milani 2001. Méndez (2003), alude al espíritu del *ubi sunt* de Heredia, en particular, como homenaje de una larga tradición de poesía reflexiva hispánica, cuyos referentes más cercanos parecen ser *La canción a las ruinas de Itálica* de Rodríguez Caro (1573-1647) y el soneto *A Itálica* de Francisco de Rioja (1583-1659).

[5] Es útil recordar que en Europa no era fàcil aceptar sin reservas que la visión de América, por parte de los cronistas de los siglos XVI y XVII hasta los viajeros-pintores del siglo XIX, no fuera en realidad un pintoresco producto de fantasías delirantes. Véase a este propósito el catálogo de la exposición *Crónica de México. Estampas mexicanas del siglo XIX* (Madrid, Sala de Exposiciones de la Calcografía Nacional–Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Marzo-Abril 1992). Para una historia cultural de la arqueología y de su progresiva emancipación de la tradición anticuaria de mero coleccionismo de objetos y restos hasta la conquista de la dignidad científica, véase Schnapp 1994. Especialmente interesante para el desarrollo de la historiografía artística y monumental y para la cuestión del culto a los monumentos como manifestación de la modernidad y emancipacion del individuo consúltese el vasto ensayo de Riegl 1999, escrito en 1903.

[6] Sobre el estilema de la *enumeratio* en el arte de la descripción del paisaje y en el *ékfrasis* en general, véanse – para citar justamente un par de títulos – los ensayos de Osuna (1967 y 1969).

[7] «[...] Sus llanos / cubren a par de las doradas mieses / las cañas deliciosas. El naranjo / y la piña y el plátano sonante, / hijos del suelo equinoccial, se mezclan / a la frondosa vid, al pino agreste, / y de Minerva el árbol majestoso» (vv. 5-11).

[8] «Nieve eternal corona las cabezas / de Iztaccihual purísimo, Orizaba / y Popocatepetl [...]» (vv. 12-14).

[9] «[…]. Pueblos y reyes, / viste hervir a tus pies, que combatían / cual ora combatimos, y llamaban / eternas sus ciudades, y creían / fatigar a la tierra con su gloria. / Fueron: de ellos no resta ni memoria» (vv. 84-89).

El *teocalli* ha mantenido la esencia de algo que ya no existe pero que la memoria puede reavivar[10]. Hacia sus ruinas, Heredia dirige una meditación especulativa y evocativa al pueblo que lo elevó y crea un *spatium memoriae* en que la ausencia puede convertirse en visibile[11].

En la reelaboración posterior de la obra, de hecho, a través de una prolongada disgresión, el poeta se vale de la hábil estrategia ficcional del sueño y anima el cuadro alrededor de la pirámide. El paisaje con ruinas se convierte en el pretexto y el fondo de un extraordinario desfile de personajes[12]: reyes, sacerdotes, víctimas, el pueblo esclavo, que los versos rescatan del pasado y que adquieren ante su mirada confundida los matices plásticos de una coralidad silenciosa[13].

Como es sabido, el recuerdo histórico de los aztecas (y, en general, del indio americano) tuvo dos momentos en Heredia: uno, representado por el *Teocalli* en el que denuncia la superstición y la crueldad de los indígenas y otro, posterior, en el que, en cambio, son magnificados, con redundancias ejemplificadoras, como símbolo de libertad y de lucha contra España. Dicho sea de paso, prueba extrema de este radical cambio ideológico es la archiconocida *Oda a los habitantes de Anahuac* (Heredia 1990, págs. 52-56)[14].

---

[10] Salta a la mente, y deseo recordar con respecto a este punto, el fulminante *incipit* de *La ley del amor* de Laura Esquivel (1995, pág. 17), autora de la más conocida novela *Como agua para chocolate*: «¿Cuándo mueren los muertos? Cuando uno los olvida. ¿Cuándo desaparece una ciudad? Cuando no existe más en la memoria de los que la habitaron. [...] Ésa fue la razón por la que Hernán Cortés decidió construir una nueva ciudad sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlan. El tiempo que le llevó tomar la medida fue el mismo que le lleva a una espada empuñada con firmeza atravesar la piel del pecho y llegar al corazón del corazón: un segundo».

[11] Véase, sobre todo, Assmann 2002, págs. 331-377.

[12] «En tal contemplación embebecido / sorprendióme el sopor. Un largo sueño, / de glorias engolfadas y perdidas / en la profunda noche de los tiempos, / descendió sobre mí. La agreste pompa / de los reyes aztecas desplegóse / a mis ojos atónitos. Veía / entre la muchedumbre silenciosa / de emplumados caudillos levantarse / el déspota salvaje en rico trono, / de oro, perlas y plumas recamado; / y al son de caracoles belicosos / ir lentamente caminando al templo / la vasta procesión, do la aguardaban / sacerdotes horribles, salpicados / con sangre humana rostros y vestidos. / Con profundo estupor el pueblo esclavo / las bajas frentes en el polvo hundía, / y ni mirar a su señor osaba, / de cuyos ojos férvidos brotaba / la saña del poder» (vv. 101-121).

[13] Imágenes análogas y coincidencias léxicas, que brotan probablemente de los propios versos de Heredia, pero con consideraciones de signo opuesto, se encuentran en *Cholula*, en el *Canto General* (Neruda 1970, pág. 68), para demostrar que un lugar de la memoria puede ser campo de batallas de memorias contrapuestas: «En Cholula los jóvenes visten / su mejor tela, oro y plumajes, / calzado para el festival / interrogan al invasor. // La muerte les ha respondido. // Miles de muertos allí están. / Corazones asesinados / que palpitan allí tendidos / y que, en la húmeda sima que abrieron, / guardan el hilo de aquel día. / (Entraron matando a caballo, / cortaron la mano que daba / el homenaje de oro y flores, / cerraron la plaza, cansaron / los brazos hasta agarrotarse, matando la flor del reinado, hundiendo hasta el codo en la sangre / de mis hermanos sorprendidos)».

[14] Véase Carilla 1977, pág. 136.

La invocación – «Muda y desierta / ahora te ves, pirámide» (vv. 144-145) –, unida a la reflexión moralizadora del *explicit* del *Teocalli* que, a pesar del evidente espíritu romántico de la composición, la tiene aún ligada, en ciertos aspectos, a los cánones neoclásicos, deposita en el templo de Cholula todo su peso simbólico. La historia de un lugar no termina con su abandono (o con su destrucción); allí se conservan, con su tristeza y desolación, los restos y residuos materiales que se convierten en elementos portantes de la Historia misma y, a su vez, en puntos de referencia, para la posteridad, de una renovada memoria cultural cuyo memento final es el lema: «sé lección saludable; [...] / [...] / sé ejemplo ignominioso / de la demencia y del furor humano»[15].

A la eficacia del sugerente, aunque manido, quiasmo–lugar de la memoria y memoria del lugar–se añade, en «memoria del lugar», otro expediente retórico dado por la ambigüedad semántica que deja libres los hilos de aquel genitivo, objetivo (una memoria que tiene como objeto un lugar) y subjetivo al mismo tiempo: una memoria que está en el lugar, con la potencialidad de los lugares de ser a su vez sujetos, portadores del recuerdo y de una memoria inmanente que va más allá de los hombres y de cualquier coordenada cronotópica[16].

Al comienzo de 1825, en *Placeres de la melancolía* (Heredia 1990, págs. 115-122)[17], y precisamente en el fragmento IV que –como se evidencia por una nota de su propia mano– escribió la vigilia de un viaje programado y nunca realizado a Europa y Asia, Heredia alude de nuevo al poder evocador de los monumentos y de las ruinas de la antigüedad. Puesto que Heredia no consiguió ver nunca con sus propios ojos los lugares clásicos del Viejo Continente, las lecturas de la obra de Volney, *Las ruinas de Palmira* (1791), que gozó de gran popularidad a comienzos del siglo XIX–, y naturalmente de Chateaubriand, que contribuyó especialmente a difundir en aquella época el llamado «paysage historique»[18], debieron dejar huellas profundas en su extraordinaria imaginación poética.

---

[15] A tal propósito, la obra iluminadora del antropólogo francés Marc Augé (2003) induciría a reflexiones sobre «surmodernité», o «nouvelle modernité» donde el culto del presente perpetuo hace perder la dimensión acumulativa de la historia y donde una especie de *presentificación* de los fenómenos equivale a la falta de toma de conciencia del tiempo: uniformidad temporal, por lo tanto, que implica también la organización espacial, es decir la organización urbanística y arquitectónica de los espacios donde la «surmodernité» no tiene tiempo ya para producir *ruinas*, monumentos de la memoria, sino *escombros*, símbolo de la aspiración a un presente eterno, eliminables siempre para dejar espacio a la *reconstrucción*. Valga, a este propósito, el caso trágicamente ejemplar de las Torres Gemelas de Nueva York. El discurso, sin embargo, extremadamente complejo, nos llevaría demasiado lejos. Sobre la ontología de la temporalidad, véanse por ejemplo Bazzani 1987 y Papi 2002.

[16] Sobre el *genius loci* que encarna el espíritu del lugar, véase también Turri 1998.

[17] Se toma en consideración la edición de 1832.

[18] Sobre todo *Le génie du Christianisme* (1802), III, libro III, cap. V: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

Fecundamente inspirado por la evocación de las ruinas «De Babilonia, Menfis y Palmira», donde «entre los mudos restos, el viajero / se horroriza de ver su estrago fiero» (fragmento IV, vv. 16-19), Heredia –aquí también, en *Placeres de la melancolía*, como en el *Teocalli*–, de su destrucción y de su desolación, recaba hondas enseñanzas: «me daré a meditar: altas lecciones, / altos ejemplos sacará mi mente / de su desolación: ¡cuánto es sublime / la voz de los sepulcros y ruinas!» (fragmento IV, vv. 54-57).

El epifonema que sella rotundamente la altivez y la majestad de las ruinas tiende a condensar por lo tanto lo que el tiempo no consigue vencer y consumir por completo. Ésta es también la forma de pensar de Diderot[19] porque «Tout s'anéantit, tout périt, tout passe [...]. Il n'y a que le temps qui dure». Todo se anula, por lo tanto. Todo perece, todo pasa y sólo el tiempo permanece; sin embargo la ruina opone una resistencia al tiempo y permite dejar algo, una herencia de la experiencia de lo que ha sido[20], es decir como nacer de nuevo. Una segunda vida, en resumidas cuentas, liberada del tiempo horizontal. Pero se puede añadir algo, como hace María Zambrano en las espléndidas páginas que dedica a las ruinas en *El hombre y lo divino*: «De toda ruina emana algo divino [...]; algo ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa» (Zambrano 1993, pág. 254) porque «ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo» (Zambrano 1993, pág. 253) [21].

Las ruinas (con su desolación) saben restituir, por lo tanto, la grandeza de un pasado glorioso del que son al mismo tiempo testimonios soberbios. Esta dilatación del ser se revela incluso más fuerte que el Tiempo-catástrofe en la composición *A la gran pirámide de Egipto*, vv. 1-8 (Heredia 1990, pág. 133):

> ¡Escollo vencedor del tiempo cano,
> isla en el mar oscuro del olvido,
> misterio entre misterios distinguido,
> de un inmenso arenal gran meridiano!
> ¡Montaña artificial, resto tremendo,
> estructura sublime y ponderosa,
> del desierto atalaya misteriosa,
> de la desolación trono estupendo¡
> [...].

[19] En *Salons* (1767), ***apud*** Ribon 1999, pág. 124.

[20] Véase una vez más Ribon 1999, pág. 124.

[21] Otras páginas imprescindibiles sobre la meditación en torno al tema de las ruinas se encuentran en Zambrano 1996.

Transformar, con un juego de sombras y de luces, la catástrofe en una especie de palingénesis: ésta es la operación de Heredia – evidente, de forma muy especial, en *Atenas y Palmira* (Heredia 1999, págs. 129-130) [22]–que hace emanar de los monumentos en ruina una secreta iluminación interior que les confiere, junto a una espiritualidad superior, el poder de ir mas allá del tiempo (Ribon 1999, pág. 123): «Al contemplar las áticas llanuras / en la serena cumbre del Himeto, / espectáculo espléndido se goza. / [...] / de esmeraldas y púrpura, y los valles / en diluvio de luz el sol inunda. / Entre tantas bellezas, majestosa, / con marmóreo esplendor domina Atenas. / En sus dóricos templos y columnas / juega la luz rosada, / y con mágica tinta / el contorno fugaz colora y pinta. ¡Cuadro amirable y delicioso! [...]» (vv. 1-17).

La silva, muy cercana –como ha notado incluso Tilmann Altenberg (2001, pág. 163)– al IV fragmento de *Placeres de la melancolía*, tanto en lo concerniente al tema como en el sentimiento lírico que la anima, se construye sobre dos momentos diferentes de contemplación en los que la luz es cifra exegética[23].

De la euforia del encanto estético ante la vista de Atenas, escudriñada bajo un baño de luz, la topografía mental del poeta cubano vuelve una vez más hacia Palmira: es un gozo de naturaleza diferente, «más puro y más sublime», en el que la contemplación se vuelve melancolía justamente en aquel umbral crepuscular que subraya y refuerza el misterio del tránsito, del día y de la vida: «[...] Empero / goza placer más puro y más sublime / el solitario y pensador viajero / que a la luz del crepúsculo sombrío, / entre un océano de caliente arena / contempla el esqueleto de Palmira, / de alto silencio y soledad cercado. / ¡Desolación inmensa! [...]» (*Atenas y Palmira*, vv. 17-24)[24].

Si la ruina de un monumento que ha desafiado los siglos es todavía un objeto estético (además de altamente ético, por supuesto), es porque la piedra se conserva en su esencia. La forma acabada del monumento es eclipsada por el material

[22] Ed. 1832.

[23] Me permito, a tal propósito, indicar un ensayo que he dedicado a la poética de la luz en Heredia (Cancellier 2000).

[24] Composición en la que no aparece en cambio en el texto la presencia de la naturaleza – y con esto creo poder concluir la lista de títulos de los poemas sobre las ruinas de Heredia – es la dedicada a los restos neogranadinos de Maiquetía (en Venezuela), *Las ruinas de Mayquetía*, probablemente escrita a finales de 1815 o a principios de 1816, que reproduzco aquí íntegramente. La invocación al viajero propone de nuevo la antigua aporía del icono (Ricoeur 2004): «Pasajero, cualquiera que tú seas, / que a Mayquetía veas, / no pongas tu atención, no tu cuidado / en este lugar triste y arruinado, / ni en estos frontispicios, / restos de sus caídos edificios, / que antes fueron hermosos y habitados, / y ahora ya derribados / sirven de madriguera / al sapo horrible, a la culebra fiera» (Heredia 1999, pág. 159). De Paul Ricoeur es superfluo citar los numerosos imprescindibles trabajos sobre la problemática de la representación del pasado, sobre la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia, la hermenéutica de la condición temporal. Recordamos uno en representación de todos: Ricoeur 2000.

que le dio vida. El desgaste del tiempo, con su dulce violencia, hace revivir la piedra en su masa y en la luminosidad de su textura, en su pátina y en sus reflejos. En otros términos, cuando el trabajo del tiempo acentúa las líneas de fuerza arquitectónicas, los ángulos, los perfiles, los contornos, iluminando sus proporciones, las figuras y la esencialidad morfólogica que marcan aún más incisivamente el ritmo de las formas y los movimientos. En este conflicto que opone la resistencia del material y del alma de la geometría a la negación del tiempo, el deseo de eternidad a la amenaza de la muerte, la naturaleza sigue recogiendo su presencia en torno al templo en ruinas, cuando aún no es un montón de escombros, cuando aún, en el umbral de su existencia, se intuyen sus líneas y sus formas (*Atenas y Palmira*, vv. 24-34)[25]:

> [...] El obelisco,
> cual roble anciano, se levanta al cielo
> con triste majestad, y el cardo infausto,
> brotando en grietas del marmóreo techo,
> al viento sirio silba. En los salones
> do la elegancia y el poder moraron,
> hoy la culebra solitaria gira.
> En el suelo de templos quebrantados
> crecen los pinos, y en las anchas calles,
> que antes hirvieron en rumor y vida,
> se mira ondear la yerba silenciosa.

Porque «No hay ruina sin vida vegetal; sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto»,–dice una vez más la Zambrano–«como un delirio de la vida que nace de la muerte [...]» (Zambrano 1993, pág. 254). Un triunfo de la vida por lo tanto, o más bien – como habría dicho incluso el mismo José María Heredia –, un triunfo «De ese *delirio* que se llama vida»[26].

[25] Véase Ribon 1999, pág. 125.

[26] Fragmento VII de *Placeres de la melancolía* (Heredia 1990, pág. 122). El énfasis es mío.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALTEMBER, Tilmann, 2001. *Melancolía en la poesía de José María Heredia*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.

ASSMANN, Aleida, 2002. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.

AUGÉ, Marc, 2003. *Le temps des ruines*, Paris, Galilée.

BAZZANI, Fabio, 1987. *Il tempo dell'esistenza. Stirner, Hess, Feuerbach, Marx*, Milano, Franco Angeli.

CANCELLIER, Antonella, 2000. *Apuntes para una poética de la luz en José María Heredia*, in *Romanticismo 7, La poesía romántica* (Actas del VII Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico – Nápoles, 23-25 de marzo de 1999), Bologna, Il Capitello del Sole, págs. 37-47.

Crónica de México. Estampas mexicanas del siglo XIX, 1992, Madrid, Ministerio de Cultura [Catálogo Exposición].

CARILLA, Emilio, 1967. *Heredia y el Romanticismo*, en ID., *Estudios de Literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 125-150.

ESQUIVEL, Laura, 1995. *La ley del amor*, México D. F., Editorial Grijalbo.

FERRI COLL, José María, 1995. *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante.

HEREDIA, José María, 1990. *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)*, Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Ángel Augier, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

MARTÍ, José, 1999. *Las ruinas indias*, en ID., *La edad de oro*, Madrid, Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares S. L..

MÉNDEZ, Roberto, 2003. *José María Heredia: La utopía restituida*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

MILANI, Raffaele, 2001. *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino.

MORTIER, Roland, 1974. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Génève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire, 144).

NERUDA, Pablo, 1970. *Canto General/Canto Generale*, I (al cuidado de Dario Puccini), Milano, Accademia-Sansoni Editori.

OSUNA, Rafael, 1967. *Un motivo clásico en las literaturas modernas: la enumeración de árboles*, «Revue de Littérature Comparée», XLI, págs. 579-581.

– 1969. *Un caso de continuidad literaria: La «silva amoena»*, «Thesaurus», XXIV, 3 (Septiembre-Diciembre), págs. 377-407.

PAPI, Fulvio, 2002. *Figure del tempo*, Milano, Associazione Culturale Mimesis.

RICOEUR, Paul, [1998] 2004. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.

– 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Paris, Seuil.

RIBON, Michel, 1999. *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la cathastrophe*, Paris, Éditions Kimé.

RIEGL, Alöis, [1903] 1999. *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor.

SCHNAPP, Alain, [1993] 1994. *La conquista del passato. Alle origini dell'archeologia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

TURRI, Eugenio, [1998] 2003. *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato,* Venezia, Marsilio Editori.

ZAMBRANO, María, [1949] 1996. *Una metáfora de la esperanza: las ruinas*, en EAD., *La Cuba secreta y otros ensayos*, Edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, págs. 135-141. Ensayo publicado por vez primera en «Lyceum» (La Havana, 1949).

– [1955] 1993. *Las ruinas*, en EAD., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, págs. 247-255.