

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

JOSÉ MARÍA HEREDIA,

PRIMOGÉNITO DEL ROMANTICISMO HISPANO

Ensayo de rectificación histórica

CE
Cu861.2
G643j

EL COLEGIO DE MÉXICO

**JOSÉ MARÍA HEREDIA, PRIMOGÉNITO
DEL ROMANTICISMO HISPANO**

Primera edición, 1955

Derechos reservados conforme a la ley
Copyright by Manuel Pedro González

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

JOSE MARIA HEREDIA,

PRIMOGÉNITO DEL ROMANTICISMO HISPANO

Ensayo de rectificación histórica

EL COLEGIO DE MÉXICO

ACOTACIÓN PRELIMINAR

DURANTE un siglo el romanticismo ha sido atacado, repudiado, negado y finalmente preterido como cosa nefanda que es necesario abolir definitivamente. Eso sin contar las tres largas décadas de nutridas y furibundas acometidas que contra él lanzaron centenares de escritores y poetas tradicionalistas y neoclásicos desde fines del siglo XVIII hasta 1830. Pero fué a partir de su agotamiento hacia mediados del siglo pasado cuando se inició la cruzada que aún perdura. La guerra que al principio se le hizo fué promovida por la generación declinante de los neoclásicos, incapaz ya de superarse ni de comprender que el clima social se había transformado y por consiguiente era inevitable una total renovación en el mundo del arte y las letras. La reacción que contra el romanticismo se inició al doblar el siglo, en cambio, fué provocada por su propia extenuación y la esterilidad y chochez en que había caído. Contra esta impotencia creadora, subrayada por excesos de pésimo gusto, se movilizaron el joven grupo de los parnasianos, en poesía, y los realistas en prosa, con Théophile Gautier y Gustave Flaubert a la cabeza. El iconoclasticismo que contra él se desata ahora no se limita a execrar y

repeler sus muchos defectos y la incuria ramplona y cursi en que había degenerado, sino que enristra contra su propia esencia y proscribte hasta sus más cardinales virtudes. Desde entonces, ninguna generación ni escuela literaria ha dejado de reiterar esta especie de cuarentena ni de incorporarse a esta secular campaña vituperadora. Momentos ha habido en que esta actitud peyorativa frente al romanticismo devino moda y no pocas figuras de gran relieve en la cultura occidental se identificaron con ella. Todo este siglo de negación y de repulsa, sin embargo, no ha conseguido destruir o desterrar totalmente el romanticismo. Las esencias más puras y fecundas de aquella magna renovación, y los escritores, poetas y artistas que mejor las expresaron se mantienen vigentes y han resistido triunfalmente la labor demolidora del tiempo, las mutaciones del gusto y los furiosos embates de sus enconados enemigos. No ha existido escuela o modalidad literaria o artística que más inquinaosas reacciones haya provocado ni a la que más sostenida y dura guerra se le haya hecho sin lograr aniquilar su espíritu ni cancelar sus manifestaciones más valiosas.

La razón de esta vitalidad inmarchitable —huelga decirlo— es que el romanticismo, entendido como

actitud vital o modo de ver e interpretar la vida, constituye uno de los dos polos del espíritu humano de los cuales no podemos evadirnos. La razón y la emoción son las dos potencias que orientan nuestra actividad mental y psíquica. Según predomine una u otra facultad seremos más o menos clásicos o más o menos románticos. En la trayectoria vital de casi todos los seres humanos hay dos períodos en que prevalece una u otra de estas facultades: en la juventud predominan la emoción, la exaltación imaginativa, el subjetivismo, la propensión idealista y el optimismo; en la madurez, en tanto, preponderan la reflexión, la sindéresis, el discernimiento, el sentido lógico y práctico y, en general, las potencias discursivas. A veces estas dos facultades —la emotiva y la cogitativa— se dan en feliz equilibrio y simultáneamente a lo largo de la vida en un creador. En tales casos, el resultado es casi siempre una obra de superior calidad y de perenne lozanía.

Considerado, pues, el romanticismo en este sentido, y no como escuela o moda limitada a un determinado momento histórico, descubrimos que sus jugos más fecundos e inmanentes son tan antiguos como la cultura misma, y muchas de sus características más valiosas se han dado en todas las épocas y

países. Entre las literaturas modernas, por ejemplo, el primer poeta de alto vuelo en quien se advierten ya actitudes, estados de alma, y hasta manifestaciones de la retórica romántica es nada menos que Francesco Petrarca (1304-1374). Su idealización de la amistad y el amor; su exaltación de la naturaleza y el deleite que su contemplación le producía; la trascendencia que al dolor le concedía y la desesperación en que a veces cayó; el empleo frecuente de antítesis (sobre todo en los *Diálogos*) entre razón y dolor, entre el entendimiento y el amor, entre la razón y el deseo (o sea juicio *versus* emoción); su temperamento exaltado, ególatra y extravertido; el pesimismo —acedia— o “dolor del mundo”, como traduce Dilthey, expresado en algunos de sus *Diálogos* posteriores, son legítimos elementos románticos. ¿Hay nada más propio de esta escuela que el tenaz empeño que puso en ser él mismo, en no parecerse a ningún otro poeta vernáculo, anhelo de originalidad que le vedó la lectura de Dante en su juventud por temor de caer bajo su influjo? (Véase su hermosa carta a Boccaccio sobre el tema.) El amor sublimado y doloroso que por Laura sintió; las reiteradas descripciones de este frenesí sentimental contenidas en el tercer *Diálogo* con San Agustín, y el atuendo retó-

rico con que en verso y prosa glorifica su pasión, exceden la modalidad y los cánones neoplatónicos. Todo ello constituye un anticipo del subjetivismo y del diapason retórico que privaron en Europa durante la primera mitad del siglo pasado. En este tercer *Diálogo* San Agustín le acusa del pecado archirromántico de "deleitarse en su propio dolor" —el "gozo del dolor" que dirá Heredia siglos después en pleno auge romántico. Por todos estos y otros perfiles y peculiaridades de su temperamento y de su obra Petrarca fué un romántico auténtico en la medida en que su momento, su ambiente y sus dilectos mentores clásicos —San Agustín más que ninguno— se lo permitieron. De ahí que Dilthey nos dejara de él un retrato que más parece la estampa de un vate romántico que la imagen de un humanista del siglo XIV.

Petrarca abrió brecha en la enclaustrada cultura medioeval y preparó el florecimiento del milagro renacentista. Mas el deslumbramiento que frente a las culturas greco-latinas se produjo en los hombres del Renacimiento, lejos de preterir los gérmenes románticos los fomentó en diversas formas. El descubrimiento maravillado de la naturaleza en los siglos XV y XVI, primero en Italia y luego en toda Europa,

es el antecedente necesario para llegar a la subjetivación que de ella y del paisaje harán los románticos dos siglos más tarde. Paulatinamente se fueron acentuando los perfiles románticos en las literaturas europeas del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Todavía no hay conciencia romántica, naturalmente, pero este aliento se filtra por los poros de todos los géneros y los vivifica y fecunda. La poesía, el drama y la novela se contagian de él. Tanto se prodigarán estas expresiones de libertad y rebeldía, de lirismo apasionado y de inicial popularismo, que bajo el mayestático imperio de Luis XIV se promulgará una especie de pragmática literaria que proscribe y declara ilícitas estas manifestaciones de indisciplina y de excesivo individualismo.

El *Arte Poética* de Boileau fué algo así como un pronunciamiento retórico de espíritu reaccionario que intentó poner un dique o valladar al desbordamiento de insurgencia artística, de libertad creadora, de exaltación de lo popular y de febril vehemencia lírica que se venían prodigando en todos los géneros. Aquella declaración de guerra a la democratización de las letras representó en el orden literario lo que el Congreso de Viena y la Santa Alianza significaron en política entre 1815 y 1830: un edicto

de signo jerárquico con el cual se pretendió poner coto a la proclividad anarquizante, a las efusiones líricas y a las irreverencias que con los venerados paradigmas clásicos se venían perpetrando, todo lo cual tenía un tufillo de marcado sabor popular y —literariamente— subversivo. No fué una mera casualidad o pura contingencia la proclamación de este nuevo dogma poético en el instante y en el ambiente en que se produjo. Hay una íntima relación entre el clima social y político que imperaba bajo Luis XIV y la intención tanto como el espíritu que la *Poética* de Boileau implican. A tal extremo ésta es concomitante y emana directamente de aquél, que ni siquiera la concebimos escrita y publicada un siglo después o en un ambiente de libertad y de democracia económica y política.

Aunque Boileau era hombre de raro talento que arremetió contra la pedantería, el énfasis palabrero, la falsa erudición y demás vicios de la época, su *Arte Poética* empezó por condenar el aliento romántico que permea la épica medioeval y reprobar y aun vedar todos los impulsos individualistas y renovadores que se venían gestando en varias literaturas. En esto y en haber pretendido someter la imaginación poética a cánones tan autoritarios y dogmáticos como

los preceptos de su monarca, consistió su error. Mas de la misma manera que la dinámica política y social no se rige por las leyes y proclamas de los soberanos y acaba por desconocerlas y abolirlas, tampoco el genio creador permanece mucho tiempo constreñido y anquilosado por la camisa de fuerza de las reglas poéticas. La prepotencia militar, económica y política de Francia bajo Luis XIV, y el prestigio de que su literatura gozó por aquella época, contribuyeron de manera decisiva al éxito momentáneo—dentro y fuera de Francia— de la contrarrevolución literaria que Boileau encabezó, y remedó en España su émulo, Ignacio de Luzán. Pero el neoclasicismo nació condenado a una vida breve y precaria. Quiso legislar y someter a un código de preceptos rígidos algo que por naturaleza es mutable y proteico, libre y hasta cierto punto acrático. Tanto valdría pretender someter la vida a normas invariables. Por eso, tan pronto se derrumbó el clima político-social en que se engendró, cayó en descrédito y fué arrinconada la infalibilidad de la *Poética*.

Al estudiar la génesis del romanticismo y el ambiente que hizo posible su desarrollo, los tratadistas omiten casi siempre el análisis de los factores económicos. Este candoroso empeño en divorciar el fenó-

meno literario y artístico de la evolución económica del medio en que se produce podemos excusarlo en los humanistas clásicos, pero es una falla grave en los críticos que escriben a cien años de publicado el *Manifiesto* de Marx. Detrás de todo movimiento artístico o literario de honda significación hay siempre una estructura económica y un clima político determinados que lo fomentan y condicionan. Este invariable entronque con la evolución económica es más patente en el caso del romanticismo que en el de otras muchas escuelas. No es aventurado afirmar que sin el desarrollo industrial que se produce en Inglaterra, Alemania y Francia entre 1680 y 1780; sin el auge que cobran el comercio, la navegación y la banca durante estos cien años en dichos países; sin la revolución que en ellos se operó en su respectiva economía, la cual acabó con los monopolios oficiales y quebrantó la autoridad y las pingües granjerías de la iglesia, e hizo que surgiera el individuo emprendedor, decidido y ambicioso —el embrión de lo que poco después será la burguesía— que reclamaba fueros políticos y libertad para comerciar; sin la labor deísta, anticlerical y en cierto modo subversiva que en Inglaterra realizaron pensadores de talla durante el siglo XVIII, y simultá-

neamente el iluminismo francés, escéptico, racionalista, demoledor y volteriano, el cual, si no creó un orden nuevo, socavó el antiguo al denunciar la miseria moral, la injusticia y los abusos de la iglesia, la corona y la nobleza; sin todos estos antecedentes, repito, no me parece aventurado afirmar que el romanticismo no hubiera surgido ni alcanzado la intensidad ni las formas que revistió en el momento en que apareció.

Al amparo de estos profundos cambios económicos, sociales y políticos, y fomentado por el individualismo —ya muy arraigado en estas tres esferas— se gestó el romanticismo con carácter generacional ya en Inglaterra y Alemania durante el último tercio del siglo XVIII, si bien *Julia o la Nueva Heloísa* data de 1761 y el *Emilio* de 1762. Además de varios otros libros de Rousseau publicados en la siguiente década, su amigo y discípulo, Bernardin de Saint-Pierre, dio a luz *Pablo y Virginia* en 1788. En francés, pues, se escribieron las primeras novelas auténticamente románticas, que con el *Werther* (1774) más contribuyeron al desarrollo de aquel peculiar estado de ánimo que prevalecerá en el mundo occidental durante más de cincuenta años. Los cuatro libros mencionados fueron leídos y releídos por mi-

llones de europeos y americanos entre 1775 y 1800, y prepararon el terreno para que surgieran los grandes epígonos de la escuela. La influencia que Juan Jacobo ejerció en el mundo occidental durante un siglo no tiene paralelo en la historia moderna. Ella renovó la filosofía, el arte, la literatura, la pedagogía, las teorías políticas y sociales, afectó las creencias religiosas, la conducta individual y hasta las costumbres.

Aunque Rousseau fué muy leído y traducido en España y en la América hispana en los últimos cuarenta años del siglo XVIII, por no haberse dado en la Península ni en sus colonias la transformación económica a que antes se aludió ni renovado el clima social y político, el romanticismo no pudo aparecer en la literatura castellana hasta después de la muerte de Fernando VII (1833). Con la desaparición de este funesto monarca se resquebrajó el férreo absolutismo que había implantado y con el regreso de sus víctimas a la patria llegaron a España las corrientes románticas. Estos hechos —la ausencia de revolución industrial y de renovación del ambiente político-social— explican la anomalía de que siendo la literatura española de los siglos XVI y XVII la que más elementos románticos introdujo, al producirse

este movimiento en Europa llegue a España tardíamente y como moda importada, sin arraigo en lo propio y sin vigor creador y original. De ahí que esta escuela no produjera allí una sola figura de la talla artística que alcanzaron muchos durante el siglo de oro de aquella literatura. De hecho, el romanticismo hispano no sólo hace acto de presencia en América mucho antes que en España, sino que las tres personalidades de mayor relieve que produjo se dieron en América. Bolívar es el primer héroe de legítima estirpe romántica que aparece en el ámbito de nuestra cultura. Toda su vida es una pura estampa romántica. Con el Libertador, pues, toma carta de ciudadanía el romanticismo en nuestra lengua. Con otro ínclito héroe americano de insuperable calidad se cerrará el ciclo romántico en lengua castellana. Aludo a José Martí, sin duda la más noble personalidad que simboliza y resume admirablemente los grandes ideales del romanticismo. El primero se adelantó en muchos años a Hugo, a Lamartine y a De Vigny, y en el segundo se dieron todas las más nobles esencias que fecundaron aquel movimiento. Equidistante —en el tiempo— de ambos, encontramos a Domingo Faustino Sarmiento, de innegable alcurnia romántica también.

Como había ocurrido en Inglaterra y Francia, en España y en la América española, el romanticismo se manifestó en la actividad política antes que en literatura. Así como la revolución francesa fue una altísima expresión romántica, así la guerra contra la invasión napoleónica, las Cortes de Cádiz y la insurrección americana son hechos románticos también que precedieron —acá y allá— en muchos años a la aparición de esta modalidad en las letras. Aquellos héroes eran románticos exaltados sin saberlo —con la posible excepción de Bolívar que leía apasionadamente a Rousseau desde la adolescencia. Lo mismo exactamente le ocurrirá a José María Heredia entre 1820 y 1825 que es el quinquenio en que introdujo en nuestra lengua —el primero— los más fecundos jugos del romanticismo.

El retorno de Fernando VII a España significó un trágico retroceso al oscurantismo despótico y forzado de los peores momentos de la Contrarreforma bajo los Austrias. Durante los veinte años de envilecimiento que su reinado representó, alcanzó España su más ínfimo nivel cultural y moral. No sólo acogió los impulsos libertarios del pueblo y abolió la magnífica constitución de Cádiz, sino que persiguió sañudamente a todos los liberales y restableció el

clima absolutista y clerical de los Austrias. De aquella vergüenza que fué su reinado queda el doble inri definidor: el “¡Vivan las caenas!” del populacho ignaro y fanatizado, y el “Líbrenos Dios de la funesta manía de pensar”, de cierta facultad universitaria cuyo nombre es más piadoso silenciar. En tal ambiente era imposible que pudiera germinar la renovación romántica. El déspota y su séquito de mitrados y aristócratas canijos batallaron por implantar la misma abyección en América, pero aquí el ideal independentista y los fermentos de libertad y democracia lograron triunfar de la siniestra conjura. Mientras en España los intentos emancipadores de su tiranía fueron ahogados en sangre, en América fué derrotada su vesania. Esta pugna por la libertad y la democracia, estrangulada en la Península pero vencedora en América, explica la aparente paradoja de que las colonias se adelantaran a la metrópoli en la asimilación de los ideales románticos tanto en el orden político como en el literario. Otra circunstancia digna de notarse: Martí cierra definitivamente el ciclo romántico y, a la vez, inicia la era modernista. En su dimensión heroica y apostólica es un arquetipo romántico; pero en cuanto escritor, se aparta de la estética de aquella escuela y renueva los procedimientos estilísticos de la prosa castellana.

I. JOSÉ MARÍA HEREDIA, PRIMOGÉNITO DEL ROMANTICISMO HISPANO *

SOBRE la gloria de este versátil y muy desigual poeta pesa una secular tradición que lo confina en la escuela salmantina y lo reduce al rango de secuaz de los tres vates más populares de aquella cofradía poética: de Juan Meléndez Valdés y Nicasio Álvarez de Cienfuegos, en cuanto poeta lírico y sentimental, y de Manuel José Quintana como bardo patriótico y civil. También se ha señalado la innegable influencia que sobre Heredia tuvieron el didacticismo en verso de Gaspar Melchor de Jovellanos, Alberto Lista y Juan Nicasio Gallego; pero en tanto el influjo de éstos es esporádico y limitado a ciertas composiciones heredianas de intención moralizadora y docente, el de los tres primeros reviste la trascendencia de una constante en las dos vertientes del numen herediano arriba citadas.

No interesa al que esto escribe discutir la exactitud y justicia de este encasillamiento. Desde 1826, fresca todavía la tinta de la primera edición, dada a

* Estudio presentado a la Academia Cubana de la Lengua por el autor como discurso de ingreso en ella en calidad de Miembro Correspondiente. En la solemne recepción efectuada el 4 de febrero de 1955, el beneficiario leyó sólo las conclusiones finales del trabajo.

luz en New York el año anterior, los redactores de *Ocios de españoles emigrados en Londres*, en el primer juicio de calidad que las *Poesías* de Heredia merecieron, lo catalogaron en la mentada escuela y desde entonces nadie se ha atrevido a discrepar de tal criterio. Luego vendrán a robustecerlo los juicios coincidentes de Andrés Bello, en 1827, y de Alberto Lista, en 1828, que corroboran y amplían lo afirmado en los *Ocios*. La lista de los sostenedores de esta tesis incluye a no pocos de los más ilustres críticos de España y América, desde los citados hasta Enrique Piñeyro, Antonio Cánovas del Castillo, Marcelino Menéndez y Pelayo y José María Chacón y Calvo, el más eminente de los herediólogos actuales.

La ubicación de Heredia en la escuela salmantina es lícita, no porque la abone la pericia de sus doctos críticos, sino porque con ella está más estrechamente vinculada la poesía herediana que con ninguna otra modalidad anterior o coetánea. Sobre todo acredita la consanguinidad con los poetas de aquel grupo, la desdichada circunstancia de que el cubano calcó todos los defectos, toda la grandilocuencia, todo el prosaísmo, amaneramiento, sensiblería y peculiaridades de dudoso gusto que emparentaron a aquellos rapsodas de la transición del siglo. Las resonancias que

de los aspectos más deleznable de estos modelos se perciben en la producción herediana adquieren categoría de lamentables concordancias, sobre todo en relación con Cienfuegos que es el más incorrecto de los seis citados y el que por desdicha más parece haberlo impresionado.

Mas los sapientes escoliastas han tenido en cuenta para su clasificación sólo aquellos aspectos del estro herediano en que imita a los modelos consabidos, y en cambio no han reparado lo suficiente en las semejanzas que de ellos lo divorcian, por lo menos durante un corto período de su breve carrera literaria. No han curado de explorar los críticos heredianos aquellas actitudes, formas y temas en que Heredia, partiendo del didacticismo, la afectación y la sensibilidad de similor de los salmantinos, evoluciona, los supera, y se adentra —el primero en nuestra lengua— en los remansos de la corriente romántica que por los años de 1820 a 1825 florecía ya en Francia, y desde mucho antes en Inglaterra y Alemania. Son éstos —para mí evidentes— nexos con el romanticismo y las manifestaciones románticas que en la poesía y hasta en algunas prosas heredianas de aquel quinquenio pudieran encontrarse, lo que este ensayo se propone indagar.

La tenaz fidelidad de Heredia a los cánones salmantinos —y en particular al rípioso y gimoteador Cienfuegos— es difícil de comprender y más aún de explicar. Ni siquiera después de haber leído a muchos de los grandes románticos y de haberse familiarizado con el postulado por éstos sostenido, que proscribía la imitación de ningún modelo y proclamaba la autarquía poética de cada vate, abjuró Heredia del maléfico ascendiente que sobre él tuvo Cienfuegos desde su adolescencia. El vasallaje poético era la regla entre los clásicos —horacianos, virgilianos, petrarquistas, gongoristas. . . Todos rendían pleitesía a determinado arquetipo que reputaban insuperable, y que casi siempre lo era. Pero se da el caso de que Cienfuegos era muy inferior a Heredia como poeta lírico y jamás produjo nada que ni remotamente pueda equipararse a ciertas composiciones del cubano; no obstante, la funesta sombra del “lagrimoso” —adjetivo de su predilección— salmantino se proyecta hasta en los momentos más felices de Heredia, que sólo defectos y mal gusto pudo aprender de él. Como afirma Enrique Piñeyro: “. . . lo perdió más que todo el ejemplo de quien parece haber sido objeto especial de su admiración, Álvarez de Cienfuegos. . .”¹

¹ Enrique Piñeyro, “José María Heredia”. *Bulletin Hispanique*. Tome IX, Bordeaux, 1907. p. 209.

"Cienfuegos es el principal responsable de los defectos de Heredia, como ya notó D. Alberto Lista" . . . ,² aseveró con absoluta justicia Menéndez y Pelayo.

Cómo una mente tan saturada de lecturas en francés y en inglés, familiarizada con Rousseau, Chateaubriand, Ossian (James Macpherson), Goethe, Byron, Lamartine, Young, Campbell, y hasta John Keats, según el ilustrado testimonio de James Kennedy,³ pudo mantenerse adicta a la insulsa y chabacana musa de Cienfuegos y rendírsele tan votivamente, es un misterio para mí inexplicable. Porque hay que recordar que el pernicioso contagio cienfueguero irrumpe hasta en algunas prosas de Heredia a poco de entrar en contacto con el inefable don Nicasio. Apuntemos una posible aclaración de la incógnita.

Es probable que Heredia se mantuviera indemne del virus cienfueguino hasta su regreso de Venezuela a La Habana en los últimos días de 1817. Una lectura atenta de sus primicias poéticas anteriores a 1818 evidencia que no ha comenzado todavía el magisterio

² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo 1. (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911), p. 239.

³ James Kennedy, "José María Heredia". *Modern poets and poetry of Spain*. (London: Longman, Green, and Longmans, 1852), p. 271.

del vate español. Tengo para mí que Heredia debió descubrirlo, ya de vuelta en La Habana, en los comienzos de 1818 y a través de la edición que tengo a la vista,⁴ la cual incluye, además de las poesías líricas, las tragedias *La Zorayda*, *La Condesa de Castilla*, *Idomeneo*, y la "comedia moral en un acto", *Las hermanas generosas*. En 1818 Heredia tenía 16 años. Era un adolescente dotado de extraordinaria precocidad, acostumbrado a leer y traducir de corrido a los grandes clásicos latinos desde los ocho años. Por otra parte, el temperamento de Heredia guardaba curiosas analogías y correspondencias con el de Cienfuegos; como éste era profundamente religioso, tierno, efusivo, amoroso y sentimental; si bien el cubano estaba dotado de una imaginación fogosa y exaltada, de un ímpetu pasional, y de una fiebre erótica de los que Cienfuegos estaba horro o poco menos. Durante este mismo año de 1818 o inmediatamente después debió Heredia entrar en contacto con un autor que dejó honda huella en él tanto como en su modelo, y cuya común influencia agudizó aún más la afinidad entre el émulo y su dechado. Refiérome a Juan Jacobo Rousseau que ya desde las últimas

⁴ Nicasio Alvarez de Cienfuegos, *Poesías*. (Valencia: por Ildelfonso Mompié, 1816).

décadas del siglo XVIII contaba con gran número de adeptos y admiradores en España y comenzaba a ser leído con deleite en América.⁵ La honda impresión que el autor de *Emile* dejó en Heredia fué decisiva en la evolución de su personalidad literaria y sería interesante comprobar de manera precisa el momento en que cayó bajo la seducción de su estilo y de su pensamiento.⁶

Dados los dieciséis años de Heredia, su extrema precocidad, su fácil impresionabilidad, su estrecha

⁵ *Vid.* varios estudios del profesor Jefferson R. Spell sobre este tema, en especial, "A tentative bibliography of Spanish translations of the works of J. J. Rousseau", *Hispanic Review*, vol. II, April, 1934, pp. 134-152. "Rousseau in Spanish America", *The Hispanic American Historical Review*, vol. XV, May, 1935, pp. 260-267. "Rousseau's 1750 *Discours in Spain*", *Hispanic Review*, vol. II, October, 1934, pp. 334-344.

⁶ En su fino estudio, "Heredia considerado como crítico" que sirve de introducción al volumen de prosa herediana titulado *Revisiones literarias*, La Habana, Dirección de Cultura, 1947, dice el gran maestro de la herediología, José María Chacón y Calvo, que Heredia formó el catálogo de su biblioteca en 1833, y nos da luego la nómina de los clásicos latinos que en ella figuraban. ¿Se ha publicado *in toto* este catálogo? El maestro Chacón afirma "que en la sección de literaturas modernas no falta uno solo de los grandes maestros". Parece que hasta Víctor Hugo, que sólo le llevaba un año de ventaja a Heredia, estaba representado por una edición en 3 vols. Lo interesante sería determinar correctamente el instante en que Heredia empezó a leer a los autores románticos.

analogía temperamental con Cienfuegos, su común enlace con Rousseau, la proclividad sentimental del salmantino, su reincidencia en los temas afectivos, y el patetismo dulzón de sus poemas amorosos, no es de extrañar que el incipiente bardo cubano cayera bajo su hechizo y viera reflejadas en las de éste sus propias desdichas eróticas de amante precoz y poco afortunado. La poesía de Cienfuegos debió ser como un deslumbramiento para Heredia a una edad en que el espíritu humano, el gusto y hasta el intelecto son tan maleables y tan dóciles al yugo del doble magisterio poético y sentimental. No es posible exigir a un adolescente de dieciséis o diecisiete años discernimiento y capacidad crítica. La febril pubertad de Heredia, por lo precoz, transida y ardiente, lo predisponía a caer bajo el imperio del "sentimentalismo declamatorio", de "la afectada emoción", "la melancolía", "la viva simpatía humana", "la exaltación de la virtud" y el "altruista y generoso humanitarismo"⁷ del salmantino. El impacto del descubrimiento de Cienfuegos a tan tierna edad fué tan intenso en Heredia que ya nunca pudo libertarse de su influencia.

⁷ César Barja, *Literatura Española*, vol. II. *Libros y autores modernos*. (Los Angeles, California, Campbell's Book Store, 1933), p. 51.

La siguiente explicación que del ascendiente ejercido sobre Rodó por ciertos escritores de temperamento e ideas afines da Zum Felde, puede aplicarse literalmente al caso de Heredia en relación con Cienfuegos. Dice el agudo crítico uruguayo:

Los autores y las ideas que ejercen influjo sobre la joven mentalidad en desarrollo son siempre aquellos que tienen íntima afinidad con la índole, manifiesta o latente, del individuo. Si alguna influencia distinta o contraria a esta índole propia se deja sentir, su acción es precaria y pasajera. Las influencias que perduran y arraigan son las que responden al propio temperamento. Hay siempre una idiosincrasia intelectual previa, una predestinación inherente, que determina toda influencia normativa.⁸

Digamos en descargo y en honor de Cienfuegos que en él —como en su amigo Gaspar Melchor de Jovellanos— el hombre, es decir, el valor humano, era muy superior al poeta, y en función de testimonio de sus excelentes prendas de carácter y de sus virtudes patrióticas valen sus poesías. Más que importancia estética atestiguan sus poemas altos méritos cívicos

⁸ Alberto Zum Felde, *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, (Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930), II, p. 76.

y morales. Es mucho más de lo que podemos decir de su otro cofrade salmantino, Juan Meléndez Valdés, en quien la ausencia de carácter raya a la misma altura de su mediocridad y afectación lírica —aunque, en cuanto poeta, fuera mucho más correcto —si bien menos sincero— que Cienfuegos. Para comprender la fascinación que la musa de Cienfuegos ejerce sobre la de Heredia, hay que recordar también que ningún otro poeta en nuestra lengua anterior a 1820 se aproximó tanto —ni con tanta sinceridad— a las ideas, a la sensibilidad, al “mood” y hasta a la retórica romántica como don Nicasio Álvarez de Cienfuegos.⁹

⁹ Quizás podamos comprender mejor y disculpar la primogenitura lírica que Heredia le reconoció siempre al infortunado salmantino, si recordamos que otro gran poeta, como Heredia muy superior a Cienfuegos, Manuel José Quintana, lo proclamó, ya en plena madurez y celebridad, su mentor y paradigma. Al publicar Quintana la tercera edición de sus *Poesías*, en 1813, cuatro años después de fallecido Cienfuegos, se la dedicó a la memoria del “dulce amigo”. En la férvida evocación, dícele Quintana que sus versos “si algún precio tienen es debido en gran parte a tu inspiración y a tu ejemplo”. Y añade luego: “De ti aprendí a no hacer de la literatura un instrumento de opresión y de servidumbre; a no degradar jamás ni con la adulación ni con la sátira la noble profesión de escribir; a manejar y respetar la poesía como un don que el cielo dispensa a los hombres para que se perfeccionen y se amen, y no para que se destrocen y corrompan”.

(Manuel José Quintana, *Poesías*. Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, p. 61). Ya en la oda, muy de la escuela y de la época, que en 1797 le había consagrado, "convidándole a gozar del campo", había expresado el cantor de la imprenta su admiración por el numen de Cienfuegos y había proclamado su "lira de oro" y su "sublime canto". (*Ibid.*, p. 207). Algo de excepcional y de noble debió encerrar la musa de Cienfuegos cuando era capaz de inspirar tan vehementes adhesiones en poetas de más alto vuelo que él. Por desdicha, la suya como toda la de la escuela a que perteneció es poesía de época y moda, y ha caducado irremediablemente. Hoy podemos deleitarnos con Fray Luis, San Juan de la Cruz, Garcilaso y Quevedo, pero ya no sufrimos a Meléndez, Cienfuegos, Quintana y demás acólitos salmantinos.

II. EL ROMANTICISMO. SU APARICIÓN EN ESPAÑA

ANTES de puntualizar las razones de peso que asisten a Heredia para reclamar el título de primogénito del romanticismo hispano, quizás convendría que nos pusiéramos de acuerdo sobre la semántica del término tanto como sobre la época en que el espíritu y la estética que el romanticismo representó hicieron su aparición en las letras hispánicas.

Ninguna otra escuela o movimiento, ya artístico ya literario, ha provocado más airadas controversias ni más ardientes defensas y furibundas repulsas. Todavía hoy el término "romántico" es capaz de suscitar impulsos simpáticos y reacciones peyorativas. Y es que el romanticismo no fué lo que el neoclasicismo antes de él y el realismo, el naturalismo, el impresionismo o el simbolismo, después: una mera concepción literaria o artística, una nueva teoría estética. El romanticismo fué esto y mucho más. En su aspecto más general, fué una verdadera y profunda revolución que renovó la filosofía, el arte, la música, todas las formas literarias, los regímenes políticos y la sociedad occidental misma.

Ni siquiera la religión pudo eludir sus efectos y

consecuencias. El romanticismo trajo consigo —entre otras cosas— una nueva posición frente a la vida y a la naturaleza, una nueva inquietud frente al destino y significado de la vida, una posición inédita frente al dolor y a la muerte; proclamó la primacía del individuo frente a la tiranía de los dogmas, las teocracias, las dinastías y las castas; introdujo la democracia política y fomentó las utopías, tanto más fecundas y benéficas cuanto más generosas e irrealizables son en la práctica. Apoyado en el desarrollo industrial y económico que desde principios del siglo XVIII había dado origen a una nueva clase social —un nuevo tipo— que reclamaba derechos frente al triple despotismo de la corona, la aristocracia y el alto clero, estrechamente vinculados y recíprocamente sostenidos, el romanticismo se manifestó en política antes que en las artes, si bien su máximo legislador en el orden filosófico precedió a ninguna revolución. La conquista de la libertad y la democracia en Europa y la América toda fué un hecho romántico de suma trascendencia.

He tratado inútilmente de encontrar una definición idónea del romanticismo y a pesar de haber consultado varios y buenos diccionarios en inglés, francés e italiano, y no pocos estudios sobre la materia, tengo

que confesar que no encontré ninguna que me satisficiera. Quizás el tema elude toda definición. Lo que en Europa se entendió por romanticismo entre 1800 y 1850, más o menos, es susceptible de ser descrito, pero es indefinible. Sobre el asunto se han escrito centenares de libros y monografías sin que nadie haya podido sintetizar en una fórmula abarcadora todas las facetas y matices que el romanticismo implicó. Mas si nadie ha podido definirlo hasta ahora, todos, en cambio, tenemos una idea bastante clara de lo que significó, a pesar de que sus manifestaciones fuesen muy diferentes en Alemania y Francia, Inglaterra y Rusia y España —la última en aceptarlo y superarlo. Esto exime al que escribe de toda responsabilidad o empeño definidor. Conviene, no obstante, señalar brevemente aquellas que se reputan como características principales y generales —algunas de las cuales se han mencionado ya— a fin de precisar hasta qué punto podemos considerar a Heredia, si no como un romántico puro, sí como el avanzado del movimiento en letras hispanas. Huelga decir que se aludirá exclusivamente a los aspectos literarios y poéticos.

Lo primero que se percibe en este movimiento es la reacción contra el neoclasicismo que lo precedió. Esta actitud de rebeldía frente a la dictadura de la

retórica y poética fué tanto más vehemente en cada país cuanto más estricta y férrea había sido la concepción estética precedente. Por eso en Francia y en España la disputa entre románticos y tradicionalistas y académicos adquirió una fogosidad que no tuvo en Inglaterra ni en Alemania, en donde los mejores románticos incorporaron muchos elementos formales del clasicismo a su obra, como indica el profesor Barja en el estudio precitado. Menos virulenta todavía fué la querrela en Rusia, precisamente porque aquel país carecía de una tradición clásica vigorosa y arraigada. Secuela lógica de esta reacción fué la proclamación de la libertad en todos los órdenes. Frente al vasallaje a que el poeta anterior estaba sometido, se promulgó ahora su albedrío absoluto. A la serenidad y objetividad clásicas opusieron los románticos el subjetivismo más exaltado. En lugar del predominio de la razón, el de la imaginación y el sentimiento. Según Abel Grenier "el carácter esencial del romanticismo, al que todos los demás pueden subordinarse, es el lirismo, es decir, el individualismo, la emancipación completa y absoluta del yo..."¹ Notemos lo que un poco más adelante

¹ Abel Grenier, *Historia de la literatura francesa*. Versión castellana de Manuel Machado. (París: Garnier Hermanos, s. f.), p. 634.

apunta el sabio profesor citado y retengámoslo al juzgar a Heredia:

...el romanticismo es todo sentimiento, amor u odio, alegría o dolor, desesperación o esperanza; la poesía romántica es la poesía del alma y del corazón: el fuego, la inspiración y el entusiasmo vuelven a aparecer en la literatura.²

Lo apuntado hasta ahora hace referencia sólo a ciertas constantes de la escuela, ni más universales ni más trascendentes que otras muchas, entre las cuales sólo se mencionarán las de mayor relieve artístico. La primera, sin duda, fué el redescubrimiento que de la naturaleza y del paisaje hicieron los románticos. Nadie se atreve a negar ya hoy que ésta es una de las facetas más valiosas del romanticismo y acaso la que más contribuyó a renovar y enriquecer la literatura, la poesía, la música y hasta las artes plásticas. Con Juan Jacobo Rousseau irrumpe arrolladora la naturaleza en las letras entre 1750 y 1780. Hasta él la naturaleza —cuando aparece en la poesía y en la prosa— es contrahecha, artificial y falsa, salvo rarísimas excepciones. Por lo general es fingida, convencional y mimética, siguiendo la tradición bucólica

² *Ibid.*, p. 635.

y pastoril de las églogas virgilianas. El poeta hace de ella un uso puramente decorativo, retórico y ornamental, sin sentirla ni verla ni retratarla. Es una naturaleza de cromolitografía que el poeta jamás contempló. En Rousseau, en Chateaubriand a fines del siglo, y en todos los románticos auténticos más tarde, la naturaleza se nos convierte en elemento esencial y colaborador del poeta. Este la siente, se identifica con ella, la retrata y la incorpora viva y palpitante a su obra. El paisaje ahora se subjetiva y deviene un "estado de alma", un espejo que refleja la tónica emotiva del poeta. Naturaleza y paisaje cooperan y adquieren jerarquía de motivos principales o de "dramatis personae" en la creación literaria. La prolongación de este sentimiento aplicado a lo social desembocó en la pintura del "color local" y en el costumbrismo.

El paisaje y la naturaleza constituyen también por esta época vías frecuentes de escape mediante las cuales el creador se evade de su propia angustia y de su circunstancia. Porque el romántico es un "escapista" sempiterno. Impulsado por la hiperestesia emotiva y por su idealismo que le impele a sublimarlo todo, la realidad material y concreta que le circunda le resulta grosera y odiosa. De ahí que se refugie

en la naturaleza, en la Edad Media, en el mundo bíblico y en las civilizaciones antiguas que su imaginación exalta y embellece. En estos ambientes históricos descubre valores espirituales que la realidad social inmediata le niega. Es éste una especie de espejismo creado por la distancia y la fantasía poética, espolcada por la necesidad de evadirse de su circunstancia vital. Este contraste entre lo inmediato y concreto y lo vago remoto es una de las múltiples y curiosas formas que revistió la antítesis, elemento artístico y recurso psicológico de suma importancia en la estética romántica. Estrechamente relacionado con estas vías de escape está el factor religioso. La del romántico, por lo general, es una religiosidad tensa, dramática y casi desesperada, lindera a veces del ateísmo. El romántico con frecuencia prescinde de los dogmas, las liturgias y los ritos; desecha los intermediarios y entabla el diálogo directo y apasionado con Dios, a quien contempla reflejado y fundido en la naturaleza misma. Limítrofe de este dramatismo religioso, y a veces involucrado en él, descubrimos una profunda melancolía, un *tedium vitae*, un pesimismo trascendental que a ratos lo precipita en la duda metafísica y en la desesperación. Otra forma de escapismo de mayor significación psicológica y

ética es la peculiar y cómoda manera en que el romántico elude la responsabilidad de su propio destino atribuyendo sus descabros e infortunios al "hado fiero", a la "suerte impía", a la "fortuna enemiga", al "pérfido sino", etc. Este socorrido *Deus ex Machina* es un lugar común reiteradísimo en los poetas de menor cuantía de aquella escuela. En último análisis es también una actitud de fuga o de evasión frente a toda peripecia hostil o desdichada.

Todo esto hace del poeta romántico un extravertido, un exhibicionista o poco menos de sus conflictos espirituales y de su propia amargura, y lo lleva a proyectar su yo en el centro mismo de su universo. De ahí su egocentrismo y su egolatría, su exaltación e idealización de la función transcendente que se atribuye. La misión del poeta es sagrada y sublime. Frente a la impersonalidad, a la discreción y a la sordina con que los clásicos suavizaban y recataban sus propias desdichas, los románticos magnifican las suyas, prescinden del pudor, y hacen gala de pregonarlas con chocante tautología. El señorío que al sentimiento y a la imaginación le conceden sobre la sindéresis y el juicio les induce, por una parte, a inflar sus propias cuitas sentimentales y a abrumarnos con sus íntimas congojas; de la otra,

les hace caer con frecuencia en las fantasmagorías más pueriles y más reñidas con el discernimiento y hasta con el buen gusto.

Al decretar la Libertad —con mayúscula— y promulgar el imperio del individuo frente al despotismo de las jerarquías sociales y de los dogmas poéticos, religiosos y políticos que hasta su advenimiento habían prevalecido, el romanticismo preceptuó “una estética acrática” que proscribía como coercitivas y perniciosas no sólo las reglas sino también los modelos, y se entregó a una especie de calología anárquica, desmelenada y poco rigurosa, que le condujo a excesos insipientes y huecos. De ahí también su predilección por los tipos rebeldes y la exaltación del pirata, el corsario, el bandido, etc. La Libertad romántica se tiñe de irresponsabilidad, pero en sus manifestaciones menos nocivas fué renovadora y fecunda. A su amparo, tanto la estética como el léxico y la métrica se rejuvenecieron, se beneficiaron y enriquecieron en todas las lenguas. La palabra adquiere ahora matices y resonancias de que carecía; sobre todo se ennoblece —en los casos más insólitos y cimeros— con una dimensión elegíaca de mucho mayor alcance espiritual y artístico que la empleada hasta entonces. Mas la conjunción del sentimiento

exacerbado y sin rienda con el desenfreno imaginativo, sin pauta ni medida, engendraron el énfasis insustancial, la verborrea indocta y toda la garrulería altisonante que designamos como retórica romántica.

Pero los mencionados son, en su mayoría, elementos externos y formales que atañen más a la composición, a la estructura, y a la expresión estilística de la obra literaria que a su espíritu. Y el romanticismo en su fase creadora y noble fué, ante todo, un *pathos*, un *mood* peculiar, un febril estado de alma, una actitud inédita —mental y emocional a la vez— frente a la naturaleza y a la vida. Fué una indefinida aspiración ideal, una sed de infinito, un vago anhelo de perfección, proyectado casi siempre hacia lo objetivo, más que un ansia de autosuperación.

Por eso fueron tan extremadas la grandeza y la miseria del romanticismo. Hubo en sus más legítimos y eminentes representantes excelsitud y dignidad líricas; pero lo que comenzó siendo un fecundo y auténtico empeño renovador, al convertirse en moda, degeneró en ramplonería insufriblemente cursi y en afectación ridícula. Entonces surgieron los enfáticos charlatanes en verso, los simuladores del dolor y del talento, los contrabandistas del sen-

timiento, como los llamó Ricardo Palma, y lo que antaño había sido transida sinceridad se convirtió en farsa indigna y en grotesca simulación. En los países hispanos —sin excluir a España—, por lo mismo que en ellos el romanticismo no fué un brote autóctono y espontáneo sino una moda tardíamente importada, estos aspectos toscos y extravagantes alcanzaron proporciones pavorosas. Lo que a propósito del romanticismo uruguayo escribió Francisco Bauzá, es aplicable a España tanto como a la América ibera toda. Al retratar la doble fase —la literaria y la política— del romanticismo en aquel país, decía Bauzá:

La sociedad uruguayaya, imitadora de la europea, se decidió por el romanticismo apenas pudo hacerlo. Desde entonces —y esto era hacia el año 1840— toda persona capaz de cultivar las letras debió forzosamente hacerlo en tono triste, bajo pretexto de confidencias y con ánimo de desahogar penas recónditas. La poesía, la oratoria y el romance, se inficionaron de tristeza, y, por lo tanto, la melancolía, que había sido una moda, fué haciéndose poco a poco una necesidad; porque no era bien nacido, ni inteligente, ni culto, aquel que no fuese melancólico. Bajo la presión de tales ideas, y admitido que el talento era naturalmente triste y el genio una enfermedad mortal, enfermaron o afectaron

enfermarse muchos hombres políticos, para lograr por las apariencias mórbidas lo que no era dable conquistar poseyendo una salud a prueba de desengaño.³

¿Cuándo penetró la tónica romántica en el mundo hispano? Sobre esto se ha especulado mucho sin que se haya podido fijar una fecha determinada. Lo único indiscutible es el año en que se publicaron los primeros poemas considerados románticos ciento por ciento. El profesor británico E. Allison Peers, en su eruditísimo y agotador estudio sobre el tema,⁴ rastrea los elementos románticos de la literatura española hasta la Edad Media, y corroborando la tradición alemana, descubre en los dramaturgos clásicos —muy especialmente en Calderón— significativos rasgos y aspectos románticos. Sin negar la autenticidad de estas peculiaridades del teatro clásico español, y mucho menos la influencia que tuvo en el desarrollo del movimiento romántico en Alemania a fines del siglo XVIII, estimo que nada tienen que

³ Citado por Ventura García Calderón. "El romanticismo uruguayo". *Semblanzas de América*. (Madrid: Biblioteca Ariel, s. f.), p. 196.

⁴ E. Allison Peers. *A History of the Romantic Movement in Spain*. (Cambridge: The University Press, 1940), 2 vols.

ver con el fenómeno que en este ensayo se estudia. No pocos tratadistas descubren antecedentes románticos en la literatura griega del siglo clásico, en la del período alejandrino, en la latina, y en varias medievales. Cierta aliento romántico, ciertas modalidades expresivas, ciertos temas y sentimientos que se dieron en las varias literaturas de Europa entre 1780 y 1850, han existido siempre y pueden encontrarse en muchas culturas y numerosos poetas de épocas y lenguas diversas. Recordemos la sabia afirmación de Rubén Darío: “¿Quién que es no es romántico?” Mas la presencia en ellas de tales elementos no hacen de ninguna de las mencionadas una literatura romántica. Los factores o manifestaciones afines que en el teatro clásico descubrieron los primeros románticos alemanes y el señor Allison Peers convalida, más que una actitud genuinamente romántica evidencian ausencia de rigor clásico, indisciplina, fácil improvisación y cierta tendencia a la anarquía individualista latente en el alma española de todas las épocas. No puede negarse que esas características son tangentes de algunas facetas románticas, pero estas analogías son epidérmicas y fortuitas, y carecen en absoluto del *élan* que se apoderó del espíritu europeo durante los años citados.

El señor Allison Peers creo que es el historiador que más prolijamente ha investigado la fase española del movimiento que nos ocupa. Por eso es necesario recurrir a su testimonio y tomar en cuenta sus conclusiones —más documentadas que sagaces a veces. Al estudiar a los salmantinos, el señor Allison Peers parece considerar a Meléndez Valdés como más próximo a la sensibilidad romántica que ningún otro de sus cofrades de escuela. El tratamiento de la naturaleza en Meléndez es de filiación rousseauiana —como en sus amigos y colegas— pero es convencional y falso, según el ilustre historiador inglés. (Cuando James Fitzmaurice-Kelly afirma —refiriéndose a este simulador con talento— que “todo cuanto hizo lleva el sello de la insinceridad”, creo que fijó definitivamente la arista más saliente de su poesía tanto como de su idiosincrasia). Por lo demás, la interpretación que de los poetas finiseculares de orientación rousseauiana que el señor Allison Peers nos ofrece, sigue muy de cerca el conocido criterio de Menéndez y Pelayo. En ninguno de ellos penetró el espíritu romántico legítimo y aun su emulación de Rousseau es superficial —convencional— y con frecuencia apócrifa. La poesía salmantina —y en gran parte la herediana— es una encrucijada en la que

convergen múltiples y hasta contradictorias corrientes líricas: reminiscencias latinas, influjos clásicos españoles, una fuerte dosis de ascendencia bucólica y el venero naturista rousseauniano. Todo ello adobado y regido por el prosaísmo a que la inflexibilidad de la poética vigente condenaba a las musas. De ahí el amasijo lírico, incoloro e insípido, sin vigor ni carácter, que es la poesía de estos simuladores de todos los modelos que no se atrevieron a ser ellos mismos. No hay inconveniente en reconocerles el título de prerrománticos, con el cual lo único que se quiere significar es que no fueron clásicos ni tuvieron la sinceridad y el arranque lírico necesario para llegar a ser románticos. Coetáneos y aún anteriores a ellos fueron Rouseau, Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand y varios poetas de Inglaterra y Alemania en quienes palpita ya el espíritu y resuena el diapasón romántico. En España y la América hispana —si se exceptúa el paréntesis herediano arriba aludido— será necesario esperar hasta la cuarta década del siglo XIX para encontrar manifestaciones románticas de la autenticidad que tienen los prosistas y poetas europeos que acabo de aludir.

Un síntoma en extremo sugeridor es la tardía aparición de los términos "romántico" y "romanticis-

mo" en lengua española. El prolijo historiador con- sabido les siguió la pista a estos vocablos en revistas y periódicos españoles de la segunda y tercera déca- das del siglo y logró puntualizar el momento en que entraron en circulación en castellano. Entre 1810 y 1820 encontró Allison Peers los vocablos "roman- cesco", "romanesco" y "románico" empleados en un sentido equivalente o muy similar a lo que en la década siguiente se designó con las palabras "román- tico" y "romanticismo"⁵ La primera mención del adjetivo "romántico" que encontró el señor Allison Peers corresponde al año 1818.⁶ La segunda es de 1823.⁷ Durante estos cinco años, siguieron empleán- dose los tres sinónimos antes citados. Pero lo mismo éstos que el neologismo importado se empleaban para describir el fenómeno romántico europeo y sin referencia a su repercusión en la península que no tendrá lugar hasta la cuarta década. En su famoso *Discurso* académico de 1828 en defensa del drama clásico, don Agustín Durán emplea los términos "ro- manticismo" y "romántico" aludiendo a la escuela en

⁵ E. Allison Peers. "The term 'romanticism' in Spain". *Revue Hispanique*, tome LXXXI et dernier, 1933, pp. 415-416.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*

boga fuera de España y en relación con las características de la comedia clásica, sin hacer referencia al romanticismo español coetáneo, nonato aún. Según el testimonio irrecusable de Mesonero Romanos, en 1830 "todavía no se habían inventado los *románticos*".⁸ Es, pues, hacia 1834 cuando cuaja en España el germen romántico fomentado por el regreso de los liberales exilados, al morir Fernando VII en 1833. Al año siguiente, en 1834, se publicará en París *El Moro Expósito* del Duque de Rivas, con un prólogo de Antonio Alcalá Galiano que es una especie de manifiesto o proclama romántica. Este famoso poema, nos dice el señor Allison Peers, "was begun in Malta in September 1829, finished there in May 1833, and published at Paris early in the year following".⁹ El romanticismo español no da fe de vida, pues, hasta 1834 en que se proclamará su carta magna y se publicará, al amparo del ambiente propicio de París, su primera expresión legítima.

Sin embargo, *El Moro Expósito* fué precedido en dos años por otro poema de tan incontrovertible prosapia romántica como él y del cual no da noticia el muy erudito historiador inglés. Refiérome a *Elvi-*

⁸ *Ibid.*

⁹ E. Allison Peers, *A History . . .*, vol. I, p. 165.

ra o la Novia del Plata, de Esteban Echeverría, publicado en Buenos Aires en 1832. El poema de Echeverría es muy inferior al del Duque de Rivas en cuanto al mérito poético, pero es su parigual como prueba o documento de puro linaje romántico. Tampoco le reconoce beligerancia el historiador que glosa a José María Heredia como avanzado del movimiento en lengua española. Dos veces lo menciona para invocar su testimonio en relación con Chateaubriand y Víctor Hugo, respectivamente,¹⁰ mas prescinde de su poesía. Ni siquiera al discutir a los traductores españoles de Ossian, de Young, de Byron y otros románticos a quienes Heredia imitó o tradujo, lo nombra el señor Allison Peers. La probable razón de la preterición de Echeverría así como la de Heredia la encontramos en el título mismo de la obra. El autor no se propone historiar el romanticismo en lengua española sino el romanticismo en España. Sin embargo, Heredia fué ciudadano español hasta 1826, y tanto la primera edición de sus poesías como la segunda circularon en España antes de que allí se escucharan los primeros ecos románticos, y aun es posible que hayan contribuído a propiciar el advenimiento de la nueva sensibilidad. Algún derecho le

¹⁰ *Ibid.*, pp. 101 y 234.

asistía por consiguiente al bardo cubano para que se le tuviera en cuenta en esta docta *Historia*.¹¹ Para cerrar esta alusión al romanticismo español, apuntemos a título de curiosidad herediana la anomalía que su evolución nos ofrece. Entre 1820 y 1825 se adelanta a los españoles y les marca el rumbo de la nueva modalidad, de la cual él es el abanderado más audaz por aquellos años. En cambio, en el lustro que va de 1834 a la muerte de Heredia en 1839, escriben en España sus mejores obras románticas Larra, el Duque de Rivas, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, Hartzenbusch, Gil de Zárate, Bretón de los Herreros, etc. Durante estos cinco años hace su aparición y alcanza su máxima plenitud el romanticismo español. Mientras tanto Heredia contramarcha, abjura de sus impulsos románticos juveniles y, ya con el pie en el estribo, reniega de la nueva escuela y la anatematiza. Es una de las muchas inconsistencias y contradicciones que se descubren en la vida del poeta.

¹¹ Tampoco Guillermo Díaz-Plaja menciona a Heredia ni a Echeverría en su libro *Introducción al estudio del romanticismo español*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1936). Preteridos quedan también estos dos nombres americanos del libro de J. García Mercadal, *Historia del romanticismo en España*. (Madrid: Editorial Labor, 1943).

III. EVOLUCIÓN DE LA ESTIMATIVA HEREDIANA

YA EN la reseña que de la edición newyorquina de 1825 publicaron en 1826 los redactores de *Ocios de españoles emigrados en Londres* señalaron el influjo de Lamartine en Heredia. El de Byron creo que el primero en descubrirlo fué don Andrés Bello, cuando en 1827 publicó su juicio de la consabida edición en su *Repertorio Americano*. Dice el sabio humanista:

Sus cuadros llevan por lo regular un tinte sombrío, i domina en sus sentimientos una melancolía, que de cuando en cuando raya en misantropía, i en que nos parece percibir cierto sabor al genio i estilo de lord Byron.¹

Las líneas transcritas describen un estado de alma y unas características típicamente románticas, pero don Andrés no se atreve a proclamar como tales esta tónica espiritual ni estos procedimientos estilísticos de Heredia, y prefiere definirlos y explicarlos

¹ Andrés Bello, *Juizio sobre las "Poesías de J. M. Heredia"*, reproducido por M. García Garófalo Mesa en *Vida de José María Heredia en México*. (México: Ediciones Botas, 1945), pp. 257-258.

como influjo byroniano. Hay que recordar que por aquellas calendas seguía vigente le estética neoclásica y que la nueva poética no había cruzado los Pirineos todavía.

De mucha mayor agudeza crítica y más ajustado a la virtud poética de Heredia me parece un juicio anónimo² publicado en *El Mundo Nuevo* que dirigía en New York Enrique Piñeyro en 1871, en el que por primera vez —según mis noticias— se le reconoce virtualidad romántica a la musa herediana. He aquí las líneas pertinentes de aquel perspicaz examen crítico:

Aquí interesan y encantan muchas de sus cualidades características de hombre y de poeta: seriedad, sinceridad, calor, movimiento, entusiasmo, sentimientos benévolos, generosos, candorosos, vehementes; musa de efusión, no de concentración, y romántica por lo independiente, nunca por vaga, escéptica ni egoísta, pues Heredia tiene la muy noble recomendación de que, si bien imita de vez

² Mi ilustre amigo José María Chacón y Calvo, a quien consulté respecto al autor de este magnífico artículo anónimo, en carta del 24 de enero del presente año de 1954, se inclina a creer que fué escrito por el colombiano Rafael Pombo, que solía colaborar en la revista de Piñeyro. Por esta aclaración y por su estímulo y sabios consejos deseo expresar aquí mi gratitud al eminente heredianista.

en cuando a Byron y a otros maestros de su escuela, jamás incurre en sus defectos, en aquellos defectos que suelen ser cuanto copian de ellos sus parodiadores.³

Cuando Enrique Piñeyro en uno de los primeros estudios que le consagró nos describe los lineamientos generales de su estro, dijérase que se está refiriendo a un romántico de 1830 a 1834, mas no se atreve a encasillarlo en aquella escuela —ni en éste ni en ninguno de los otros trabajos que le dedicó. Oigámosle:

Dice lo que siente conforme al estado de su corazón, sin detenerse siempre á buscar la expresión más exacta; hoy el entusiasmo agita todas sus fibras; mañana la amargura más profunda, la más intensa desesperación se apodera de su alma. Escoge temas variadísimos; pero no en todas las ocasiones corresponde la inspiración á la diversidad de sus impulsos. No hay suceso contemporáneo á que no haya consagrado algunas líneas; con la vista fija en Europa, lo mismo que en América, tiene siempre versos para saludar todos los fulgores de la libertad, dondequiera que resplandecen; para maldecir todos los crímenes de la injusticia y la tiranía, dondequiera que se cometen.⁴

³ *Vid.* Garófalo Mesa. *Op. cit.* pp. 717-718.

⁴ Enrique Piñeyro. "José María Heredia", *Estudios y Con-*

Más significativo aún, por tratarse de un romántico de altísima calidad, es el caso de José Martí en las sendas loas que le consagró en 1888 y 1889,⁵ en las que puntualiza muchos aspectos románticos de la vida, el temperamento y la poesía de Heredia, pero no le franqueó el acceso a dicha escuela.

Y así Juan María Gutiérrez, James Kennedy, Cánovas del Castillo, Charles Mazade, François Villain, J. M. Torres Caicedo, Antonio Bachiller y Morales, Pedro J. Guiteras, Enrique José Varona, Menéndez y Pelayo, y otros muchos críticos de calibre en el siglo pasado. Ninguno le reconoció beligerancia romántica, con las tímidas excepciones ya indicadas, y aun en éstos el reconocimiento es más tácito que expreso.

La herediología cubana se ha enriquecido en lo que de siglo llevamos andado con estudios de gran valía histórica y exegetica. Sobre todo el aspecto histórico-biográfico se ha reconstruido con los aportes de mis dilectos amigos Enrique Larrondo y Francisco González del Valle de quienes conservo entrañable memoria, y más recientemente con sendos

ferencias de Historia y Literatura. (Nueva York: Imprenta de Thompson y Moreau, 1880). p. 200.

⁵ José Martí, "Heredia", *Obras completas.* (La Habana: Editorial Lex, 1946), vol. I, pp. 762-777.

libros de investigación devota publicados por M. García Garófalo Mesa, Emilio Roig de Leuchsenring y Gustavo Adolfo Mejía, para citar sólo el nombre de cinco de los más acuciosos investigadores con que los estudios heredianos se han avalorado en los últimos treinta años. En el campo del análisis son muchos los que a Heredia han consagrado valiosos estudios en décadas recientes, pero mencionaré sólo dos nombres por ser los dos críticos de más talla que produjo la llamada generación de *Cuba Contemporánea*: José María Chacón y Calvo y Max Henríquez Ureña. El primero es, *nemine discrepante*, el más eminente y el más consagrado de los heredistas actuales.

La estimativa herediana de los seis u ocho últimos lustros ha esclarecido y puntualizado gran número de aspectos y detalles de su vida y de su obra, y ha revalorado definitivamente no pocas facetas de ambas que permanecían inexploradas o mal dilucidadas hasta muy entrado el siglo veinte. Sin embargo, esta crítica tan informada y competente, mantiene inalterable la filiación de Heredia en la estética prerromántica en que don Andrés Bello y don Alberto Lista lo encasillaron antes de que el romanticismo llegara a España y renovara la literatura es-

pañola. El doctor Chacón y Calvo, por vía de ilustre ejemplo, en gran número de penetrantes estudios escritos a lo largo de cuarenta años de perseverante y votiva consagración, le concede también algunos atributos románticos, pero le niega calidad de tal. Ya en su primer gran estudio de 1915 aceptó como irrevocable el criterio y la clasificación de Menéndez Pelayo; pero a crítico tan perspicaz como este dilecto amigo no podían escapar algunas manifestaciones de legítima consanguinidad romántica que la poesía herediana ofrece. Por eso, y a pesar de la reverencia que le inspira el autor de *Horacio en España*, en el mismo estudio precitado admite tácitamente Chacón y Calvo que en Heredia se dan ya ciertas modalidades ínsitas en la estética romántica. Así por ejemplo, afirma:

Un valor más alto, profundamente lírico, tienen las composiciones descriptivas: la compenetración del poeta con la naturaleza, la armonía, el ritmo, que se establece entre el mundo interior y el de la realidad física.⁶

Siete años más tarde, en su agudo ensayo de 1922,

⁶ José María Chacón y Calvo, "Las etapas formativas de la poesía de Heredia", *Estudios Heredianos*. (La Habana: Editorial Trópico, 1939), p. 66.

vuelve mi querido y admirado amigo a destacar este acusado perfil de la musa herediana con más firme convicción y con más elocuente frase. Oigámosle:

Importancia más alta, profundamente lírica, tienen los versos descriptivos; la identificación plena del poeta con la naturaleza, el secreto ritmo que se establece entre el mundo interior y el de la realidad física. El sentido espiritual del paisaje es una de las notas definitivas de nuestro gran poeta nacional, y su *Meditación en el Teocalli de Cholula*, la composición típica en esta tendencia. Es la poesía de los grandes momentos interiores; la serenidad del ambiente tiene tintes melancólicos en armonía plena, perfecta, con los crepúsculos dolorosos del poeta expatriado.⁷

Aquí Chacón y Calvo señala con gran sagacidad crítica una de las más valiosas facetas del estro herediano que a su vez es una de las constantes de mayor significación en los grandes románticos. Implícitamente, pues, ubica a nuestro poeta en aquella escuela en la medida en que se acopla con la naturaleza y se identifica con el alma del paisaje. En varios otros estudios podrían señalarse otras concesiones similares.

⁷ *Ibid.*, *Las cien mejores poesías cubanas*, Biblioteca literaria de autores españoles y extranjeros, vol. V (Madrid: Editorial Reus, S. A., 1922), p. 51.

Lo mismo ocurre con el autor de *El Retorno de los Galeones*, de quien sólo tengo a mano sobre Heredia el sutil análisis que en 1928 le consagró. En este admirable ensayo, Max Henríquez Ureña es quizás un poco más flexible que nuestro máximo herediólogo. Acepta también como inapelable la clasificación secular ya, pero le reconoce más o menos explícitamente mayor virtualidad romántica. Dice nuestro brillante crítico al describir el temperamento del poeta: "De los arrebatos de la pasión se libertaba sólo para entregarse a la melancolía del desencanto y de la duda",⁸ y un poco más abajo, coincidiendo con el criterio de Chacón y Calvo ya transcrito, añade:

Elemento fundamental de sus descripciones es la concordancia que busca siempre entre su propio estado de ánimo y el espectáculo que la naturaleza le brinda. La emoción se convierte en elemento descriptivo. Hermanada al estruendo del huracán, su voz llena la comba celeste de fragorosas armonías. Frente al Niágara, bástale reflejar su propia agitación interior para traducir la terrible majestad de la catarata.⁹

⁸ Max Henríquez Ureña, "Literatura cubana", *Archipiélago* (Santiago de Cuba, 30 de noviembre de 1928), p. 116.

⁹ *Loc. cit.*

La definición que en este párrafo da el admirado amigo de la más preciada y noble arista romántica de Heredia podría adjudicarse sin cambiar una tilde a muchos de los epígonos de aquella escuela, desde Byron y Víctor Hugo hasta José Mármol. ¿Por qué entonces negarle o regatearle al cubano categoría romántica si en este particular sentido lo fué tan cabalmente como cualquiera de los adalides del movimiento? Diríase que tanto en Chacón y Calvo como en Max Henríquez Ureña existe el temor de incurrir en desacato o infidencia contra la doctrina establecida por Bello, Lista, Piñeyro, Menéndez Pelayo y tantas otras venerables sombras que le negaron la sal y el agua del romanticismo al autor de *A la estrella de Venus*. Pero hagamos todavía otra pausa en este excelente estudio sintético de Max Henríquez Ureña. Completando el juicio anteriormente transcrito dice muy acertadamente nuestro gran crítico tres páginas más adelante al contrastar la forma en que el cubano percibía y retrataba el paisaje con la técnica descriptiva de Chateaubriand:

Heredia no se internaba en una selva ignorada: cantaba aspectos diferentes del mundo en que había nacido y aspiraba solamente a traducir su propio «yo» frente al alma del paisaje. Es la nota

subjetiva, la eminentemente personal, la que hace incomparables sus descripciones. Heredia es, ante todo Heredia.¹⁰

De nuevo surge aquí —de modo tácito— la evocación de una tendencia eminentemente romántica. Pero el juicio que me interesa destacar, no tanto por lo que le concede —y le niega— al poeta, como porque a mi entender constituye un error cronológico en la estimativa de la evolución poética de Heredia, es el contenido en las líneas siguientes:

Por la sensibilidad de su temperamento y por la sinceridad con que expresaba sus emociones era Heredia un espíritu romántico. No hay que buscar, empero, su filiación poética en el romanticismo —que cronológicamente sólo podía encontrar algún eco, como lo encontró, aunque atenuado, en la última etapa de su producción.¹¹

La conclusión final de la segunda sentencia transcrita la reputo inexacta. Afirmar que el romanticismo “sólo podía encontrar algún eco, como lo encontró, aunque atenuado, en la última etapa de su producción” me parece una premisa difícil de pro-

¹⁰ p. 119.

¹¹ *Loc. cit.*

bar a la luz de la evolución de la vida, la conducta, las ideas y, sobre todo, de la paulatina mutación que se percibe en la poesía herediana a partir de 1825. Lamento disentir del ilustrado criterio de mi querido amigo, pero creo que a partir de 1825, Heredia lejos de avanzar hacia el romanticismo, contramarcha y se aparta de él cada día más hasta que ya en 1839 fulmina contra esta escuela una verdadera excomunión estética al aconsejar a Ignacio Rodríguez Galván que "olvide para siempre esos fantasmas de muerte, dolor y crimen con que se rodea", y que no se degrade "entre los pestilentes vapores del romanticismo".¹²

En un extenso estudio con más aparato de erudición que sagacidad crítica, publicado trece años después del que acabo de glosar, encuentro un eco de este error que debe rectificarse. Dice el señor Gustavo Adolfo Mejía:

El cantor del Niágara había brotado clásico bajo el árbol de los Quintana y Gallego, pero ahora adoraba la nueva divinidad en cuyo templo oficiaban Lamartine, Hugo y Musset, quienes se disputaban la supremacía de los entusiasmos en los círculos literarios franceses en 1830. Allí, en la

¹² *Vid.*, M. García Garófalo Mesa. *Op. cit.*, p. 667.

nueva escuela del arte, aparecía Heredia con la nueva armadura romántica que en la Península se habían ya ceñido Larra, Gil y Zárate, Bretón, Alcalá Galiano y espronceda. Era, por otra parte, la escuela que convenía más a las ideas revolucionarias de José María Heredia, por lo cual revocaba en su poesía su antigua manera neoclásica, más bien que clásica pura, en la forma, y de gran emoción esencial.¹³

Un poco más adelante, reitera el señor Mejía que Heredia es "un símbolo primario del arte, la combinación de dos escuelas diferentes, aunque con apariencias antagónicas (sic),... clásica... y la otra con la nueva orientación de Byron, Millevoye, Campbell, Béranger, Lamartine, Hugo, Alfredo de Vigny y Espronceda, a cuyos acentos apenas si llega en algunos de sus últimos versos".¹⁴ Parece que en las líneas transcritas hay más confusión y vaguedad que análisis lúcido del cambio que sufrió la poesía herediana durante la última década de su vida. Según este apresurado juicio Heredia se nos había convertido hacia el fin de su vida en adepto del romanticismo, cuando lo cierto es que se venía divorciando de él desde que llegó a México o poco después.

¹³ Gustavo Adolfo Mejía, *José María Heredia y sus obras*. (La Habana: Molina y Compañía, 1941), p. 279.

¹⁴ *Ibid.*, p. 281.

Mucho más penetrante y de más auténtica cabalidad me parece el dictamen publicado un año antes por Ángel I. Augier cuando afirma:

Todo Heredia —por su vida y por su obra— es una pura estampa romántica, en lo que representó el Romanticismo como expresión de una nueva conducta humana ante la vida, y en lo que tuvo de contradictorio, es decir de positivo y negativo, en sus manifestaciones generales.

Desorbitada pasión romántica es lo que encontramos en las esquinas mejores de Heredia, aunque por lo regular su diapasón no registrara a cabalidad las notas más definidas del Romanticismo. Y esta inconfundible pasión suya es precisamente lo que le sitúa sobre rutas de supervivencia. Si su voz ha llegado hasta nosotros en franca plenitud, no es sólo por su belleza de tono, sino, en definitiva, por lo que hay dentro de ella, es decir, por lo que nos dice, por lo que nos afirma, por lo que nos anuncia a la conciencia cubana de todos los tiempos, desde su tiempo sin distancias. Por lo saturada que estaba, en fin, de auténtica pasión romántica.¹⁵

No quisiera terminar esta brevísima nómina de juicios recientes sobre Heredia sin aludir a los respec-

¹⁵ Ángel I. Augier, *Reencuentro y afirmación del poeta Heredia*. (La Habana: Molina y Compañía, 1940), p. 11.

tivos de Alfonso Reyes y Roberto F. Giusti que, con don Baldomero Sanín Cano, representan la máxima trilogía de la alta crítica en Hispanoamérica.

En el —por varias razones— admirable medallón que Alfonso Reyes le consagró en el primero de sus epónimos estudios críticos,¹⁶ no insinúa siquiera aquellos matices y contactos románticos que en la obra de Heredia se descubren, ni se menciona ningún vínculo con esta escuela. En esta apretada síntesis veinteañera, el gran maestro pone de relieve con justeza crítica algunos de los lineamientos del arte herediano, subrayando el tratamiento del paisaje en los dos máximos poemas de nuestro bardo. Sospecho que sobre Reyes pesaba también el criterio tradicional de los grandes críticos que habían negado nexos románticos al poeta. Es probable también que por el año de 1911, cuando Reyes contaba sólo veintidós de edad, su conocimiento de Heredia fuera deficiente. Con todo es raro que escaparan a su agudísima sutileza crítica las tangencias románticas de la poesía herediana presentes aún en la oda *Al Niágara*.

Casi la misma extensión —o brevedad— que la de Reyes tiene la semblanza que Roberto F. Giusti le

¹⁶ Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. (México: Tip. de la viuda de F. Díaz de León, Sucs., 1911), pp. 41-45.

dedicó. El parecer del ilustre argentino coincide con el de Chacón y Calvo y Max Henríquez Ureña, como el lector puede comprobar por estas líneas:

Como discípulo de Cienfuegos, influido a su vez por algunos poetas prerrománticos, ingleses, entre ellos el falso Ossian a quien tradujo, su lirismo, elegiaco, arrebatado y ardiente, sin abandonar la ya envejecida dicción del seudoclasicismo dieciochesco, preludea aquel sentimiento de la naturaleza americana que había de expresarse plenamente en la poesía romántica.¹⁷

Tales son los juicios más autorizados y recientes que a la distancia de Cuba y México —centros de la herediología— en que escribo he podido encontrar. En la mayoría de ellos se percibe un tímido pero innegable comienzo de emancipación y aun de insurgencia frente a la norma que prevaleció durante el siglo pasado según la cual el poeta no rebasó los cánones salmantinos. Siguiendo esta tendencia rectificadora, analicemos su obra, única piedra de toque valedera para descubrir la razón o la sinrazón con que se le mantiene en perpetuo exilio del parnaso romántico.

¹⁷ Roberto F. Giusti, "José María Heredia", *Lecciones de literatura argentina e hispanoamericana*. (Buenos Aires: Angel Estrada y Cía., S. A., 1947), pp. 71-72.

IV. CONTENIDO ROMÁNTICO DE LA POESÍA HEREDIANA

YA SE apuntó que Heredia fluctúa entre una concepción poética agotada y pedestre y un impulso creador y renovador, ya en marcha en otros idiomas, que era antitético del rectorado que sus modelos de adolescencia le impusieron. Digamos desde ahora que Heredia nunca repudió el magisterio de sus arquetipos salmantinos. Ni siquiera en el instante en que ha caído —transitoriamente— bajo el hechizo de sus lecturas románticas. Así, por ejemplo, en carta a su madre escrita desde New York, el 23 de abril de 1824, le pide que procure conseguirle la edición en cuatro tomos de las obras de Juan Meléndez Valdés a quien había leído desde mucho antes.¹ Meléndez seguía siendo —igual que Cienfuegos— un paradigma aún en el momento en que traducía a Ossian y después de leer a Rousseau, a Chateaubriand, a Byron, las *Meditations* de Lamartine y, probablemente, las *Odas* de Víctor Hugo, publicadas cuatro y dos años antes, respectivamente. Tengo para mí que Heredia entre 1820 y 1825 cayó bajo

¹ José María Heredia, *Poesías, Discursos y Cartas*, tomo II, *Colección de libros Cubanos*. (La Habana: Cultural, S. A., 1939), vol. XLII, p. 131.

el influjo de los románticos y los emuló sin saberlo ni darse cuenta. Era romántico por temperamento y le complacía saberse y pintarse como tal en cartas a sus amigos y en no pocos de sus poemas, aunque no creo que haya empleado los términos "romántico" y "romanticismo" hasta las postrimerías de su vida, cuando había renegado de él. Por lo menos yo no recuerdo haber tropezado con ellos en sus prosas ni en sus versos antes de 1839.² Esta afinidad imaginativa y temperamental con los románticos, a quienes debió empezar a leer al filo de los 18 años, propició, sin duda, su inconsciente derivación hacia aquella escuela. Pero el lastre de sus lecturas clásicas en la temprana adolescencia y la impedimenta que el influjo salmantino representaba, estaban demasiado arraigados y le impidieron cortar las amarras y remontar el vuelo hasta convertirse en romántico puro. Una circunstancia personal vino a frustrar definitivamente hacia el año 1825 los impulsos románticos que alentó durante el lustro anterior. Si en lugar de ir a radicarse en México hubiera emprendido el viaje a Europa que su tío Ignacio parece que le aconsejaba, y hubiera respirado la atmósfera romántica que ya por este año predominaba en Inglaterra y en el continen-

² *Vid.* M. García Garófalo Mesa. *Op. cit.*, p. 667.

te al norte de los Pirineos, podemos estar seguros de que hoy tendríamos un Heredia muy distinto —y muy superado— al que poseemos. Por desdicha para él y para su evolución poética, fué a radicarse en un país en profunda crisis cultural y política, cuyos hombres de letras —inferiores a él todos— estaban demasiado comprometidos con la tradición española y con la escuela salmantina —particularmente con Meléndez, Cienfuegos y Quintana— para que pudieran estimular y fomentar en él los gérmenes románticos que en su fogosa imaginación fermentaban. El caos político en que México se debatió durante los catorce años que allí residió fué otra razón de peso que le condujo a apostatar del desorden y de la libertad románticos. Como dice con certera intuición exegética don Manuel Sanguily en el estudio que en 1890 le consagró:

Tantos horrores y miserias le apartaron del romanticismo engañoso y vano, y buscó en el hogar doméstico abrigo contra el vendaval revolucionario, puerto en las tempestades políticas, oasis de amor en el desierto y la desolación de su carrera.³

No era Heredia un temperamento poético original y vigoroso como su compatriota José Martí. En

³ *Ibid.*, p. 739.

su obra en verso y prosa apenas se descubren conceptos filosóficos, políticos o literarios que no estuvieran en circulación desde hacía muchos años en la corriente cultural hispánica. Ni siquiera aquellos aspectos más novedosos y más insólitos que en su poesía se descubren entre 1820 y 1825 son inéditos ni personales, puesto que eran valores estéticos ya consagrados por los románticos europeos desde fines del siglo anterior. Si dentro del ámbito de la cultura ibera y americana por aquel quinquenio resultaban inusitados y flamantes, no era porque Heredia los inventara sino por el estancamiento en que yacía la poesía hispana. Desde principios del siglo XVIII la cultura española era tributaria de la francesa y se movía remolcada por ella. Por lo que a Hispanoamérica se refiere, ni siquiera marchaba a la zaga de la francesa sino que formaba comparsa a la española. Y en eso consiste, a mi ver, el mérito de Heredia —aparte la alta calidad de un escaso número de sus poesías: en haber sido el primero en lengua española en descubrir, sentir y cantar la naturaleza y el paisaje con ímpetu y sinceridad románticos, y en haber aclimatado en nuestra lengua, antes que nadie, otros varios elementos poéticos de aquella escuela como luego veremos. Mas si la originalidad de Heredia es

poco robusta, en cambio poseía una fina sensibilidad, un rico temperamento poético, una imaginación exaltada y plástica y, sobre todo, una profunda sinceridad, amén de otros rasgos idiosincrásicos, y de un modo peculiar suyo de proyectar su ego en el drama de la naturaleza que lo apartan del falaz bucolismo de sus modelos salmantinos y lo aproximan al perfecto *mood* romántico antes que nadie en lengua castellana.

Es ardua tarea, sin embargo, cribar las esencias románticas que vitalizan la poesía herediana entre 1820 y 1825 de la afectación sentimental, y del atuendo bucólico salmantino que pervirtieron su gusto y entorpecieron su evolución literaria. Por otra parte, el calco de los aderezos retóricos de Cienfuegos y Meléndez, tan evidente en la producción del cubano por estos años —y tan próximos ya al estilo romántico— dificulta aun más la tarea de desligar en el numen herediano lo romántico genuino de lo pseudo romántico que los modelos españoles le impusieron, lo que en él era ya inconsciente conjunción de insurgencia e impulso romántico legítimo, de la mendaz postura rousseauiana heredada de los prerrománticos. La línea divisoria entre el Rousseau original del que tan saturado estaba Heredia por es-

tas calendas y la versión amañada y adulterada que de España le llegaba, es muy tenue, tan tenue como la que separa al propio Rousseau de los románticos posteriores a él. En la poesía herediana de estos años se entrelazan y mixturán estas corrientes y formas estilísticas que en ella convergen y enturbian su propia linfa. No obstante esta confluencia de influjos, propulsores unos y retardatarios otros, que desvirtúan y le restan originalidad a gran parte de su obra, percíbense en ella varios elementos que lo divorcian de los modelos salmantinos en la misma medida en que lo aproximan a los románticos y lo colocan entre los arquetipos precitados y los románticos españoles posteriores a 1834 —a ratos mucho más contiguo a éstos que a Meléndez y a Cienfuegos.

Ya en trance de señalar estos factores, el primero que es necesario subrayar es el temperamento mismo del poeta, tan sincero, tan impulsivo, tan apasionado, tan subjetivo, tan egocéntrico —y aun ególatra— y tan extravertido como el de cualquier incontrovertible vate romántico. La peculiarísima manera que Heredia tiene de percibir, sentir y cantar la naturaleza y el paisaje es de innegable filiación romántica también, y es tributaria de Rousseau, de Chateaubriand, de Ossian, de Lamartine y de Byron. La

discrepancia o desavenencia a este respecto con los salmantinos es radical y absoluta —maguer inconsciente. Este es don ínsito de su imaginación poética, fomentado por lecturas en francés, en italiano y en inglés que el bucolismo trasnochado y embustero de Meléndez y de Cienfuegos no pudo bastardear ni corromper. Por último el diapasón romántico se manifiesta en el estilo tanto como en el léxico herediano por estos años. Todo el énfasis, toda la hinchazón sonora y sentimental, todos los recursos ortográficos de que la lengua dispone para acentuar la ampulosidad y la estridencia desorbitadas de que tanto abusaron los malos románticos, se dieron en Heredia con lamentable exceso por estos años. Los ¡oh!, ¡ah!, ¡ay!, . . . , !!, ¿?, se prodigan tanto en algunos de sus poemas que lejos de añadir intensidad emotiva a su musa producen un efecto más bien cómico. Y como la puntuación, el vocabulario. El superlativo es su forma adverbial y adjetival preferida. Así multiplica los términos “eterno”, “siempre”, “nunca”, “jámas”, etc. La mujer que ama se la imagina ora “sublime”, “divina”, “angelical”, “pura”, “casta”, “dulce”, “tierna”, “sensible”, “inocente”, “virginal”, “candorosa”, “celestial”, “idolatrada”, etc., ora “fatal”, “traidora”, “cruel”, “perjura”, “impía”, “pérfida” y otras linde-

zas semejantes. Entre los dos extremos de esta antítesis oscilan los sentimientos del poeta sin que logre ver a su amada monda y lironda, sin sublimarla o envilecerla. Por los caminos heredianos penetran en nuestra lengua, ya con indiscutible cariz romántico y como recurso mediante el cual se evade el poeta de su responsabilidad frente a las peripecias personales desdichadas, el hado, el destino, la suerte, el sino, etc., que siempre es "fatal", "trágico", "funesto", "enemigo", "fiero", "fatídico", "implacable", "adverso", "cruel", "impío", "tirano", "maldito", o "atroz". La "desesperación", el "dolor", la "libertad", la "tiranía" son sustantivos que en Heredia cobran intensidad y dramatismo inusitados por aquellos años en castellano y se tiñen de contenido subjetivo.

Se argüirá que todo esto se dió ya en mayor o menor escala en los prerrománticos españoles, y el argumento es válido por lo que a los miriñaques retóricos atañe. Pero sucede que Heredia no se detuvo en el atavío y pompa de las formas sino que impulsado por su propio temperamento y alentado por los románticos de calidad a quienes leía en las lenguas originales, se adentró en el espíritu de la nueva escuela por los años a que vengo refiriéndome y se identificó con su ímpetu idealista y con

su estado emotivo que tan cabalmente se conjugaban con sus anhelos juveniles y con su fogosa imaginación. Ciertamente que no alcanzó la perfecta tónica romántica porque el lastre español se lo impidió; pero a través de la brecha que su poesía abrió en la insulsa mediocridad salmantina penetraron en castellano muchas facetas del *mood* romántico diez años antes de que se publicara *Elvira o la novia del Plata*. Innegable es que de la poesía herediana están ausentes no pocos de los temas y actitudes que la escuela ya en boga cultivó, tales como la idealización de la Edad Media, la proclividad fantasmagórica, el dramatismo religioso, la duda metafísica, el cultivo del "color local", el desdén por los modelos y por la rigidez de los cánones poéticos pre-establecidos que él siempre respetó, la rebeldía contra los moldes, el empeño en crear combinaciones métricas novedosas y originales y, en general, la reacción violenta contra el gusto y el amaneramiento vigentes en el siglo XVIII. Nada o casi nada de todo esto se encontrará en Heredia por las razones ya referidas. Pero en un examen riguroso de los jugos románticos que en su poesía se filtraron tanto como de aquellos aspectos de este movimiento que no alcanzó a asimilar, el saldo es en extremo favorable como luego veremos.

Si se consideran desde el punto de vista de los valores estéticos exclusivamente, es necesario convenir en el dictamen de Menéndez y Pelayo cuando refiriéndose a la poesía amorosa de Heredia afirma que: "Los versos eróticos, sobre todo, deben desecharse a carga cerrada o poco menos".⁴ Pero si los méritos poéticos de tales versos son exiguos, en cambio tienen subido valor documental para demostrar la tesis que en este ensayo se defiende. Otra vez hay que recordar —y admitir— su deuda en este sentido a Meléndez y a Cienfuegos. Muchos de los aderezos retóricos de este último y gran parte de la afectación de ambos fueron trasegados casi literalmente por el cubano a no pocas de sus composiciones sentimentales. Mas a despecho de tan intenso influjo, Heredia logra inyectar en muchos de sus poemas eróticos un aliento de sinceridad, un ímpetu pasional, un desbordado frenesí emotivo que son de evidente estirpe romántica, aunque con frecuencia se disfracen con las galas del prosaísmo compungido de Cienfuegos y aun lo calque a sabiendas. Inútilmente se buscará en la poesía de los dos vates salmantinos consabidos la vehemencia y el arrebató,

⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo I, p. 245.

la febril fogosidad afectiva y el trágico desaliento, desatado en apóstrofes de linaje romántico, en que culminan casi siempre las peripecias amorosas que inspiran a Heredia y de los cuales se ofrecen algunos ejemplos a continuación.⁵

El ascendiente de Cienfuegos sobre Heredia, especialmente en los poemas amorosos escritos en 1819, reviste a veces proporciones de plagio, dicho sea con entera honradez. En varios cantos de esta época invoca su nombre o menciona alguna de sus tragedias. A veces le copia literalmente —sin declararlo— giros o líneas enteras, o glosa tácitamente estrofas

⁵ Para escribir este ensayo se han tenido a la vista las dos ediciones más copiosas y cuidadas que del poeta he manejado: *Obras poéticas* de José María Heredia, con estudio preliminar de Antonio Bachiller y Morales, 2 vols., (Nueva York, Imprenta i Librería de Néstor Ponce de León, 1875), y la publicada por el Municipio de la Habana bajo la dirección del Historiador de la Ciudad, doctor Emilio Roig de Leuchsenring: *José María Heredia, Poesías Completas*. (La Habana, Municipio de la Habana, 1940-1941), vol. I, 295 pp., vol. II, 463 pp. Por ser esta última la más completa que existe, y por contener muchos centenares de valiosas notas aclaratorias y diversas variantes de no pocos poemas, será la que aquí se utilizará de preferencia. Por consiguiente, a menos que expresamente se indique otra procedencia, las citas que de la poesía herediana se hagan, provienen todas de la edición del Municipio de la Habana, y se indicarán únicamente señalando el volumen con números romanos y la página con cifras arábigas.

con ligeras variantes en el léxico. Mas ya por este año o en 1820 debió entrar en contacto directo con Rousseau —¿fue *Julia o la nueva Eloísa* lo primero que de él leyó?— con Chateaubriand y acaso con Bernardin de Saint-Pierre porque se percibe en su poesía un acentuado progreso y aproximación a la sensibilidad y a la retórica románticas. Así las tres variaciones sobre un mismo tema que escribió en 1819, tituladas “La despedida”, la primera, y “La partida”, las otras dos.⁶ Las dos primeras versiones pudo haberlas escrito Cienfuegos. No está ausente tampoco de la tercera el modelo español, pero en ésta la tónica romántica se ha intensificado notablemente. Aquí surge ya el contraste entre la “dicha y el dolor”, entre “la lealtad y el perjurio”; hace su aparición “el cáliz del dolor”, la “suerte cruel”, la “inmortal ventura”, el “funesto ardor” del poeta, y el “llanto. . . ¡ay! el primero que me arranca el dolor”, y el juramento de “amor inmortal”, amén de todos los arreos literarios con que los románticos pintaban a las musas de carne y hueso que los inspiraban: “adorada”, “beldad”, “divina”, etc. Esto es ya mucho más audaz que nada de lo que Cienfuegos escribió. El poema es tan pedestre y

⁶ I, pp. 139, 142 y 201, respectivamente.

baladí como las otras dos variantes. Lo que en él sobresale no es el mérito artístico sino el diapason retórico.

Del mismo año 1819 data la primera versión de *A Elpino*,⁷ escrita en México. Lo que me interesa destacar de esta composición es la segunda estrofa —la más romántica— que el poeta conservó en la edición de New York de 1825, cuando todavía no había abjurado de su temple romántico, y en cambio la suprimió en la segunda edición, la que de sus *Poesías* hizo en Toluca en 1832, cuando ya había renegado de él. Supresiones o rectificaciones de esta índole hizo Heredia muchas en la edición de Toluca. Ya por este año se había arrepentido y distanciado mucho de sus impulsos románticos de antaño.

Bajo el signo de Cienfuegos fué escrita también, en julio de 1821, una composición de mayor mérito poético que las cuatro mencionadas. Las tres versiones que de ella publicó Heredia hasta 1832 aparecieron bajo rótulos diferentes —similares en las dos primeras y muy distinto en la tercera. Refiérome a la oda titulada *A D. D. D., desde el campo*, en la primera publicación, en 1823, en La Habana. En la edición de 1825 aclaró las iniciales rotulándola:

⁷ I, p. 209.

*A D. Domingo Delmonte, desde el campo; en la edición de Toluca, en cambio, el título es La inconstancia.*⁸

Este poema fué prolijamente reelaborado y reducido en 18 versos por Heredia al reproducirlo en 1832. En algunas estrofas suprimió versos enteros y otros los cambió. En la primera, por ejemplo, eliminó las siguientes dos líneas de marcado sabor romántico: "Mi funesta pasión, fuente inexhausta/ De mi llanto y mi dolor". La segunda estrofa de la lección definitiva, en cambio, comienza con una exclamación igualmente romántica que no se encuentra en la versión de 1825: "Amor ciego y fatal. . .!" Otras veces altera el orden de los versos o suprime estrofas enteras, tales como la glosa de Cienfuegos con que termina el poema en el texto de 1825, que substituyó por este final románticamente ególatra en el que se percibe ya la idealización del poeta y de su capacidad para impartir la inmortalidad mediante su genio:

. . . ¡Ah cruel! no te maldigo,
Y mi mayor anhelo

⁸ I, pp. 215 y 219, respectivamente, las versiones de 1825 y 1832. No conozco la de 1823.

Es elevarte con mi canto al cielo,
Y un eterno laurel partir contigo.⁹

Entre los pasajes del poema cercenados en la edición de 1832 figura el siguiente en el que se mezclan reminiscencias de Cienfuegos con su propia fogsidad y retórica mucho más próximas al estilo romántico que la del vacilante don Nicasio. El poeta ha grabado en una caña el nombre ficticio —Lesbia— con que canta a su amada, y al evocarla, dice:

Ver imagino su adorada imagen,
Y me siento morir. Miro su nombre,
Gimo insensato, y mis ardientes besos
Le cubren. . . ¡Oh dolor! ¿Por qué ¡oh amigos!
Consuelo no me dais? ¹⁰

demanda parafraseando a Cienfuegos. Todavía podrían citarse de este pasaje suprimido las líneas en que apostrofa al “pérfido amigo” que “con negra traición mi amor pagara” y “hundió el puñal en mi confiado pecho, / Con torpe engaño y con calumnia impía”, “Su mano infame / La copa del dolor emponzoñada / Derramó en mi existir”.¹¹ Todo esto

⁹ I, p. 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹¹ *Loc. cit.*

diríase que fué escrito con posterioridad a 1832 ó 1834. Lo mismo podría decirse del siguiente fragmento de la misma composición, suprimido en casi su totalidad en la edición de 1832. Nótese cómo, además de la "pose" y del empaque retórico de innegable cepa romántica ambos, el poeta cae en la desolación y el pesimismo libresco y trascendental tan reiterados tres lustros más tarde en castellano. Aquí se nota ya la antítesis entre la inocencia y la maldad, el contraste entre la dicha y el dolor, de los que luego tanto se abusaría en nuestra lengua:

Fatal objeto

De mis primeros y únicos amores,
¡Ay! tú rompiste el delicioso velo
Que en ilusión dichosa me ocultaba
El crimen, que en el mundo mancillado
Tiene insolente su execrable trono,
Y la vida y los hombres a mis ojos
Presentaste cual son. Ya en vano busco
La fiel confianza, la inocencia pura,
La amistad y el amor. . . ¡Vanos fantasmas,
Que necio idolatré. . . ! Sólo traiciones,
Interés y perfidia sólo encuentro
En derredor de mí. . . Tú, cruel, me diste
El ejemplo más duro del engaño
Y la torpe traición: tú en falso acento
Mi pasión halágame. . . ¿Dó volaron

Tanto y tanto placer? ¿Cómo pudiste
Así olvidarte de tu amor primero? ¹²

Aplicable es todo lo dicho anteriormente a las dos estrofas siguientes que transcribo de la versión de 1832. ¿Quién, ignorante de su procedencia, no atribuiría estas dos estancias a cualquier poeta romántico hispano de los años 1835 a 1850? Nótese las últimas seis líneas en las que se anticipa la gracia con que unirá a la amada infiel, idea reiterada al final del poema, como ya vimos:

Héme juguete de la suerte fiera,
De una pasión tirana subyugado,
Abatido, infeliz, desesperado,
El triste espectro de lo que antes era.
¡Oh pérfida mujer! ¡Cómo pagaste
El afecto más fino!
Bajo rostro tan cándido y divino,
¿Tan falso corazón pudo velarse?
Tú mi loca pasión ¡ay! halagabas,
Y feliz te dijiste en mis amores.
Aunque el hado tirano
En mi alma tierna y pura
Verter quisiese cáliz de amargura,
¿Le debiste ¡infeliz! prestar tu mano?

¹² I, p. 217.

Quando el fatal prestigio con que ahora
La juventud y la beldad te cercan
Haya la Parca atroz desvanecido,
Para salvar tu nombre del olvido
El triste amor de tu infeliz poeta
Será el único timbre de tu gloria.
La mitad del laurel que orne mi tumba
Entonces obtendrás; y de tus gracias
Y de tu ingratitud y mi tormento
Prolongará mi canto la memoria.¹³

Del mes siguiente, agosto de 1821, data el canto *Misanthropía*, de mucho más pronunciado entronque romántico que ninguno de los glosados anteriormente. Como en el caso del que se acaba de comentar, al reproducir éste en la edición de 1832, Heredia suprime algunos versos de acusado sabor romántico, pero la versión definitiva contiene los suficientes de esta índole para demostrar cuán familiarizado estaba ya el poeta con el estilo de aquella escuela y cuán inmerso en ella se hallaba su espíritu. La nota más curiosa que este poema nos ofrece es su ambivalencia estética, su doble carácter. Casi toda la composición vale como ejemplo del exaltado romanticismo de Heredia cuando apenas había cumplido los diecinue-

¹³ *Ibid.*, p. 220.

ve años; pero en la estrofa final vuelve al redil salmantino.

Es difícil comprender el hecho de que tantos y tan eminentes críticos hayan leído este poema sin descubrir su autenticidad romántica. En las composiciones hasta ahora comentadas, la inspiración de Heredia se limita a magnificar con ampulosidad palabrera su drama interno. Su ánimo conmovido por la ventura —o la desdicha— amorosa no encuentra todavía eco o resonancia en la naturaleza exterior. Es una poesía que gravita hacia el propio espíritu atormentado del poeta. En éste, en cambio, Heredia empieza por proyectar su íntima agitación en el espectáculo de una naturaleza próxima a desatarse en tempestad. La tormenta pasional que lo conmueve y la borrasca atmosférica a punto de desencadenarse están en perfecta armonía. La naturaleza le sirve al poeta de escenario y a la vez de espejo. El mundo exterior y el interno se acoplan cabalmente. Aquí encontramos ya una de las primeras síntesis paisajistas subjetivadas hasta el máximo en las que Heredia sobresalió. Nótese la rápida y vigorosa descripción del drama exterior que presagia la tempestad para luego proyectar violentamente su propia tormenta interior en el terrífico cuadro que le sirve de marco.

El alma del paisaje y el espíritu del poeta se han fundido y laten al unísono. Aquélla está interpretada en función de éste. El verso clave del poema —“¿El mundo padece como yo?”— es de un egocentrismo y de un ímpetu tan legítimamente románticos como cualquiera de los que Espronceda escribió. Toda esta primera estancia se caracteriza por el dinamismo, por el movimiento rápido con que se suceden las imágenes, y por la violencia con que irrumpe la agitación interna en el proceloso cuadro exterior. Oigámosle:

¡Qué triste noche...! Las lejanas cumbres
Acumulan mil nubes pavorosas,
Y el lívido relámpago ilumina
Su densa confusión. Calma de fuego
Me abrumba en derredor, y un eco sordo,
Siniestro, vaga en el opaco bosque.
Oigo el trueno distante... En un momento,
La horrenda tempestad va a despeñarse:
La presagia la tierra en su tristeza.

Tan fiera confusión, en armonía
Siento con mi alma desolada... ¿El mundo
Padece como yo...? ¹⁴

Con una brusca transición de gran efecto dramá-

¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

tico, el dolor del poeta invade el escenario como tema central. Heredia ha usado de la naturaleza a modo de caja de resonancia únicamente, y lo que creíamos que iba a ser motivo esencial del canto, pasa a un segundo término una vez establecida la concordancia entre los dos reinos: el subjetivo y el objetivo. Entonces, con otra súbita mutación en forma de enérgico apóstrofe, introduce a la causante del tormento en que el poeta se debate para concluir la estrofa con un símil funerario dilecto de los románticos hispanos tres lustros más tarde:

Mujer funesta,
¡Ay! me perdiste para siempre... En vano
Me esfuerzo a reanimar del alma mía
El marchito vigor: tú el Universo
Desfiguraste para mí... Ni echarte
De la memoria lograré. Tu imagen
Me persigue, causándome deleite
Funesto, amargo, como la sonrisa
Que suele estar helada entre los labios
De una belleza pálida en la tumba.¹⁵

En el manuscrito original de este poema, al cual el que escribe no ha tenido acceso, parece que se leen otras evocaciones macabras más románticas aún y de peor gusto, que la transcrita. Por ejemplo:

¹⁵ *Loc. cit.*

y un ruido (eco) sordo,
Vago cual los recuerdos del sepulcro
Sale a intervalos del opaco bosque.¹⁶

Suprimidas quedaron también de la edición de 1832, las cuatro líneas siguientes, conservadas en la de 1825. Después de interrogar: "¿El mundo padece como yo...?", contestaba Heredia con toda la seriedad y grandilocuencia de los románticos —y como buen émulo de ellos, empezaba por echar su "yo" por delante:

No, que no tiene
Pasiones insensatas: sólo el hombre
De su huracán feroz víctima gime
Y más que nadie, yo.¹⁷

Pero no es necesario acudir a las manifestaciones románticas del original, repudiadas en 1832. Entre otras varias muestras que este poema nos ofrece —todas ellas conservadas en las dos ediciones que de sus *Poesías* hizo— léase la cuarta estrofa en la que sibilinaamente nos dice: "Así en horrible confusión perdido/vago insano y furioso..." y como si

¹⁶ I, p. 224. (Aclaración del doctor Emilio Roig de Leuchsenring).

¹⁷ *Loc. cit.*

esta demencia y esta furia no bastasen a confirmarlo como legítimo cofrade del parnaso romántico, todavía añade un poco más abajo: “¡Ay! se apagó mi fantasía: vago,/Espectro gemidor, junto al sepulcro”. No por bobas y de pésimo gusto dejan de tener gran fuerza probatoria estas líneas y la estancia toda, antes al contrario. Años más tarde el parnaso hispano se poblará de espectros, fantasmas, cementerios y tumbas. Hasta en el mal gusto se les adelantó Heredia a los románticos de América y España. ¿A qué sepulcro se referiría nuestro poeta en la última línea transcrita? Sin duda esto es pura metáfora dictada por la más desafortunada afectación romántica, ya que la *Lesbia*¹⁸ de sus ensueños que tan macabras rondas

¹⁸ Es curioso este extraño alias o apodo que Heredia usa ya en *La Partida* (abril de 1819) para designar a Isabel Rueda, la musa de carne y hueso que tanto le hizo sufrir entre los 17 y 22 años, a quien en varios poemas llama Belisa. Posiblemente lo encontró en otra fuente, pero me interesa señalar a la atención de los heredianos la peculiar coincidencia de que en similares circunstancias, es decir, ausente de ella (Julia Leacroft) publicó Byron en 1806 un corto poema titulado *To Lesbia* (*The Poetical Works of Lord Byron*, Edited, with a Memoir, by Ernest Hartley Coleridge, London: John Murray, 1905, p. 12). El famoso Lord canta en él un amor ya extinguido y en esto difiere del de Heredia. ¿Se había familiarizado ya el cubano con Byron en 1819, cuando todavía no sabía inglés? Pudo haberlo leído en francés, sin embargo. Hay que

le hacía emprender, vivía —se supone— amartelada y feliz con el rival del fantasmagórico vate. Pero es necesario leer la estrofa completa:

Así en horrible confusión perdido
Vago insano y furioso. . . Desecado
Siento mi corazón, huyo a los hombres,
Y hasta la luz del sol ya me fatiga.
¡Ay! se apagó mi fantasía: vago,
Espectro gemidor, junto al sepulcro.
Mas amo a veces mi aflicción; me gozo
En el llanto de fuego que me alivia.
¡Felices ¡ay los que jamás probaron
El gozo del dolor. . . !¹⁹

En los demás poemas eróticos apenas se descubren rasgos románticos. Bajo la sugestión de Cienfuegos escribió en 1822 varios cantos amorosos, tales como *Ausencia y recuerdos* y *El desamor*. Este último sobre todo tiene pasajes que son plagios mal disimulados de poemas del salmantino. De igual filiación es *El convite*, escrito en 1823, aunque haya en él un fuego y hasta un atrevimiento que don Nicasio no expresó jamás. Más original, por lo mismo que en él

hacer luz en torno a la cronología de los primeros contactos del lírico cubano con los románticos.

¹⁹ I, p. 223.

es más intenso el aliento romántico, es *La resolución*, publicada también en 1823. En cambio, la composición titulada *A Rita L...*, del mismo año, es otro calco de Cienfuegos casi tan literal como el antes citado.

Tras esta rápida indagación de la poesía amorosa, vamos a rastrear los elementos románticos que puedan descubrirse en composiciones de otra índole. Como los motivos ahora son muy variados, habrá que seguir el simple orden cronológico. Por fortuna, en el caso de Heredia, la cronología de sus composiciones ha podido establecerse con gran precisión en casi todos sus poemas.²⁰ Es, pues, necesario volver a 1820, año epónimo en la vida y en la evolución del poeta.

Heredia llegó a la capital de México la primera vez en abril de 1819 y allí permaneció hasta febrero de 1821. En octubre de 1820 murió su padre en aquella ciudad, y en diciembre del mismo año, escribió *En el Teocalli de Cholula*, una de las dos composiciones más admirables de su abundante producción. Casi un año antes, en enero, había escrito *Al*

²⁰ *Vid.*, el indispensable libro de Francisco González del Valle: *Cronología herediana*. (La Habana: Dirección de Cultura, 1938), 331 pp.

Popocatépetl que publicó en el *Noticioso General*, de México, el 17 de aquel mes, pero no la reprodujo en ninguna de las dos ediciones que de sus *Poesías* dió a luz. Aunque escrita en los moldes salmantinos y plagada de gerundios, no carece esta composición de mérito intrínseco y de interés para el tema de este ensayo. Por de pronto constituye un como antecedente o anticipación de la magnífica oda que escribirá un año más tarde. Hay en esta poesía movimiento, sentido histórico, realismo descriptivo y trozos muy estimables. Sin embargo, el plan —lo mismo que el tema con las proyecciones históricas que Heredia le añadió— era demasiado grandioso y épico para que su estro adolescente pudiera desarrollarlo en formas adecuadas y dignas. Pero lo que aquí interesa destacar especialmente es la sintética descripción paisajista del volcán y la evocación histórica que contiene. No es éste un paisaje subjetivado todavía, como los que hemos contemplado antes y otros que luego se transcribirán. El poeta está frente al volcán, lo contempla, lo admira, y lo describe con gran economía de elementos, pero no se identifica con él, no hay correspondencia ni acoplamiento entre tema y cantor. El paisaje no le devuelve todavía su propio estado emotivo. Mas si este breve cuadro

paisajista carece de perfiles románticos, anuncia ya al cantor de la naturaleza americana, y es uno de los primeros intentos de descripción del paisaje que pueden encontrarse en la poesía americana del siglo XIX. La segunda es la más pertinente de sus estrofas:

Te miro en fin: tus faldas azuladas
Contrastan con la nieve de tu cima,
Cual descuellas encima
De las cándidas nubes que apiñadas
Están en torno de tu firme asiento:
En vano el recio viento
Apartarlas intenta de tu lado.
¡Cuál de terror me llena
El boquerón horrendo, do inflamado
Tu pavoroso cóncavo respira!
¡Por donde ardiendo en ira
Mil torrentes de fuego vomitabas,
Y el fiero tlascalteca
El ímpetu temiendo de tus lavas,
Ante tu faz postrado
Imploraba lloroso tu clemencia!
¡Cuán trémulo el cuitado
Quedábase al mirar tu seno ardiente
Centellas vomitar, que entre su gente
Firmísimos creían
Ser almas de tiranos,
Que a la tierra infeliz de ti venían! ²¹

²¹ II, p. 144.

Por el propio Heredia sabemos que *En el Teocalli de Cholula* fué escrito en diciembre de 1820, al cumplir el poeta diecisiete años. No se ha encontrado esta primera lección. Heredia, por razones que nadie ha explicado, no publicó esta oda antes de incluirla en la primera edición de sus *Poesías* en 1825, o por lo menos no se ha hallado en ningún periódico o revista antes de la fecha aludida. Algunos críticos —Menéndez y Pelayo entre otros— han ponderado el mérito de esta composición que por su serenidad y hondura filosófica, por la perfección formal y por su admirable plan y desarrollo parece increíble —dicen— que fuese escrita antes de cumplir el poeta los diecisiete años. Lo que estos exégetas no han tenido en cuenta es el hecho de que este famoso poema tuvo una larga elaboración y que, sin duda, la versión de 1825, la más antigua que hoy conocemos, es probablemente muy distinta y muy superior a la que el poeta escribió en 1820. Si recordamos que todavía entre 1825 y 1832, cuando la reprodujo en la edición de Toluca, Heredia volvió sobre el texto, suprimió algunos versos, modificó otros y le añadió las últimas cincuenta líneas que no figuraban en el texto de 1825, tendremos idea de la paulatina, dilatada y laboriosa gestación de este poema hasta alcan-

zar la forma definitiva en la lección de 1832. En la Biblioteca Nacional de Cuba existe una copia manuscrita, hecha por el propio Heredia, entre 1825 y 1832, según el ordenador de la Edición del Municipio de la Habana que aquí se utiliza, que difiere en varios aspectos de las dos versiones por el poeta dadas a luz.²² Por desgracia, se ignoran las reelaboraciones del poema realizadas por Heredia entre 1820 y 1825; pero no creo aventurado suponer que debieron ser varias y meticulosas.

Antes de discutir esta oda, quisiera llamar la atención sobre la posible influencia del primero —en el tiempo— de los poetas notables norteamericanos, como Heredia, descubridor —y primer cantor— de la naturaleza de su país en formas nobles y bellas, cuya obra presenta tantas analogías con la del poeta cubano: William Cullen Bryant. No he visto señalada por ninguno de los heredistas la posibilidad de este influjo en el cantor del Niágara, y me interesa recomendarla a la atención de los intérpretes de Heredia para que la exploren. Bryant era nueve años mayor que Heredia y fué tanto o más precoz que él.²³ Cuando Heredia llegó a Boston en 1823, resi-

²² *Ibid.*, p. 154.

²³ Bryant fué una de las grandes personalidades de la cultura norteamericana y durante los dos años que Heredia pasó

día Bryant en aquella ciudad y gozaba ya de gran reputación como poeta. Luego coincidieron los dos en New York en 1824 y 1825. Estos fueron también los dos años más fecundos en producciones originales de la prolongada carrera literaria de Bryant. Ya por esta época había alcanzado su estro plenitud de desarrollo y sus poemas se publicaban en las re-

en los Estados Unidos constituía —con Wáshington Irving y Fenimore Cooper— la más alta trilogía literaria del país. Era hombre de mucho más talla intelectual y hasta moral que Heredia. Conocía el griego a la perfección, y del original clásico tradujo la *Odisea*, enorme esfuerzo que no terminó hasta 1871, cuando ya contaba 77 años. Igual dominio tenía de las lenguas latina, francesa, alemana, italiana, española y portuguesa. Desde niño se interesó por la cultura española e hispanoamericana y fué uno de los poetas norteamericanos que más —y mejor— poemas de nuestra lengua tradujo al inglés. Entre los grandes norteamericanos, sólo Thomas Jefferson le precedió en el dominio del español. Bryant visitó La Habana dos veces y fué el más sincero y desinteresado valedor que la cultura cubana tuvo en los Estados Unidos durante cincuenta años. ¿Se conocieron Heredia y él? ¿Leyó Heredia sus poemas? Imposible parece que no los leyera durante su estancia en este país. Y si los leyó era casi inevitable que Bryant no lo influyera, dadas su mayor madurez mental y su estrecha afinidad con el espíritu y la predilección paisajista del cubano. Sin embargo, Heredia no lo menciona en sus poesías ni en sus prosas. Según Chacón y Calvo, en carta al que escribe, ni siquiera en su epistolario lo cita, aunque le eran familiares Wáshington Irving y Fenimore Cooper. ¿Cómo explicar esta anomalía?

vistas más reputadas de Boston y New York. Tan acreditado estaba ya que en junio de 1825 —cuando Heredia todavía residía en New York— lo nombraron codirector con Henry J. Anderson de *The New York Review and Atheneum Magazine*. En 1826 empezó su trascendental tarea como director de *The Evening Post*, cargo que desempeñó hasta casi el final de su larga y fructífera vida, en 1878, a los 84 años, víctima de un accidente.²⁴

²⁴ No resisto la tentación de rendir tributo aquí a este anciano maravilloso, que como nuestro Sanín Cano hoy, progresó con los años en la línea del pensamiento liberal. El día que sufrió el accidente que debía poner término a su ejemplar vida —el 29 de mayo— pronunció un magnífico discurso con ocasión de inaugurarse la estatua de Mazzini en el Central Park de New York. ¡Qué distante el generoso y noble pensamiento con que lo cerró, y que a continuación transcribo, del chauvinismo cerrado y beligerante que en su país prevalece hoy! He aquí las últimas y transidas palabras que escribió:

Image of the Illustrious Champion of Civil and Religious Liberty, cast in enduring bronze to typify the imperishable renown of thy original! Remain for ages yet to come where we place thee in this resort of millions: remain till the day shall dawn —far distant though it may be— when the rights and duties of human brotherhood shall be acknowledged by all the races of mankind.

(*The poetic works of William Cullen Bryant, Roslyn Edition, New York, D. Appleton and Company, 1903, p. LXIV*).

Un careo esmerado de la producción de estos dos bardos verosímilmente podría descubrir vestigios de influencia del yanqui sobre el cubano, y hasta es posible que en la poesía de Bryant posterior a 1827 se pudieran identificar poemas sobre temas sugeridos por Heredia. Una rápida lectura de su obra recientemente realizada no me permite eliminar esta doble posibilidad. Mas lo que aquí deseo advertir es cierto tono crepuscular, cierta actitud contemplativa y serena, cierta suave melancolía, y un como atenuado sentimiento elegíaco que penetra y ennoblece el poema de Bryant titulado *A Walk at Sunset* y lo emparentan con *En el Teocalli de Cholula*. Un cotejo cuidadoso de estas dos composiciones revelará extrañas y curiosas analogías —sobre todo en las cinco o seis últimas estrofas de *Un paseo al atardecer*. La consanguinidad de los dos poemas no consiste solamente en el perfecto acoplamiento del espíritu de ambos poetas con el espíritu de la hora crepuscular y con el alma del paisaje que contemplan, y la transida emoción que a los dos los embarga ante la naturaleza. No es tampoco la coincidencia en la hora y el modo muy similar de cantarla. Hay otros detalles más importantes y significativos comunes a los dos poemas que no pueden menos de hacernos pensar que He-

redia conocía el de Bryant. El doble tema del crepúsculo y la naturaleza, por una parte, y la evocación del paisaje histórico, por la otra, constituyen el tema de ambas composiciones. El desarrollo del doble tema es muy similar en ambas también. La naturaleza está empleada por los dos poetas en función de marco para hacer resaltar los sendos cuadros retrospectivos de la civilización fenecida. Algunos giros y no pocos pensamientos son comunes. Comunes son también otros detalles que no por triviales dejan de ser en extremo insignificantes. Al leer este poema se percibe fácilmente el aire de familia que lo relaciona con el de Heredia. La afinidad de temas, tono y pensamiento entre las dos composiciones es mucho más acentuada si se coteja la de Bryant con la versión de 1825 de la de Heredia. En la edición de 1832 introdujo el cubano un factor que lo divorcia del espíritu de Bryant y aun del propio de Heredia reflejado en la versión de 1825. En los cincuenta versos que le añadió, impelido por su exigente religiosidad, Heredia se torna belicoso y arremete airado contra los ritos y la crueldad de los sacrificios paganos, sin acordarse de que igualmente inhumanas y fanáticas eran las sectas cristianas por aquella época, empezando por la suya propia. Es ésta una nota que afea la

versión definitiva del poema de Heredia. Nada de este espíritu combativo existía en la lección de 1825 ni en el poema de Bryant. El yanqui no sólo era hombre de mayor calibre que el cubano, sino más culto, comprensivo y tolerante. Era un temperamento religioso también, pero sin fobias sectarias ni espíritu proselitista. *A Walk at Sunset* se mantiene hasta el final en el mismo noble y elevado plano contemplativo y de meditación filosófica en que tan alto brilla el de Heredia hasta los últimos cincuenta versos que le agregó en la edición de 1832. Todo el "largo sueño" que en la tardía revisión le reveló los horrores de los sacrificios cholultecas nada añade —antes le resta— a lo que en 1825 había publicado. Pero en 1832 ya Heredia había entrado en el lamentable sendero de las rectificaciones morales y estéticas. . .

El poema de Bryant se publicó en *The Idleman*, dirigida por Richard A. Dana, en 1821.²⁵ Heredia pudo haberlo leído en dicha publicación o en cualquiera otro periódico que lo reprodujera. Como no se conoce el manuscrito original de 1820 del poema

²⁵ Sin embargo, no lo recogió en la colección *Poems* que publicó en Cambridge aquel mismo año, probablemente porque el libro estaba ya en la imprenta cuando escribió *A Walk at Sunset*.

herediano, es imposible saber si los elementos afines al de Bryant que se perciben en la versión de 1825 figuraban ya en el texto primitivo, cosa que reputo muy dudosa. Me inclino a creer que Heredia reelaboró su poema entre 1823 y 1825 después de leer *A Walk at Sunset*. En el texto de 1825 de *En el Teocalli de Cholula* apenas se descubren vestigios de las influencias que en Heredia predominaban hacia 1820 —Quintana, Meléndez, y más que ninguno, Cienfuegos. Esta oda es infinitamente superior a nada de lo que antes —ni después— de 1824 produjo Heredia, y revela una actitud espiritual poco común en él, que era impulsivo, apasionado, y hasta polémico y agresivo a veces. En la versión que dió a luz en 1825, prevalece un estado de espíritu contemplativo, un arrobamiento o éxtasis de filiación panteísta, una serena y filosófica evocación histórica, una actitud meditativa y sosegada, un pensamiento noble y levantado que se conjugan perfectamente con los que predominan en el poema de Bryant y en todas sus poesías. Las coincidencias entre ambas composiciones son demasiado evidentes para no hacernos sospechar que Heredia conocía la de Bryant. Pero aun aceptando el influjo de éste y su contribución a la reelaboración de *En el Teocalli de Cholula*, la oda de He-

redia no sufre menoscabo ni queda su originalidad en entre dicho. Si —como creo— el cubano leyó *A Walk at Sunset*, supo asimilar —y hasta superar artísticamente— el alto pensamiento del yanqui y expresar con sensibilidad y acentos personales los valores morales y estéticos que el hermoso poema de Bryant contiene. La deuda de Heredia no se podrá aquilatar debidamente hasta que no tengamos una traducción fiel de *A Walk at sunset*.

Me he detenido en este largo paréntesis que me ha desviado del tema central de este ensayo, porque no conozco ningún estudio herediano en el que se aluda siquiera a los posibles contactos de Heredia y de su poesía con la del autor de *Thanatopsis*²⁶ y creí pertinente estimular a los heredistas para que exploren este ángulo en la obra del cubano —y la de Bryant— porque acaso se descubran en ellas influencias recíprocas. Ahora retomemos el hilo de los elementos románticos en Heredia.

Aunque, como ya se apuntó, *En el Teocalli de Cholula* debió sufrir varias elaboraciones entre 1820 y 1832, a los fines de este trabajo se acepta como fe-

²⁶ William Cullen Bryant, *Op. cit.*, pp. 21-23. Magnífico poema escrito a los diecisiete años. Con esta composición se reveló como gran poeta y se dió a conocer en el mundo de las letras.

cha de su creación original la que el propio autor le señaló —diciembre de 1820— a sabiendas de que los tres textos que hoy poseemos son probablemente muy distintos del que Heredia escribió en México antes de cumplir los diecisiete años.

Nada hay en esta bella oda que nos autorice a clasificarla como romántica pura; mas tampoco es neoclásica ni siquiera prerromántica. La que aquí canta es una voz inédita en castellano. El *mood* o transido estado de alma del poeta en la versión de 1825 ²⁷ representa la alborada de una nueva sensibilidad en lengua española, cuyo heraldo fué Heredia. Se funde aquí un cuadro paisajista admirable por el rico colorido y el realismo descriptivo, con el rapto contemplativo. El poeta se siente conmovido intensamente ante la maravilla panorámica que contempla y las cuerdas de su lira alcanzan aquí máxima tensión. Enlazados y ennoblecidos por el arte exquisito del poeta quedan en la oda —como en la antigua leyenda— el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl que en Heredia encontraron su más preclaro cantor. Como en el caso del poema de Bryant arriba comentado,

²⁷ En este comentario se prescinde de los últimos cincuenta versos de la edición de 1832 por ser postizos y por desentonar dentro del ambiente de serenidad y elevación que caracteriza la lección de 1825.

el paisaje en ciertos pasajes de *En el Teocalli de Cholula* está delicada y suavemente subjetivado. Al principio, es decir, en toda la primera estrofa y hasta las tres líneas finales de la segunda, el poeta se mantiene en un plano casi objetivo, pictórico. En estas dos estancias, hasta las tres últimas líneas de la segunda, preponderan las tonalidades plásticas a la manera herediana de describir la naturaleza y el paisaje —procedimiento sintético.²⁸ Pero Heredia no puede permanecer mucho tiempo fuera del cuadro que pinta y con una rápida transición planta su yo romántico en medio del paisaje crepuscular en los últimos tres versos:

¡Crepúsculo feliz! Hora más bella
Que la alma noche o el brillante día,
¡Cuánto es dulce tu paz al alma mía!²⁹

Las referencias personales son varias en las estancias restantes, pero el poeta, al contrario de lo que ocurre en casi todos sus poemas de 1820 a 1825, mantiene en éste enfrenada su emoción y sometida a un propósito de rigor estético y de buen gusto. Todo aquí es vibrante serenidad, color, y altísima

²⁸ La primera estrofa diríase que es ya un antecedente de las silvas de Bello sobre la naturaleza americana.

²⁹ II, p. 151.

virtud poética. Todos los impulsos románticos, todas las efusiones desbordadas de que tan pedestres muestras dió durante aquel quinquenio, están aquí domeñados por una firme voluntad de forma. Este poema —lo mismo que *Al Niágara*— sugiere la presencia en su numen hacia 1824 de otras influencias extrañas a las salmantinas. La autodisciplina que esta composición revela, concuerda con el sentimiento siempre normado por la moderación y la placidez filosófica que en Bryant se advierte a lo largo de su obra toda.³⁰ En este poema aplicó Heredia el consejo horaciano: lo creó en el fervor de la inspiración, pero volvió sobre él y lo pulió con equilibrado sentido crítico. De ahí su perfección.

Adocenada y de exiguo mérito artístico es *A mi caballo*, que parece datar de 1821. Merece, no obstante, que se la tome en cuenta aquí. Por la "pose"

³⁰ Aunque *En el Teocalli de Cholula*, en cuanto a forma, no pueda clasificarse entre las poesías de mayor aliento romántico de Heredia, lo penetran una rica efusión lírica, un sutil matiz elegíaco y una tan íntima compenetración con el espíritu de la hora y con la naturaleza que hacen de él un poema romántico del que la retórica romántica está ausente. Por eso nos despista. Algo de romántico debe contener cuando impresionó a Esteban Echeverría y aún dejó huella en *La Cautiva*, como cualquiera que coteje atentamente la segunda y quinta estrofas de Heredia con las primeras diez de *La Cautiva* puede comprobar.

tanto como por la afectación palabrera podría figurar en una antología de estulticias románticas. Es difícil comprender el interés que le inspiró a James Kennedy esta ampulosa fruslería, al extremo de traducirla al inglés. Por cierto que el traductor atenuó mucho la hinchazón declamatoria del original. (El carácter baladí de esta impetración melodramática es una prueba más de que *En el Teocalli de Cholula* que hoy conocemos no es el que Heredia escribió en 1820.) He aquí una muestra que sólo vale en función de documento probatorio a los fines de este ensayo:

¡Oh! ¡cuánto me fatigan los recuerdos
Del pasado placer! ¡Cuánto es horrible
El desierto de un alma desolada,
Sin flores de esperanza ni frescura!
Ya ¿qué la resta? Tedio y amargura.³¹

Dignamente podría figurar en la imaginaria antología del mal gusto romántico antes mentada, otra composición escrita en 1822: *En mi cumpleaños*. Heredia no esperó a los treinta, como Núñez de Arce, ni a los treinta y tres, como Byron, para entonar las jeremiadas del desencanto y gritar "en furibundo acento": "El insano dolor nubló mi frente". Ésta es

³¹ I, p. 228.

una poesía extravertida, egocéntrica y retórica hasta lo cómico. En ella se mezcla el ascendiente de Cienfuegos con indubitables influjos románticos de signo contrario a los que se filtraron en el *Teocalli*. El poeta acaba de cumplir diecinueve "abriles", como él mismo dice con inefable cursilería y, como Núñez de Arce, pudo haber dicho también que si no blancos sus cabellos, tiene el alma apagada y fría, pues con toda seriedad declama:

Desesperado,

De fatal desengaño en los furores,
Ansié la muerte, detesté la vida:
¿Qué es ¡ay! la vida sin virtud ni amores?
Solo, insociable, lúgubre y sombrío,
Como el pájaro triste de la noche,
Por doce lunas el delirio mío
Gimiendo fomenté. Dulce esperanza
Vislumbróme después: nuevos amores,
Nueva inquietud y afán se me siguieron.
Otra hermosura me halagó engañosa,
Y otra perfidia vil. . . ¿Querrá la suerte
Que haya de ser mi pecho candoroso
Víctima de doblez hasta la muerte?
¡Miseró yo! ¿y he de vivir por siempre
Ardiendo en mil deseos insensatos,
O en tedio insoportable sumergido? ³²

³² *Ibid.*, pp. 248-249.

El énfasis retórico y la actitud desolada y trágica —cómica hoy— eran aun más acusados en una estrofa de la versión de 1825, suprimida en la de 1832, en la que se leen estas líneas dignas de cualquier romántico de tercera categoría:

Pero a mí, ¿qué me resta, desdichado,
Sino sólo morir? La tumba fría
Es el único puerto asegurado
Contra el furor de las pasiones locas,
De la negra maldad y el torpe vicio.
En el sepulcro, de silencio eterno
Y soledad cercado,
Descansa el hombre al fin: sólo el malvado
Teme a la eternidad.³³

Antes de que Heredia naciera, en 1802, don Manuel José Quintana había publicado un poema que si bien con título distinto canta el mismo asunto:

³³ *Ibid.*, p. 252. En 1821, Byron había escrito un cuarteto que tituló *On my thirty-third birthday* que se publicó póstumamente en 1830, y poco antes de morir en Missolonghi, escribió el 22 de enero de 1824, *On this day I complete my thirty-sixth year*, publicado también póstumamente en octubre del mismo año. Es probable que Núñez de Arce estuviera familiarizado con estos dos poemas cuando en 1862 escribió el suyo sobre el mismo tema, pero el de Heredia precedió en dos años al segundo de Byron.

Despedida de la juventud.³⁴ Heredia había leído esta composición quintanesca incluida en la edición de 1802, y es posible que le haya sugerido la idea de su plañido al cumplir los diecinueve años. Pero el común tema está cantando con un diapason radicalmente distinto. Quintana sigue siendo prerromántico y constreñido por la estética de su tiempo y de su escuela. Heredia, en cambio, escribe ya dentro de la retórica y del *mood* románticos. Ningún otro poema nos daría idea más precisa de los nexos que unen a estos dos bardos con el romanticismo. En estos dos cantos, uno se detiene en la antesala de aquella escuela; el otro, por el contrario, traspone los umbrales y se incorpora decidido al novísimo parnaso.

El mismo año de 1822 compuso Heredia *En una tempestad*, que si adolece de graves defectos artísticos—casi todos ellos atribuibles al influjo de Cienfuegos— en cambio se percibe en esta composición un impulso romántico mucho más genuino que el afectado en las dos que acabo de glosar. El aliento romántico de *En una tempestad* no consiste en el énfasis retórico como el que le inspiró el cumpleaños, sino en “el secreto ritmo que se establece entre el mundo

³⁴ Manuel José Quintana, *Poesías*, Clásicos Castellanos, p. 179.

interior y el de la realidad física”, como dice Chacón y Calvo. Después de los dos poemas de 1820, inspirados en el imponente paisaje de los dos volcanes mexicanos que le garantizan la prioridad —y acaso la primacía— como cantor de la naturaleza americana en el siglo XIX, éste de 1822 nos ofrece otro aspecto grandioso de la naturaleza de los trópicos. El ascendiente de Cienfuegos se percibe en la serie de feos gerundios aconsonantados de la segunda y tercera estrofas y en otros detalles, pero la compenetración del estado emotivo con el tema que canta, la inmersión de su ego en el drama que retrata, el orgullo incontenible con que se proclama digno espectador de la terrorífica tormenta que se aproxima, son de auténtica filiación romántica y nada deben a Cienfuegos ni a ningún otro salmantino. Ya hemos visto que el año anterior, en la primera estrofa de *Misanthropía*, había cantado el tema que ahora retoma, amplía y desarrolla con detenimiento y con una atención a los detalles poco frecuente en sus cuadros paisajistas. Cualquiera que haya presenciado un huracán en las Antillas, comprobará el verismo y la justeza con que Heredia desenvuelve el dramático cuadro que podemos considerar como uno de los primeros intentos de retratar “el color local” cubano en lo relativo a la reali-

dad física. Todo el poema es descriptivo, colorista y dinámico hasta el instante en que el poeta, impaciente y ansioso, se planta en medio del drama. Con dos versos magistrales —no los escribió más enérgicos y ególatras ningún romántico— se coloca Heredia en el vórtice del ciclón y, a partir de su proyección, asume categoría de principal *dramatis personae*. Después de esta transición, el canto se torna lírico y se intensifica el impulso romántico mediante la subjetivación que del meteoro se produce en la última estrofa: ³⁵

³⁵ Bien sabido es que Bryant no incluyó en su traducción de este poema la última estrofa, por razones nunca aclaradas, que yo sepa. Me inclino a creer que la eliminó porque en ella Heredia se torna personal y lírico. De las quince colecciones y ediciones de las poesías de Bryant que hasta 1883 se hicieron, la primera en que se incluyó *The Hurricane* fué la aparecida en Londres en 1832. Según el Índice que de esta edición se reproduce en la que tengo a la vista, ya en 1832 se publicó esta traducción como poesía original, sin mencionar la fuente ni indicación de que era traducción. Lo mismo exactamente ocurre en esta edición de 1903, tan esmerada, que la reproduce en las páginas 116-118. Según la "Cronology of Bryant's Poems", cuidadosamente compilada, que forma parte de los estudios críticos de esta edición de 1903, *The Hurricane* fué escrito en New York, en 1827, el mismo año en que se tradujo el *Niágara* y se publicó por primera vez en *The Talisman* en 1828, por lo visto como poesía original. Dos veces, pues, por lo menos, publicó Bryant este poema en vida de Heredia sin reconocerle paternidad ni mencionarlo siquiera. ¿Cómo explicar este grave desliz en un hombre de la talla

La tormenta umbría

En los aires revuelve un oceano
Que todo lo sepulta . . .
Al fin, mundo fatal, nos separamos:
El huracán y yo solos estamos.

¡Sublime tempestad! ¡Cómo en tu seno,
De tu solemne inspiración henchido,
Al mundo vil y miserable olvido,
Y alzo la frente, de delicia lleno!
¿Dó está el alma cobarde
Que teme tu rugir . . .? Yo en ti me elevo
Al trono del Señor: oigo en las nubes
El eco de su voz; siento a la tierra
Escucharle y temblar. Ferviente lloro
Desciende por mis pálidas mejillas
Y su alta majestad trémulo adoro.³⁶

Sólo para corroborar la primacía y la primogenitura poética que antes se le otorgó a Heredia como cantor de la naturaleza americana, se citan aquí *Al sol*, probablemente de 1822 también, y el *Himno al sol*, escrito en 1825, cuando iba ya rumbo a Mé-

intelectual y moral de Bryant? Que compiladores, editores y críticos no rectifiquen o aclaren el escamoteo, se explica, porque nunca tuvieron noticia del original. Pero de Bryant había derecho a esperar mayor probidad.

³⁶ II, p. 210.

xico. A estas dos podrían agregarse las composiciones tituladas *La estación de los nortes*, 1822, descriptiva de un fenómeno de la naturaleza, y *A Emilia*, 1824, en la que hay una breve pintura del paisaje newyorquino contrastado con el cubano.

A la insurrección de la Grecia en 1820 data de 1823 y sobre ella gravita la influencia de Cienfuegos y de Quintana, pero en la última estrofa, el poeta abandona el tono cívico para añadir una nota elegíaca que es de pura estirpe romántica:

¡Ay mis ojos ¡oh Grecia vengadora!
Prontos a hundirse en sempiterna noche,
Tu gloria no verán: enfurecida
La dolencia fatal que me devora,
Seca ya en mí las fuentes de la vida
Y me agobia cruel: la muerte fiera
De mi edad en la dulce primavera
Cual flor por el arado atropellada,
Va a despeñarse en la región sombría
Del sepulcro fatal. . . ¡Oh lira mía!
Éstos serán los últimos acentos
Que haga salir de ti mi débil mano.
Pero el hado tirano
No heló mi fantasía,
Y en su fogoso vuelo arrebatado
A los siglos futuros me transporto.
Vivo en el porvenir: como un espectro,

Del sepulcro en el borde suspendido,
Dirijo al Cielo mis postreros votos. . .³⁷

Los dos años que duró la estancia de Heredia en los Estados Unidos beneficiaron mucho su cultura y su estro, e intensificaron sus lecturas románticas a través del inglés, del francés y del italiano. Su dominio del inglés debió ser mucho más cabal de lo que él pretende en sus cartas, ya que sin entender bien esta lengua es imposible traducir a Ossian como él lo hizo en 1824. Es probable que durante estos dos años se empapara de Byron, que tan honda huella dejó en él por entonces. Estos son los dos años en que florece y alcanza máxima expresión su temperamento romántico, estimulado por la lectura de los poetas de esta escuela en las tres lenguas citadas. Con la lectura en grande escala entretuvo sus ocios y se consoló del frío que lo atería. Traduciendo al espúreo Ossian, que tanto había intrigado a muchos románticos de calidad, engañó la nostalgia y distrajo el aburrimiento. Durante estos dos años escribió muchas cartas rousseauianas, dignas de cualquier cofrade del flamante gremio poético. Por esta época, Heredia desarrolla algo así como una *split personal-*

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

ity. Es una mente escindida que oscila entre dos polos de atracción contrarios. De un lado pesa sobre él todo el lastre de su educación clásica y el influjo siempre latente de sus modelos salmantinos; del otro, le impulsan hacia rumbo opuesto su temperamento y el fuerte ascendiente que sobre él ejercen por estos años Rousseau, Chateaubriand, Byron, Walter Scott, Lamartine, posiblemente Hugo, Goethe y otros varios epígonos románticos que debió leer en New York. El poeta se mantiene en una especie de equilibrio inestable, solicitado alternativa y hasta simultáneamente por influencias de signo contrario que a veces se combinan en un mismo poema. ¿Tenía el poeta conciencia de que se apartaba del norte que sus caros paradigmas españoles le marcaban? Sospecho que esa desviación hacia el romanticismo que desde 1820 se observa en su producción se operó inconscientemente y que sólo mucho más tarde se percató del fenómeno. La edad, el temperamento, el ambiente histórico y político que respiraba, los ideales patrióticos que alentaba, la pasión de la libertad y la justicia que lo consumía; todo ello, estimulado por el reactivo de sus lecturas en lenguas extranjeras, hace de él una figura romántica y el primer poeta hispano que si no se incorporó nunca

del todo a la nueva sensibilidad, supo sentirla y expresarla antes que nadie en español. De esto creo que es prueba irrecusable el poema titulado *Proyecto*,³⁸ escrito en 1824 —acaso el más incontrovertiblemente romántico de cuantos escribió.

Los tipos que viven al margen de la ley, en rebelión contra las autoridades, en conflicto con la sociedad organizada y en perpetua guerra con los intereses creados y protegidos por todo el aparato defensivo y coercitivo del estado, tales como el bandido, el pirata, el corsario, el libertino, etc., tienen una ilustre y antigua prosapia en muchas literaturas. En nuestra lengua, nada menos que Cervantes y Tirso de Molina enaltecieron con su genio este linaje de forajidos. Pero fué el romanticismo el que, llevado de su pasión por la libertad, de su abominación por toda forma de imposición o dictadura, y de su exaltación de la individualidad, glorificó estas recias personalidades. La literatura romántica se llenó de libertinos, bandoleros, piratas, corsarios, y bandidos en todas las lenguas, y muchos de sus más encumbrados representantes idealizaron a tan arriscados protagonistas. Desde Schiller y Byron hasta Alfred de Vigny y Espronceda, apenas hubo romántico que no rindiera

³⁸ II, pp. 62-63.

tributo a estos intrépidos rebeldes en pugna con el orden establecido. Es uno de los temas más asiduamente cultivado desde fines del siglo XVIII hasta mediados del XIX.

En las literaturas hispánicas, el primero en cantarlo con colorido y galas estilísticas infaliblemente románticas fué Heredia, y sorprende que no se haya reparado en este hecho. No por ser de indiscutible oriundez byroniana, deja de ser *Proyecto* —escrito por Heredia en New York, en 1824— la primera expresión que en lengua española se registra de este tema concebido y realizado dentro de los cánones románticos puros, y concediéndole toda la significación social que en dicha escuela se le atribuía. Dieciséis años antes de que Espronceda entonara su *Canción del pirata* (1840), creó el cubano su corsario, y cuatro antes de que Alfred de Vigny —que como Heredia y Espronceda se inspiró también en Byron y, además, en *The Pilot* de Fenimore Cooper—diera a luz *La Frégate*. En el poema de de Vigny, escrito en 1828, se funden influjos de *Childe Harold*, *The Corsair* y de la novela norteamericana citada,³⁹ en tanto que en la *Canción del pirata*, el poeta espa-

³⁹ Vid. Alfred de Vigny, *Poemes Antiques*, Edition critique (París: Librairie E. Droz, 1931), pp. 208-222.

ñol combinó elementos de *The Corsair* de Byron con otros tomados del poema precitado de De Vigny, como demuestra Moreno Villa.⁴⁰

El tema de *Proyecto* se lo sugirió a Heredia la primera estrofa de *The Corsair* de Byron.⁴¹ El poeta inglés publicó este largo poema en 1814, y se lo dedicó a Thomas Moore, tan amorosamente traducido por nuestro Mendive, y años más tarde por Martí, aunque hasta ahora no se haya podido encontrar su versión castellana del *Lalla Rookh*. A través de estos tres luminares de la poesía cubana, quedaron vinculados a nuestras letras los dos románticos —el inglés y el irlandés.

The Corsair pertenece a la serie de extensos poemas épicodecriptivos que Byron tituló adecuadamente *Tales*, ya que todos ellos son especie de novelas cortas en verso, con argumento, acción, diálogo, etc. Heredia —poeta sintético siempre— desdeñó todo lo que en *The Corsair* hay de tinglado novelesco y tomó en cuenta sólo las primeras cuarenta y dos líneas del *Canto the First*, que son como el extracto del espíritu del poema. Y curiosa coinciden-

⁴⁰ J. Moreno Villa, "Prólogo" a *Espronceda. Obras poéticas*, I. (Madrid: Clásicos Castellanos, 1923). pp. 41-42 y 133.

⁴¹ Lord Byron, Edición cit. pp. 295-321.

cia, la composición de Heredia tiene cuarenta y cuatro líneas —sólo dos más que la introducción de Byron de la cual tomó impulso para escribir esta primicia auténticamente romántica de la lengua castellana que precedió en ocho años a *Elvira*, de Echeverría, y en diez a *El Moro Expósito*, del Duque de Rivas.

Un cotejo atento entre *Proyecto* de Heredia con *The Corsair* y los respectivos poemas consabidos de Espronceda y de Vigny, arroja un saldo romántico cuantioso en favor del cubano. Byron le prestó a Heredia el tema y el ímpetu romántico, pero el cubano supo expresar ambos por cuenta propia y nada ilícito podría descubrirse en su canto. La idea central no le pertenece, mas la hizo suya, se identificó con ella y la cantó por su cuenta y riesgo. Sólo algún leve giro expresivo trasegó. De hecho, Heredia es mucho más subjetivo y original en esta composición de lo que lo fueron Espronceda y de Vigny en las suyas.

Proyecto está en perfecta armonía con el tono y el estado de alma que en Heredia privan por estos años, si bien con esta composición —más que con ninguna otra— alcanza la categoría romántica pura. No desentona, pues, dentro de la tónica emotiva en que Heredia venía escribiendo y cultivaba durante su

estancia en New York. Mas, juzgado a la luz de la reacción antirromántica que en él se producirá durante la última década de su vida, este poema resultaría un contrasentido, una anomalía, y hasta un absurdo inexplicable. El anarquismo, la soberbia desafiante y la rebeldía contra el orden establecido que en *Proyecto* exalta Heredia son antitéticos del civilismo disciplinado y metódico que a partir de 1830 propugnará el poeta. Este Heredia insurgente, subversivo y anárquico nada tiene que ver con aquel otro que en México se tornará ordenado, legalista, conservador y moralizante. Es probable que, de haber hecho una tercera edición de sus poesías hacia 1838 ó 1839, habría repudiado este poema pretiriéndolo de ella.⁴²

PROYECTO

De un mundo débil, corrompido y vano
Menosprecié la calma fastidiosa,
Y amé desde mi infancia tormentosa
Las mujeres, la guerra, el Oceano.

⁴² Por lo escasamente comentado y conocido se reproduce aquí íntegro. Huelga decir que *Proyecto* es un poema sin trascendencia artística ninguna. Vale únicamente como documento en función histórica para precisar la fecha en que el romanticismo hace su aparición en lengua española y puntualizar la personalidad que lo introduce.

¡El Oceano...! ¿Quién que haya sentido
Su pulso fuertemente conmovido
Al danzar en las ondas agitadas,
Olvidarlo podrá? Si el despotismo
Al orbe abruma con su férreo cetro,
Será mi asilo el mar. Sobre su abismo,
De noble orgullo y de venganza lleno,
Mis velas desplegando al aire vano,
Daré un corsario más al Oceano,
Un peregrino más a su hondo seno.

Y ¿por qué no? Cuando la esclava tierra,
Marchita y devorada
Por el aliento impuro de la guerra,
Doblando al yugo la cerviz domada,
Niegue al valor asilo,
Yo en los campos del piélago profundo
Haré la guerra al despotismo fiero,
Libre y altivo en el sumiso mundo.
De la opresión sangrienta y coronada
Ni temo el odio, ni el favor impetro.
Mi rojo pabellón será mi cetro,
Y mi dominio mi cubierta armada.

Cuando los aristócratas odiosos,
Vampiros de mi patria despiadados,
Quieran templar sus nervios, relajados
Por goces crapulosos,
En el aire genial del Oceano,

Sobre ellos tenderé mi airada mano,
Como águila feroz sobre la presa.
Sufrirán servidumbre sin combate,
Y opulento rescate
Partirán mis valientes compañeros.

Bajo del yugo bárbaro que imponen,
A la igualdad invocarán: vestidos
Con el tosco buriel de marineros,
Me servirán cobardes y abatidos.
Pondré a mis plantas su soberbia fiera,
Temblarán mis enojos,
Y ni a fijar se atreverán los ojos
sobre mi frente pálida y severa.

Ahora cabría preguntar por qué la *Canción del pirata*, que en cuanto al mérito estético es tan pedestre como el canto de Heredia, ha merecido el favor popular durante un siglo, en tanto que *Proyecto* sólo es conocido de los especialistas. Quizás el metro popular y el pegajoso sonsonete de la rima empleados por Espronceda tengan algo que ver con la longevidad que su pirata ha alcanzado. Pero más que los valores intrínsecos de la *Canción*, más que el metro y la rima creo que ha contribuido a su sobrevivencia el prestigio popular de que el autor mismo ha gozado y aún disfruta. Espronceda es con lamentable

frecuencia un poeta no menos afectado y rípioso que Heredia, pero en unas pocas composiciones alcanzó la más alta expresión romántica que ningún poeta de nuestra lengua logró. El *Canto a Teresa* —sin duda lo más valioso y perdurable que produjo—, *El estudiante de Salamanca*, *El diablo mundo*, *A Jarifa*, *El canto del cosaco* y otras tres o cuatro composiciones obtuvieron, *ab initio*, una popularidad en el mundo hispano que jamás se le dispensó a Heredia. Sin la boga en que Espronceda se ha mantenido merced a los poemas citados, es probable que la *Canción del pirata* fuera tan ignorada hoy como *Proyecto*.

De junio 15 de 1824 data la primera redacción de la oda que mayor resonancia y prestigio internacional le ha ganado a Heredia, y aquella de sus creaciones que mayor número de traducciones a varias lenguas ha merecido: *Niágara*.⁴³ Como en el caso de *En el Teocalli de Cholula*, se desconoce la versión original de *Niágara*, escrita frente a la catarata, y horas más tarde copiada por el propio Heredia —posiblemente ya con enmiendas y cambios— en el libro en que firmaban los viajeros que peregrinaban

⁴³ Vid. Francisco González del Valle. *Poesías de Heredia traducidas a otros idiomas. Segunda edición*. (La Habana: Molina y Compañía, 1940).

hasta la gran maravilla. Ignoradas permanecen también la copia que Heredia envió a su tío Ignacio por aquellos días y la que otro cubano amigo del poeta, Tomás Gener, sacó el 5 de julio de la versión que Heredia había dejado en el libro registro.⁴⁴ Según el testimonio de Gener, en este primer juicio que de *Niágara* se conoce, la lección del libro registro constaba ya de once estrofas, las mismas que tiene en las ediciones de 1825 y 1832. Al enviar la copia a su esposa, decía Gener: "Las seis estrofas primeras son excelentes, las tres que siguen abundan en lugares comunes y son algo incoherentes; pero las dos últimas revelan los pocos años del autor."⁴⁵ A Gener le niega el doctor González del Valle autoridad literaria para juzgar el mérito de esta obra. Y sin embargo, el juicio transcrito no sugiere la idea de que fué emitido por un *ignoramus*, sino más bien por una mente lúcida, capaz de discernir calidades y distinguir entre lo excelente y lo mediocre. Mientras no se encuentre alguna de las cuatro primeras copias manuscritas de esta magnífica oda, y se compruebe que Gener marró en la apreciación, habrá que aceptar la hipótesis de que Heredia retocó mucho este

⁴⁴ *Ibid.*, *Cronología herediana*, p. 154.

⁴⁵ *Loc. cit.*

poema y mejoró las cinco últimas estrofas antes de publicarlo en 1825. Todavía después de este año volvió sobre él, le añadió líneas e introdujo significativos cambios al reproducirlo en 1832.

Esta composición constituye una prueba de lo que antes se afirmó al decir que por estos días Heredia era una *split personality*. En ella se funden las dos tendencias o géneros de influencias entre las cuales se debatía la mente del poeta hacia 1824-1825. Quién lea el *Niágara* con juicio alerta, descubrirá fácilmente el doble y contrario ascendente que se disputaba el trémulo espíritu del poeta mientras escribía. El vibrante estado emotivo en que su alma se agita frente a la atronadora catarata, la total identificación de "su mundo interior" con el fenómeno que contempla, el concepto de "naturaleza-espejo" tan bellamente ejemplificado en esta máxima creación, la forma egocéntrica y ególatra —"Yo digno soy de contemplarte"— en que se incorpora al imponente espectáculo, gran número de reflexiones que el paisaje subjetivado a máxima tensión le sugiere, la incontenible vanidad con que se despidе del torrente, y gran parte del atuendo retórico con que atavía su desbordada emoción, son de irrefutable alcurnia romántica. En cambio, la penúltima estrofa no

le pertenece. Todo en ella lo ha trasegado casi literalmente de Cienfuegos.⁴⁶ Como siempre le ocurre, lo que a Cienfuegos le tomó aquí afea y demerita este hermoso canto. Es la estrofa más endeble y afectada del poema. En todas las otras referencias personales que la oda contiene, Heredia se revela narcisista, egotista, ufano de su genio, es decir, romántico. En ésta, en cambio, se muestra sentimentaloides y cursi. Los préstamos de Cienfuegos jamás enriquecieron la heredad poética del cubano. Lejos de añadirle mérito redundaron siempre en detrimento de su musa.

Para mejor comprender el contenido romántico que *Niágara* atesora, es necesario transcribir aquí un párrafo de una larga carta enviada por el poeta a su tío Ignacio dos días después de escribir el poema. En esta admirable versión en prosa de la impresión que el torrente le produjo, hay un eco de la que Chateaubriand nos dejó en *Atala* sobre el mismo fenómeno. Pero Heredia siente por cuenta propia, y aunque no hubiese leído la novela del francés su reacción es probable que hubiera sido la misma. ¿Quién al leer este párrafo no diría que refleja un

⁴⁶ Esta zarandaja sensiblera la repite Heredia en otras muchas composiciones.

estado de ánimo, una agitación interior y una actitud frente a la naturaleza de la más rigurosa estirpe romántica? El acoplamiento entre el estado emotivo y el paisaje es perfecto. Oigámosle:

Yo no sé qué analogía tiene aquel espectáculo solitario y agreste con mis sentimientos. Me parecía ver en aquel torrente la imagen de mis pasiones y de las borrascas de mi vida. Así, así como los rápidos del Niágara hierve mi corazón en pos de la perfección ideal que en vano busco sobre la tierra. Si mis ideas, como empiezo a temerlo, no son más que quimeras brillantes, hijas del acaloramiento de mi alma buena y sensible, ¿por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh! ¿Cuándo acabará la novela de mi vida, para que empiece su realidad? ⁴⁷

Las añadiduras, supresiones y cambios que Heredia introdujo en *Niágara* en la lección definitiva —la de 1832— son de varia índole y de intención diversa. Unas corrigen determinadas cacofonías que se le deslizaron en la versión de 1825, en tanto que otras intentaban pulir y mejorar la forma, cosa que no siempre consigue. La estrofa más al-

⁴⁷ José María Heredia, "Carta del Niágara". *Revisiones literarias*, p. 54.

terada en el texto de 1832 es la séptima a la cual le añadió nueve líneas. En ella hay un eco, no del Niágara, sino del fanatismo cerril que había presenciado en México y del cual él mismo había sido víctima en cierto modo.⁴⁸ Pero estos cambios, nada o casi nada indican respecto a la evolución que en la estética herediana se produce a partir de su radicación en México. En otros poemas, como ya se ha advertido anteriormente, al reeditarlos en 1832, Heredia suprime versos y estrofas enteras de marcado sabor romántico que ya por esta fecha disonaban dentro de su plan de rectificación y renuncia a los devaneos románticos de antaño. Mas las alteraciones que en *Niágara* introdujo en 1832 obedecen a otros motivos y apenas se descubre alguna que pueda aducirse en apoyo de la tesis que aquí se mantiene. Entre otros detalles baladíes sugeridores de su abdicación del romanticismo y su retorno al hontanar salmantino, podrían citarse dos de las variantes que insertó en la última estrofa —muy retocada por cierto. En 1825 había escrito:

⁴⁸ Su más enconado enemigo, en 1827, había sido el sacerdote y senador José María Alpuche que impugnó sañudamente su nombramiento de juez en el estado de Veracruz y de hecho lo forzó a renunciarlo.

¡Niágara poderoso!
Oye mi última voz: en pocos años
Ya devorado habrá la tumba fría
A tu débil cantor. ¡Duren mis versos
Cual tu gloria inmortal! Pueda piadoso
Al contemplar tu faz algún viajero,
Dar un suspiro a la memoria mía.
Y yo, al hundirse el sol en occidente,
Vuele gozoso do el Creador me llama,
Y al escuchar los ecos de mi fama
Alce en las nubes la radiosa frente.⁴⁹

En cambio, en 1832 la rehace sin mejorarla ni añadirle nada substancial:

¡Niágara poderoso!
¡Adiós! ¡adiós! Dentro de pocos años
Ya devorado habrá la tumba fría
A tu débil cantor. ¡Duren mis versos
Cual tu gloria inmortal! ¡Pueda piadoso
Viéndote algún viajero,
Dar un suspiro a la memoria mía!
Y al abismarse Febo en occidente,
Feliz yo vuele do el Señor me llama,
Y al escuchar los ecos de mi fama,
Alce en las nubes la radiosa frente.⁵⁰

⁴⁹ II, p. 224.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 229.

Nótese, sin embargo, el reiterado “¡Adiós! ¡Adiós!”, que le agrega en la segunda línea, ripio retórico de clara ascendencia dieciochesca y en particular cienfueguina; el cambio del verbo “contemplar” por “ver” en el sexto verso, y por último, la substitución en el octavo de “sol” por “Febo”, baratija cultiparlista igualmente iteradísima en los dialectos modelos salmantinos. En cambio, conservó intactos los dos últimos versos tan cargados de egotismo romántico.

Tampoco invalidan el aliento romántico que anima la versión de 1825, las pequeñísimas alteraciones que introdujo en los últimos doce versos de la segunda estrofa. He aquí la redacción definitiva:

Yo digno soy de contemplarte: siempre
Lo común y mezquino desdeñando,
Ansié por lo terrífico y sublime.
Al despeñarse el huracán furioso,
Al retumbar sobre mi frente el rayo,
Palpitando gocé: vi al Oceano,
Azotado por austro proceloso,
Combatir mi bajel, y ante mis plantas
Vórtice hirviente abrir, y amé el peligro.
Mas del mar la fiereza
En mi alma no produjo
La profunda impresión que tu grandeza.⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, p. 226.

Otra estrofa tangente de la sensibilidad romántica es la quinta en que evoca el paisaje cubano. En Heredia —como en los buenos románticos y en Martí cincuenta años después de él— la lengua se carga con frecuencia de contenido subjetivo, particularmente en sus cantos o alusiones a Cuba, a su sol, a su clima, a su paisaje y a su flora. A veces un adjetivo o una exclamación valen como descargas emotivas.

Por eso le descubrió el paisaje insular a sus compatriotas, que hasta leer sus poesías no se habían percatado de él. A partir de Heredia, todo lo que en Cuba constituye “las bellezas del físico mundo” adquiere categoría de símbolo patriótico y se carga de esencias emocionales. Las palmas se tornan ahora especie de manes patrios, se animan, se humanizan y devienen algo así como genios familiares o centinelas de la patria. Esta subjetivación del paisaje cubano, plasmada en rápidas pero intensísimas alusiones, logra lo que no consiguió Bello con sus sapientes, extensas y detalladas descripciones. Es que Heredia insufla su yo íntimo, toda su nostalgia y su emoción romántica en estas evocaciones, en tanto que Bello procede del naturismo científico y clasificador dieciochesco. Por eso, aun en medio de la

honda conmoción que le produce la inmediata contemplación de la imponente catarata, irrumpe incontenible el trémulo recuerdo de sus palmas nativas en esta quinta estrofa:

Mas ¿qué en ti busca mi anhelante vista
Con inútil afán? ¿Por qué no miro
Alrededor de tu caverna inmensa
Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
Que en las llanuras de mi ardiente patria
Nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
Y al sopro de las brisas del Oceano,
Bajo un cielo purísimo se mecen?⁵²

Por lo que contiene de *élan* romántico, por su admirable plan y desarrollo, por la riqueza de símbolos, símiles y metáforas de alto valor estético, por el vuelo imaginativo que lo preside, *Niágara* de Heredia sigue ostentando la primacía entre todas las composiciones que la famosa catarata ha inspirado. Ningún otro poeta de los muchos que después de él la han cantado, ha logrado arrebatarle el cetro de "cantor del Niágara".

Heredia embarcó en Nueva York rumbo a México el 22 de agosto de 1825 y llegó por segunda vez a la capital azteca el 14 de octubre del mismo año. Du-

⁵² *Ibid.*, p. 227.

rante la travesía compuso el *Himno al sol*,⁵³ *La vuelta al sur* y el *Himno del desterrado*. Las tres composiciones fueron escritas en el mismo metro decasílabo con tres acentos tónicos principales imitado más tarde por varios poetas americanos.⁵⁴ Las dos últimas,

⁵³ Heredia había escrito entre 1821 y 1827 otro himno que tituló simplemente *Al sol*, y en 1824 tradujo, entre otros pasajes más largos de Ossian, uno igualmente titulado *Al sol*. Ahora bien, Espronceda, que también tradujo o imitó a Ossian, tiene un poema rotulado *El sol. Himno*, que he visto siempre aludido como poesía original, y como tal se la reproduce en la edición susomentada. Es adaptación elaborada del mismo pasaje de Ossian traducido por Heredia, y aun tengo para mí que el bardo extremeño conocía la versión española del cubano. El mismo pasaje fué puesto en verso por Byron en 1805, pero no se publicó hasta 1898.

⁵⁴ Este metro de diez sílabas, acentuadas la tercera, sexta y novena, aparece esporádicamente en castellano desde la época clásica. Entre los neoclásicos lo cultivó alguna vez Tomás de Iriarte, y lo popularizaron los románticos en América y España. En Heredia reviste un carácter y una importancia capitales. El lo agrupa desde que empezó a cultivarlo, en estrofas de ocho versos que divide en dos cuartetos. El primero y el quinto se mantienen libres siempre; el segundo y tercero, sexto y séptimo forman pareados independientes, en tanto que el cuarto y el octavo riman —unas veces en consonancia perfecta y otras imperfecta. Este esquema se mantiene fijo en Heredia en las doce composiciones en que lo empleó. Las dos primeras las dejó inéditas. En ambas las formas son borrosas, incorrectas y plagadas de consonantes verbales. La titulada *Himno patriótico* . . . fué escrita en Caracas a los quince años, en 1817. La segunda es de gusto y técnica igualmente titu-

sobre todo, están saturadas de un espíritu y de un fervor tan encendido que las coloca muy próximas a la nueva modalidad poética. Nótese la elación y autoexaltación de indubitable procedencia romántica con que termina *La Vuelta al sur*:

· ¡Lira fiel, compañera querida
En sublime delicia y dolores!

beantes. La escribió en México en 1819 ó 1820. De 1821 data *Al dos de Mayo*, y de 1823 *La muerte de Riego* y *La estrella de Cuba*. Durante la travesía en 1825 escribió los tres poemas arriba citados y en 1826 el *Himno en honor del General Victoria*. En 1827 tradujo en este metro y agrupación estrófica el *Canto del Cosaco*, de Pedro Juan de Béranger, y en 1830, indignado por la injusticia con que el presidente Anastasio Bustamante perseguía a su amigo el general Lorenzo Zavala, compuso *A un amigo desterrado por opiniones políticas*. La última vez que empleó estos procedimientos de técnica poética fué en 1835 en *El once de Mayo* para execrar al dictador fullero Antonio López de Santa Anna. (Este poema es un verdadero plagio en el que Heredia no sólo imita sino que calca o traduce literalmente algunas estrofas del *Coro* del acto segundo de *Il Conte di Carmagnola*, de Alessandro Manzoni. Es curioso notar que Manzoni emplea un metro idéntico y similar agrupación estrófica en este coro). Pero lo interesante no es tanto la originalidad de la agrupación estrófica que Heredia dió a este metro y el frecuente uso que de él hizo, sino el empleo que le dió. Jamás lo usa para cantar la pura emoción lírica, ni temas eróticos, ni sentimientos elegíacos o religiosos, ni en sus magníficas descripciones sintéticas de la naturaleza y el paisaje. Desde el primer instante hasta el final de su vida le asignó otra misión. Lo empleó únicamente para

De ciprés y de lánguidas flores
Ya te debes por siempre ceñir.

¡Siempre. . . ! Nó, que en la lid generosa
Tronarás con acento sublime,
Cuando Cuba sus hijos reanime,
Y su estrella miremos brillar.
“¡Libertad”, clamarán, “en su pecho
Inflamó de su aliento la llama!”

exaltar el patriotismo o la virtud cívica y combatir a tiranos. Heredia descubrió en este metro posibilidades psicológicas por su ritmo de marcha. De su *Himno del desterrado* pasó a varios poemas de similar intención en otros poetas hispano-americanos y culminó en la letra de algunos himnos nacionales. No creo aventurado afirmar que al escribir la canción que desde 1854 ha servido como himno nacional de México, Francisco González Bocanegra tuvo en cuenta los poemas heredianos de esta índole, especialmente el *Himno del desterrado*, que ya por aquella fecha había sido muy imitado en la América española:

*Mexicanos, al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón.
Y retiemble en su centro la tierra
al sonoro rugir del cañón.*

Años más tarde, los cubanos adoptarán el mismo procedimiento poético, y *mutatis mutandis*, el *Himno del desterrado* se convirtió en himno nacional de Cuba:

*Al combate corred, bayameses,
que la patria os contempla orgullosa;
no temáis una muerte gloriosa,
que morir por la patria es vivir.*

Y si caigo, mi espléndida fama
A los siglos futuros irá.⁵⁵

Nueve días después de arribar a la capital, el 23 de octubre, publicó Heredia en la *Gaceta Diaria de México* su largo poema titulado *Las Sombras*, de marcada violencia anti-española, que no reprodujo en ninguna de las dos ediciones que vigiló.⁵⁶ ¿Cuándo redactó el poeta esta composición dialogada? Según se desprende de la tercera estrofa de la versión original, fué escrita en México. Verosímilmente la compuso durante su estancia allí en 1820 y la mantuvo inédita hasta 1825, debido a la virulencia con que en ella ataca a España y a los españoles. Es

⁵⁵ II, p. 72.

⁵⁶ El docto autor de la *Cronología herediana* no registra esta poesía en las páginas de su libro consagradas a detallar las actividades de Heredia durante el mes de octubre de 1825, ni tampoco en las páginas 268-272 en las que transcribe íntegro el índice de los dos tomos de la edición de Toluca, incluyendo el *Apéndice* del segundo. El doctor Emilio Roig de Leuchsenring, en la edición que aquí se utiliza de preferencia, tampoco registra ninguna versión de *Las Sombras* correspondiente a 1832. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en cambio, la cita como una de las poesías que figuraban en el *Apéndice* de la edición de Toluca. (Vid., estudio citado, p. 235.) Debe ser uno de los muchísimos errores de hecho que se encuentran en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, que no obstante, sigue siendo el mejor estudio que sobre el tema poseemos.

dudoso que haya podido escribirla en los escasos días que llevaba en la capital cuando apareció en la *Gaceta*. Por otra parte, tampoco conocemos los motivos que lo indujeron a preterirla en la edición de Toluca, en la que dió cabida a poemas mucho más endebles que éste y no menos agresivos. Todavía hay en torno a *Las Sombras* otro enigma que nadie ha aclarado —que yo sepa. En la lección de la *Gaceta*, en 1825, el poema carecía de las primeras cuarenta y dos líneas que tiene en la edición de Ponce de León. ¿Cuándo se las añadió el autor? ¿Figuraban en el manuscrito original? En tal caso ¿por qué las suprimió? Ni en el espíritu ni en el estilo difieren estos cuarenta y dos versos agregados a *posteriori* del resto de la poesía. Ambas partes fueron escritas bajo el magisterio poético de Quintana.

Las Sombras es uno de los poemas heredianos más sumaria y peyorativamente repudiados por Menéndez y Pelayo. . . . “pésima imitación de *El Panteón del Escorial*”,⁵⁷ lo llama en la primera mención, y subraya páginas más adelante: “. . . *Las Sombras* que es un remedo de *El Panteón del Escorial*”.⁵⁸ Ni tan *pésima* ni tan *remedo*. La imitación no es pésima

⁵⁷ M. Menéndez y Pelayo, *Historia*, I, p. 235.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 242.

sino demasiado buena, ya que en ciertos pasajes Heredia orillea el plagio. El cubano le tomó a Quintana el plan y la idea de resucitar personajes históricos y ponerlos a dialogar. El número de sombras o aparecidos es casi el mismo en ambas poesías —seis en Quintana y ocho en Heredia. Hasta el número de estrofas tuvo en cuenta Heredia —veintitrés en el modelo y veintidós en el émulo. Pero lo más grave no son estos detalles externos sino el hecho de que en más de una estancia le imita los giros y le calca el pensamiento y la frase casi literalmente. Y sin embargo, no es nada de esto lo que irritaba al maestro español, sino el espíritu del poema y la vehemencia con que Heredia enristra en él contra los conquistadores. A tal extremo llega la intemperancia de don Marcelino que al citar unos versos del poema como ejemplo de la ojeriza, ceguera y mal gusto de Heredia, copia en bastardilla, alterando lo que Heredia escribió, para hacer más patentes los defectos del poema. Dijo Heredia: “Cualesquiera español es un tirano”, y don Marcelino transcribe “*Cualesquier*”. El hecho de haber subrayado el vocablo da lugar a la sospecha de que la omisión de la vocal final no fué quizás fortuita. El original era ya más que pedestre y no había necesidad de hacerlo más estulto

aún. Don Marcelino era tan vehemente como el propio Heredia cuando le tocaban sus dos deidades: España y la Iglesia católica, y arremetía contra el agravante con el mismo denuedo y ardor con que Heredia acometía contra los dominadores españoles y contra los curas fanáticos.

Reconocida la deuda del poema de Heredia al de Quintana, hay que decir, no obstante, que el espíritu de *Las Sombras* es diametralmente opuesto al que informa *El Panteón del Escorial*. Como ocurrió con tantísimos cantores de la independencia americana entre 1810 y 1830, Heredia se apoya en el aparato —que aquí es romántico—, en las ideas, en el españolismo y hasta en el arte de Quintana para combatir a España. Como ya se indicó, Heredia le toma a Quintana el tinglado fantasmagórico y le imita algunos pasajes, pero el sentimiento que inflama el largo diálogo entre los héroes evocados es original, propio, y americano por sus proyecciones continentales. Sólo en la medida señalada es un *remedo* del de Quintana. Habiéndolo escrito bajo la rectoría poética del cantor de Padilla dicho se está que no hay que buscar en *Las Sombras* bizarrías románticas. Sólo el recurso de resucitar héroes antiguos y ponerlos a dialogar podría considerarse como perteneciente

a dicha escuela, pero aun esto ya se había hecho antes.

Pero si la emulación herediana carece de esencias románticas, en cambio sirvió de modelo a la *Profecía de Guatimoc*, de Ignacio Rodríguez Galván, que el propio Menéndez y Pelayo proclamó "...sin disputa la obra maestra del romanticismo mexicano".⁵⁹ Esta *Profecía*, que sólo con una gran dosis de buena voluntad puede llamarse "obra maestra", debe más a *Las Sombras* de Heredia, que ésta a *El Panteón del Escorial*, pero ni don Marcelino ni ninguno de los críticos de Galván que he podido consultar percibieron la consanguinidad que liga estos dos poemas, ni los ripios y torpe plan de la *Profecía*. Seducido por el espíritu religioso de Galván y por lo que él cree fidelidad a España, don Marcelino no reparó en los graves defectos de esta "obra maestra" —muy inferior a la que le sirvió de pauta— y la ponderó con exceso. *Quandoque bonus dormitat Homerus*.⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.* *Antología de Poetas Hispano-Americanos*. (Madrid: Tipografía de la "Revista de Archivos", 1927), tomo I, p. CXVII.

⁶⁰ Aquí es imposible detallar el monto de la deuda de Galván a Heredia ni analizar los defectos que don Marcelino no descubrió u omitió señalar a sabiendas. Ambas cosas son tema de otro estudio inédito todavía.

La metamorfosis que se opera en el numen de Heredia apenas llegado a México es rapidísima y esencial. Temas y formas se desvían de los veneros románticos que venía frecuentando; el frenesí pasional se modera visiblemente y la estridencia retórica se atenúa. En lugar de la trompa huguesca y byroniana, aplica sordina, aun cuando lo conmueve la emoción lírica, como en aquella suave y transida elegía *A la estrella de Venus*, de 1826, en la que todo es trémula contemplación, vibración del alma perfectamente acoplada al espíritu del ángelus vespertino. Todo aquí es delicadamente melancólico, añorante, triste, sin sentimentalismo, saudadoso sin afectación, emoción virgínea sin sombra de amaneamiento ni vestigio de palabrería. Al intenso contenido emotivo corresponde la forma digna, ceñida y bella. Es uno de los más logrados momentos líricos de Heredia que no sé por qué soslayan peyorativamente o no catan sus críticos. La referencia sentimental que contiene no desluce ni aminora el éxtasis ni la gracia de la forma, porque está purgada de cursi sensiblería y convertida en arte de la mejor ley. Todo el poema gravita hacia dentro. Cada una de sus líneas va grávida de esencia lírica. Es una composición eminentemente romántica por el trému-

lo estado de alma que la inspira, pero como *En el Teocalli de Cholula*, de ella están ausentes los paramentos verbales con que Heredia —y los románticos hispanos más tarde— solía aderezar sus cantos de esta índole. Por eso nos engaña. Otra tardía manifestación del rescoldo romántico que se extinguía es *Desengaños*. Esta retrospectiva meditación fué escrita en 1829. En ella predominan algunos de los valores poéticos que se advierten en *A la estrella de Venus*. A pesar de las desilusiones que han ensombrecido su espíritu, todavía aquí se percibe un eco del egocentrismo y de la egolatría de antaño, todavía se exalta la función trascendental del poeta, pero estos sentimientos, lo mismo que el dolor de patria que lo acosa y todo el matiz elegíaco que ennoblece este poema, están cantados en tono menor. Como la antes comentada, ésta es poesía crepuscular —por el espíritu tanto como porque con estos tardíos resplandores de su estro romántico se despide Heredia de sus juveniles veleidades o infidelidades para con la norma salmantina. Las primeras dos estrofas de *Desengaños* que transcribo no son románticas por la expresión sino por el sentimiento doloroso, por la ilusión frustrada, la tristeza y el desaliento que contienen:

Cana mi frente está, mas no por años,
Que veinte y seis abriles aún no cuento;
Cana mi frente está, no por espanto,
Que no temí jamás. ¡Ay! el tormento
De ansiar un bien ideal, que de mí ha huído
Cual vana sombra; el ponzoñoso encanto
Del falso amor, y su ilusión perdida
Mi tierno corazón han desecado,
Y, como duro cierzo, han devorado
La dulce primavera de mi vida.

Joven lleno de ardor, yo recorría
Con grave afán y meditar profundo
Las maravillas del visible mundo,
La estrellada región de la Poesía.
Osé bajar a la profunda fuente
De la verdad, y reflejó en mi mente
Su santidad y cándida hermosura.
Por premio a tanto afán, la tumba oscura
Me devoraba en flor, dudosa fama
Dejándome esperar en lo futuro.
Contra envidia y calumnia mal seguro,
Sentí apagar de mi ambición la llama,
Y con profunda ira
Cerré mis libros, y quebré mi lira.⁶¹

Con *Las Sombras*, la primera poesía que Heredia publica tras su regreso a México en 1825, se inicia,

⁶¹ II, p. 115.

pues, su retorno definitivo al predio salmantino. Ya no volverá a cultivar los temas ni las formas ni el énfasis románticos más que esporádica y muy atenuadamente. A veces traducirá algún fragmento romántico, pero "en los nidos de antaño ya no hay pájaros hogaño". El poeta se aburguesa rápidamente, se torna didáctico, conservador, legalista, moralizante. El poeta civil —según la definición de Piñeyro— se acentuará cada día más. Lo nombran juez, magistrado, académico, catedrático; es elegido diputado. Son cargos graves que demandan sentido de responsabilidad. Por otra parte, la nación mexicana padece ahora de un espíritu de aventura y de revuelta. Jacobinismo de una parte y retardatario ultramontanismo de la otra. Heredia abjura paulatinamente de sus devaneos y coqueterías románticas. De ahora en adelante, su poesía llevará más lastre civilista y moral que ala. Su estro pierde vuelo imaginativo. En septiembre de 1827, a los dos años de su segundo arribo a México, se casa con Jacoba Yáñez, hija de magistrado, mujer hacendosa, honesta, buena esposa, buena madre, pero incapaz de inspirar aquellos arrebatos de pasión y aquel amor tenaz y doloroso que por la voluble Belisa sintió el poeta. El nombre —Jacoba— es un símbolo. Léanse algu-

nas de las escasas composiciones que en pleno noviazgo le consagró —*A mi amante, La ausencia*— y se notará el descenso lamentable. Es poesía de notario o de juez de partido, rastrera, carente de elevación, de fervor y de entusiasmo. Poesía cotidiana, hogareña, que más parece haber sido escrita por José Joaquín Pesado o Juan de Dios Peza que por el inflamado autor de *Niágara*. Ha concluído la novela de su vida —como él dijo— y ha comenzado el duro aprendizaje en el yunque diario del panganar, en un ambiente a ratos hostil, a ratos propicio, pero siempre inseguro y dramático. Vive en equilibrio inestable, como el país mismo. La realidad política, social y económica es caótica y violenta. Los intereses que ahora se agrupan en torno al clero y su enorme riqueza —la única institución sólida y organizada, rica y todopoderosa— y los que frente a ella se congregan, se aprestan a disputarse a dentelladas el poder en una lucha de lobos que ha ensangrentado al país por más de un siglo —conflicto que no se ha liquidado todavía.

Heredia, hombre de orden, legalista y profundamente religioso —aunque una y otra vez condene el fanatismo y lo anatematice con gran vehemencia— se pone del lado de la iglesia y frente a Valentín

Gómez Farías y a José María Luis Mora que intentan la reforma educativa en 1834. El poeta está en contradicción consigo mismo. Heredia defiende con ahinco la permanencia y legitimidad del usufructo de la ingente riqueza que el clero poseía. El juez Heredia, el magistrado, el legislador, siempre impoluto, jamás mancillado por prevaricaciones ni por transigencias acomodaticias es, sin embargo, hombre de escasa visión social. Frente a la montonera liberal, personalista y revoltosa, Heredia se hace cada día más conservador, más apegado al orden, a la tradición, a la legalidad, por injusta que sea, y defiende los privilegios y granjerías que los cuantiosos bienes de manos muertas representan. Cada día se siente más próximo a la ideología retrogradante de don Lucas Alamán que a la tímidamente reformista de Gómez Farías y José María Luis Mora. Todo lo que en el joven Heredia había de impulso y arrebatos románticos ha muerto definitivamente. Su última década fué una evidente y tesonera negación de su exaltado idealismo de antaño. Ya hacia 1836 había renunciado hasta a la libertad para su amada ínsula nativa. Su apostasía contra el romanticismo era absoluta —como poeta y como ciudadano. Por eso pudo afirmar con razón don Marcelino Menéndez

y Pelayo que la estancia de Heredia en México "...contribuyó a retrasar, o más bien a impedir el triunfo de la invasión romántica".⁶²

Mas si a partir de 1825 Heredia contramarcha, se rectifica y acaba abominando de "los pestilentes vapores del romanticismo", ello se debe a las peripecias personales, políticas y sociales que a partir de esta fecha le compelen a rectificar el rumbo de su vida y de su musa. Pero a despecho de su deserción de las filas románticas y de su palinodia final, todavía hay que reconocer que fué el primero en lengua española en trasegar a ella los jugos románticos que en francés, en inglés y en italiano había asimilado entre 1820 y 1825. En un recuento serio y documentado de la aparición del romanticismo en el mundo hispano, nadie podrá negarle prioridad sobre todos los epígonos de esta escuela. Por los cauces heredianos penetraron en lengua castellana casi todos los elementos definidores de este movimiento y no pocos de sus temas favoritos. Con la *Elvira* de Echeverría hacen su aparición la fantasmagoría cursilona y de mal gusto, la tramoya de esqueletos y fantasmas con su cauda de:

Sierpes, Grifos y Demonios,

⁶² M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, I, p. CXIX.

Partos del hórrido averno,
Vampiros, Gnomos y Larvas,
Trasgos, lívidos Espectros,
Animas en pena errantes,
Vanas sombras y Esqueletos,
Que en la tenebrosa noche
Dejan sus sepulcros yertos,
Hadas, Brujas, Nigromantes
Cabalgando en chivos negros,
Hienas, Sanguales y Lamias,
Que se alimentan de muertos,
Aves nocturnas y monstruos
Del profundo turbios sueños,
Precita raza que forma
De Lucifer el cortejo:
Todos, todos blasfemando
Con gran tumulto salieron,
De infernales alaridos
Llenando el espacio inmenso.⁶³

En medio de esta comparsa idiota que sólo se dió en los peores románticos, Echeverría nos ofrece la monserga sensiblera de sus dos amantes, tan falsa y tan grotesca como el trozo transcrito. Esas son las dos dimensiones románticas de *Elvira*, aderezadas con todos los avalorios retóricos que hemos visto. Ambas

⁶³ Esteban Echeverría, *La Cautiva. La Guitarra. Elvira*. (Buenos Aires: L. J. Rosso, s. f.), pp. 229-230.

son como la escoria del romanticismo y buen ejemplo de las viles exageraciones en que degeneró. Heredia no cayó nunca en tan ridículos y extravagantes excesos, pero supo nutrirse —y dar forma— de las más puras esencias románticas y asimilarse su espíritu, aunque sólo fuese transitoriamente. Ocho o diez años antes de que *Elvira* se publicara, ya el cubano adornaba su pasión amorosa con las crinolinas de la retórica romántica. Pero Heredia no se detuvo en los aledaños del espíritu de aquella escuela ni en sus arreos y pompas formales. Con él hacen triunfal entrada en lengua española durante el consabido quinquenio el sentimiento de la naturaleza y el empleo del paisaje interpretado ya como estado de alma y en función de espejo —es decir, subjetivado. Con él invaden nuestra lengua, ya con auténtica filiación romántica, el egocentrismo, el egotismo y la egolatría, y como secuela, la exaltación superlativa del poeta. El pesimismo trascendental, la antítesis, tan en boga por esta época allende los Pirineos; la idealización del amor y la mujer; la pasión de la libertad y la justicia abstractas; el odio a toda forma de tiranía —sin excluir la religiosa—; la fatalidad, el destino, el hado fiero, la suerte impía, el sino, etc., interpretados como fuerza ciega que rige la vida y

Deus ex machina que le permite al poeta evadirse de su propia responsabilidad y de su angustia. Todos estos y otros elementos de incuestionable cepa romántica penetran en nuestro idioma durante este lustro por las sendas heredianas, y es hora ya de que se le reconozca esta primogenitura en la evolución de la estética literaria hispana.⁶⁴

A Cuba, pues, le cabe la gloria de haber producido las dos recias personalidades que iniciaron, dentro del ámbito de la cultura hispana, los dos movimientos más renovadores y fecundos que en ella se han producido durante los últimos ciento cincuenta

⁶⁴ El único poeta hispánico que por los años de 1822 a 1823 compartía con Heredia el laurel romántico era su amigo y compañero en desdichas, y aun su preceptor en el aprendizaje de la lengua inglesa, José Antonio Miralla. Miralla poseía un temperamento romántico que no alcanzó a desarrollarse en su producción original; pero con sus admirables traducciones de Ugo Foscolo y Thomas Gray realizó auténtica obra de creación que le coloca en la avanzada del romanticismo en nuestra lengua. Así lo reconoce la autoridad de Paul Hazard cuando afirma: "... il a le droit de prendre place au nombre des bienfaiteurs qui ont annoncé au Nouveau-Monde le romantisme; il lui a fait connaître quelques-unes de ces oeuvres à la vitalité puissante, qui ont pour ainsi dire recommencé leur carrière sous d'autres cieus, et révélé aux Amériques des sources d'émotion et de beauté". ("Foscolo et Gray au Nouveau-Monde", *Revue de Littérature Comparée*, vol. 11, Paris, 1931, p. 12.)

años: Heredia inaugura la aurora romántica y José Martí la modernista. Ambos se adelantaron en casi una década a sus respectivos cofrades de escuela, en América lo mismo que en España.

Postscriptum: Varios meses después de haber sido enviado este estudio al doctor José María Chacón y Calvo, Director de la Academia Cubana de la Lengua, pude obtener la *Bibliografía Mexicana de Heredia*, publicada en 1953 por la Secretaría de Relaciones Exteriores, de México, de la cual es autor el ilustre historiador y crítico don Manuel Toussaint. Es ésta una valiosísima contribución a la herediología que lamento no haber tenido a mano cuando escribí este trabajo. Nada hay en ella que afecte o rectifique la tesis que en el precedente ensayo se sustenta, pero sí contiene datos que corrigen algunos errores que se habían repetido en otros estudios heredianos y añade un cierto número de testimonios bibliográficos ignorados por los más acuciosos hereditas. El señor Toussaint es un investigador muy erudito y responsable, y con la publicación de esta excelente monografía realizó una de las más valiosas aportaciones a los estudios heredianos hechas hasta hoy por ningún mexicano. Entre otros estudios citados en esta *Bibliografía* que me hubiera sido provechoso conocer, el más importante es sin duda una conferencia leída por el señor

Toussaint el 12 de mayo de 1939 con ocasión del centenario de la muerte del poeta: "La Importancia de Heredia en la Literatura Mexicana de su Tiempo" (p. 129). Por desdicha, según el propio autor informó al que escribe, dicha conferencia no ha sido publicada *in toto* nunca. Sólo extractos de ella aparecieron en la prensa mexicana de aquellos días. Lamentamos profundamente el hecho. La influencia de Heredia en el ambiente cultural de México debió ser intensa y, que yo sepa, no se ha estudiado todavía. El trabajo del señor Toussaint era, sin duda, lo más serio que sobre el tema se ha escrito y hubiera sido un valiosísimo aporte a los estudios heredianos si lo hubiese publicado.

Deseo rectificar aquí un error que se deslizó en la nota 91 de este estudio, y cuya enmienda debo a la *Bibliografía* del señor Toussaint. Apoyado en otros estudios que así la registran, afirmé en dicha nota que la poesía titulada *Himno patriótico*... quedó inédita a la muerte del poeta. El señor Toussaint demuestra (p. 9) que fué publicada en México "En la oficina de Don Juan Bautista Arizpe", en 1820. En otro trabajo actualmente en prensa sobre el influjo que Heredia ejerció en Ignacio Rodríguez Galván cometí otro error que ahora puedo corregir aquí gracias a la diligencia del señor Toussaint. En una nota que acompaña el texto del poema herediano titulado: *Campaña de Zacatecas*, publicado en *El Renacimiento* de I. M. Altamirano, (tomo I, México, 1869, pp. 411-412), se afirma de esta poesía "que permanecía inédita también". Yo tomé al

pie de la letra este testimonio y dije que la de *El Renacimiento* era la primera lección publicada de este poema. El señor Toussaint demuestra (p. 88) que había aparecido seis años antes —en 1863—, junto con otras seis poesías de Heredia en *Flores del Nuevo Mundo, tesoro del parnaso americano*. Por Manuel Nicolás Corpancho. Tomo I, pp. 135-162. Lo curioso es el hecho de que los eruditos redactores de *El Renacimiento*, y el propio Juan Clemente Zenea que parece haber sido quien proporcionó el texto, no tuvieran noticia de la versión aparecida en la misma ciudad de México sólo seis años antes. La turbulencia en que México vivió por aquellos años es quizá la explicación de esta anomalía. A partir de estas dos primeras versiones, el poema se ha publicado bajo el título *El once de Mayo*. Todavía habría que añadir en relación con esta composición la curiosa circunstancia de que en aquellas dos versiones lo mismo que en todas las posteriores se incluya entre las poesías originales del poeta en lugar de entre las imitaciones o adaptaciones que Heredia hizo. Ya en la nota 54 del capítulo IV, pp. 130 ss., donde la menciono, indico su procedencia.

DISCURSO DE BIENVENIDA leído el día 4 de febrero de 1955, por el doctor José María Chacón y Calvo, Director de la Academia Cubana de la Lengua, con ocasión del ingreso en dicha corporación, en calidad de Miembro Correspondiente, del doctor Manuel Pedro González.

SEÑORES ACADÉMICOS:

SEÑORAS:

SEÑORES:

El discurso que dentro de breves momentos hemos de oír es una nueva valorización de la obra de José María Heredia y Heredia, nuestro poeta nacional. Estamos en presencia de una labor de madurez crítica, en la que el espíritu de la severa indagación se concierta con el análisis penetrante y certero. Por privilegio de una vieja amistad, que se remonta a los tiempos de la iniciación profesoral del nuevo académico, y en los que estaba ya despidiéndose de la juventud quien ahora tiene el alto honor y la satisfacción vivísima de darle la más cálida bienvenida en nuestro instituto, me fué dable asistir a los varios momentos de la elaboración de su esencial estudio herediano, que señalará sin duda nuevos rumbos en

la crítica del poeta meditativo y melancólico del Teocalli de Cholula, del majestuoso cantor del Niágara, del lírico de las ardorosas canciones patrióticas que alentaron a varias generaciones cubanas.

No voy a adelantar cuál es la tesis del admirable discurso que escucharemos en seguida. Quiero, en cambio, insistir en una afirmación: el rigor con que la misma se plantea, la profunda crítica que acompaña a sus valorizaciones, la amplitud del examen de la poesía herediana, que da a estas páginas el valor de un verdadero ensayo de literatura comparativa, son el testimonio de que la obra del Dr. Manuel Pedro González, nuestro nuevo compañero, el profesor de Literatura Hispano-Americana, desde hace ya tres décadas en la Universidad de California, alcanza la más perfecta madurez y es de altísimo valor en el cuadro de las letras hispano-americanas.

No puedo precisar en mis recuerdos si aquel día en que le conocí en Madrid, no mucho después de haberse graduado en las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, se dirigía ya a California o si proseguía sus actividades docentes en el Goucher College, en Baltimore, Maryland, en donde comenzó, según creo, su carrera profesional. Recuerdo que le llevé al finali-

zar aquel día a que conociera dos cosas en mi modesta morada madrileña: la buena sazón criolla de mi cocinera andaluza y algunos viejos libros que había adquirido en la liquidación de una famosa biblioteca privada.

Había pasado yo por una de esas crisis que Alfonso Reyes, mi orientador generoso en mis primeros días españoles, veía con no sé qué notas convencionales en la forzada exploración "del caos de las emociones", y confieso que me hizo bien ver al novel profesor muy seguro de sus propósitos y con una honda convicción de que su labor para que fuese efectiva había de contribuir a la causa de la mayor difusión en la gran nación vecina de los valores genuinos de la literatura hispano-americana.

Porque en el autor de *Fuentes para el Estudio de José Martí* hay, como en nuestro hombre angélico, un hondo, un íntimo sentimiento de la solidaridad americana. Lo vemos así en tres de sus libros fundamentales: *Trayectoria del Gaucho y su cultura* (1943), *Trayectoria de la novela en México* (1951) y *Estudios sobre Literaturas Hispanoamericanas*, publicados también en 1951.

En la segunda de estas monografías *Trayectoria de la novela en México*, en el "Prefacio" (Aclara-

ciones pertinentes) leemos unas palabras que nos ofrecen como un auto-retrato de nuestro escritor. "Ningún libro de la índole del presente merece el papel en que está escrito si no responde a una profunda sinceridad y si el autor no expresa franca y honradamente su pensamiento —su verdad— aunque éste sea parcial o equivocado. Disimular el criterio propio y tergiversarlo o silenciarlo, por temor o por cualquiera otra razón, me ha parecido siempre una cobardía y una abdicación del deber más elemental y primario de todo crítico".

Añade, después de exponer cómo se siente identificado con la patria de Juárez hasta el punto de que puede decir que sin ser mexicano de nacimiento "ama a México como si en México hubiera nacido", "que lo que en estas páginas se dice, podrá parecer apasionado o erróneo a unos, indiscreto a otros, pero es mi verdad. . . Ni siquiera tratándose de autores a quienes tanto quiero y admiro como el Dr. Mariano Azuela, he dejado de señalar los que estimo graves defectos de su obra. El único mérito de este libro es, quizá, el de su honda sinceridad".

Esta sinceridad, este amor entrañable "a su verdad", corren parejos en Manuel Pedro González con el entusiasmo comunicativo, con las normas de la

seriedad estudiosa y con el agudo espíritu crítico. Y todo, expresado en un diáfano estilo, en el que sin demasiada preocupación casticista, nos ofrece una prosa didáctica de mucha animación y brío, con ese acento apasionado de la verdad, que es una de las características de la obra variada y diversa del Dr. Manuel Pedro González.

Y de esta suerte, con un discurso que considero trascendental en los estudios heredianos, comienza su vida de académico el escritor ilustre que alguna vez se ha referido, en forma no muy benévola en verdad, a la crítica y al estilo que se denominan precisamente así —académicos— repitiéndose, una vez más en su caso, algo que es ya tradicional en la vida de todas las academias de este mundo.

Manuel Pedro González, que con su magnífico libro *Fuentes para el estudio de José Martí* ocupa una posición cimera en el grupo de martianos, no muy numeroso en verdad, que han acercado la obra de nuestro hombre angélico al lector de nuestros días, y que con su estudio *Resonancia de la prosa de Martí en la de Rubén Darío* realiza una labor magistral de crítica comparativa, ha escrito en lengua inglesa un ensayo muy vigoroso y preciso acerca del cubano universal: *José Martí, Epic Chronicler of the*

United States in the Eighties. Un avance del mismo lo leyó en una sesión solemne de la Universidad de California, celebrada el 19 de mayo de 1952, como introducción a los actos conmemorativos del centenario martiano, y ha prestado así el profesor Manuel Pedro González un nuevo servicio a la causa de la difusión de los altos valores de la cultura hispano-americana en el vasto mundo de la otra América.

Y este mismo espíritu anheloso de unidad, de hondo acento ecuménico fué el que le llevó a una iniciativa que se trocó bien pronto en una realidad espléndida: la celebración en forma periódica de los Congresos Internacionales de Profesores de Literatura Hispano-Americana. Después del primero celebrado en México en 1938, surge el Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, en cuya organización tiene una parte principalísima el recipiendario, que preside la primera junta de gobierno de la nueva entidad.

No hacemos sino rápidas indicaciones. Nada hemos dicho aún, de uno de sus estudios más recientes: *Una influencia inexplorada en Ignacio Rodríguez Galván.* Es un examen revelador del influjo, que logra evidenciar, de una olvidada poesía de nuestro Heredia, en otra del poeta romántico mexicano. Y

la indagación y el análisis llevan a Manuel Pedro González a ofrecernos un nuevo y muy sugestivo ensayo de literatura comparada. Pero no escribimos un estudio de la obra del nuevo académico sino tan sólo le dirigimos un fervoroso saludo de bienvenida.

Lo que representan sus tres décadas de profesorado en una de las grandes universidades de los Estados Unidos, su centenar de artículos en revistas y periódicos, escritos en español y en inglés, sus libros, que son todos aportes muy serios, ricos en notas personales, a la historia de la literatura ibero-americana, su vida austera de trabajador infatigable, nos hacen pensar en que los vastos planes, los sueños, las utopías que cruzaron en aquella conversación, en una apacible noche estival de Madrid, frente a unos viejos libros, en mi morada silenciosa de la calle del General Pardiñas, que oyó muchas veces la sabia palabra creadora de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes, todo aquello, en fin, que parecía tan distante, tan difícil, es hoy una luminosa realidad, una fecunda realidad, una realidad consoladora por la fuerza, la tenacidad, las normas austeras, la bien cimentada cultura, el penetrante espíritu de indagación y de crítica del Dr. Manuel Pedro González, correspon-

diente de la Academia Cubana en Los Angeles, California, a quien me complazco en dar, en nombre de nuestra corporación, la más cálida y cordial bienvenida.

ÍNDICE

CAP.	PÁG.
<i>Acotación preliminar</i>	5
I. José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano	19
II. El romanticismo. Su aparición en España ..	30
III. Evolución de la estimativa herediana	49
IV. Contenido romántico de la poesía herediana	64
<i>Discurso de bienvenida</i> , por el Dr. José María Chacón y Calvo	151

Este libro se acabó de imprimir el día 28 de octubre de 1955, en los talleres de EDIMEX, S. DE R. L., Mateo Alemán 50, México, D. F. Se tiraron 1,000 ejemplares, y en su composición se usaron tipos Garamond de 12:14, 11:12 y 9:10 puntos. La edición estuvo al cuidado del autor.

