

20
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

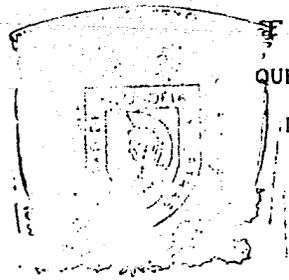
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



SOUSANDRADE Y TABLADA: DOS MOMENTOS DECISIVOS
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS PRESENTA

RAFAEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ



AGOSTO 1990
SECRETARÍA DE
ASUNTOS ESCOLARES

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

Sousândrade: negación del romanticismo brasileño.....	1
Tablada ¿epígono del modernismo mexicano?	22

CAPÍTULO II UNA NUEVA SENSIBILIDAD

Sousândrade: un poeta para leerse cincuenta años después.....	51
Tablada: precursor de la vanguardia poética en México.....	72

CAPÍTULO III UNA VISIÓN A FUTURO

Sousândrade y la poesía de vanguardia en Brasil.....	95
Tablada y la poesía de vanguardia en México.....	124

CONCLUSIONES 153

BIBLIOGRAFÍA 176

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende un acercamiento a la obra de dos poetas que a mi juicio fueron momentos decisivos dentro del desarrollo de la literatura latinoamericana debido a su trascendencia y significación. Dichos poetas, un brasileño y un mexicano, constituyen probablemente el caso más interesante de una sensibilidad moderna y de una osadía poética sin parangón en nuestras letras. Sousândrade y Tablada, dos sensibilidades con una misma actitud frente a la poesía que los convierte en modelos a seguir.

El hecho de que se trate de poetas de diferentes nacionalidades no quiere decir necesariamente que éste sea un estudio comparativo, no al menos en el sentido riguroso del término; en primer lugar por las limitaciones personales, pero sobre todo por la falta de estudios de este tipo y por la escasez de bibliografía en otras lenguas disponible en nuestro país. Sin embargo, en la medida de lo posible he procurado relacionar la obra de ambos poetas entre sí, y con las diferentes tradiciones poéticas que de una u otra manera influyeron en el desenvolvimiento de la poesía latinoamericana.

Desde que leí por primera vez a Sousândrade me pareció que tenía mucho en común con Tablada, más que por los temas o por la coincidencia cronológica, por su actitud frente a la tradición poética y por la sensibilidad moderna que los colocó a ambos varios años adelante de sus contemporáneos. Vi en ellos dos precursor-

res, dos miembros de la vanguardia en el estricto sentido de la palabra, es decir aquéllos que van al frente abriendo camino. A partir de ellos la poesía brasileña y la mexicana son otras: ambos, sin negar la propia tradición y la escuela a la que uno y otro pertenecieron, las transformaron, les dieron nuevas cauces y las enriquecieron al hacerlas dialogar con las más diversas tradiciones poéticas. Ello los convierte en los antecedentes inmediatos de la poesía moderna y contemporánea en Brasil y en México.

Si bien Sousândrade y Tablada no pertenecen a la misma época, creo que es posible hablar de ellos como dos precursores con la misma sensibilidad y osadía, aunque desde luego en diferentes circunstancias; por lo tanto decidí hacer más que un estudio comparado, uno "paralelo": Sousândrade y Tablada: dos momentos decisivos en la literatura latinoamericana. Así, el procedimiento fue analizar en tres capítulos la obra y la personalidad de estos poetas, resaltando los aspectos que, me parece, son comunes a ambos: la tradición de la ruptura, pues tanto el brasileño como el mexicano trascendieron y perpetuaron sus tradiciones poéticas; una nueva sensibilidad, que los dos poseyeron, y la visión a futuro que les permitió proyectar su obra a niveles inimaginables antes de ellos.

La interacción con otras tradiciones, por su parte, se dio en nuestros poetas de muy diversas maneras: los dos se ven influidos o coinciden con poetas franceses, de la misma forma que en cier-

tos aspectos coinciden e incluso se adelantan a poetas anglosajones. Sin embargo, dichas afinidades y coincidencias no son exactamente las mismas: si Sousândrade coincide con Baudelaire, Tablada recibe la influencia de éste de una manera libresca; por otro lado, si Tablada coincide con ciertas propuestas del imagism inglés, especialmente con las de Ezra Pound, Sousândrade prevee lo que este último haría años después en sus Cantos más que en sus incursiones en el imagism.

Por otro lado, Tablada es un poeta injustamente olvidado: salvo por el excelente trabajo que publicó el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, que reúne su poesía en un volumen elogiado por Octavio Paz, y por algunos ensayos de éste, a nadie parece importarle el introductor del haiku en nuestra lengua. Sousândrade fue igualmente menospreciado y olvidado, y no es sino en fechas recientes que se le ha vuelto a descubrir y puesto en circulación. Ésto se traduce desde luego en escasa bibliografía o en bibliografía fragmentaria y dispersa, que hace más difícil la tarea de estudiar comparativamente a estos dos poetas. Esa es otra de las razones por las que decidí ver primero la obra de dichos poetas paralelamente, aunque procurando una visión global.

Desafortunadamente el principal obstáculo que surge al tratar de estudiar la literatura brasileña y de compararla con la mexicana es que aquélla es prácticamente desconocida entre nosotros. Creo que como lo dijo un crítico de nuestro país, quien con hones-

tividad confiesa su desconocimiento de la poesía de Brasil, pero que no oculta su emoción al descubrirla:

La literatura brasileña tiene una importancia básica para nosotros: permanece en el contexto cultural iberoamericano pero con muchas sorpresas y diferencias, que al confrontarse con la literatura en español complica más las tradicionales explicaciones de nuestra historia cultural, fáciles y simplistas por haberse elaborado con el estrecho método de trasladar a cada parroquial terreno las teorías europeas en boga.*

Una de esas gratisimas sorpresas es sin duda Sousândrade; él realmente representa un hecho insólito en nuestra literatura, al grado que que podríamos considerarlo el primer poeta realmente moderno de iberoamérica. Por su parte Tablada es otra sorpresa, de quien podemos estar seguros que lejos de haber agotado la fuerza de su obra, la estamos apenas descubriendo.

Ellos, con todo, no son los únicos casos en que podemos encontrar similitudes y coincidencias entre la literatura brasileña y la mexicana: desde los informes de los conquistadores hasta los modernistas brasileños y los estridentistas mexicanos podemos ver relaciones entre una y otra tradiciones literarias: versos que son variaciones de un mismo sentir, como en los que se acusa a Brasil de ser madrastra de sus hijos y madre dulce de los extranjeros, al igual que se hizo con México; obras con el mismo tema, como La grandeza mexicana y Diálogos sobre la grandeza del Brasil, o personalidades poéticas tan parecidas como Francisco de Terrazas y Gregório de Mattos o Manuel Acuña y Alvares de Azevedo. En fin, las similitudes son

tantas que de ninguna manera pueden ser abarcadas en menciones circunstanciales y exigen un trabajo serio de comparación rigurosa, que de antemano promete satisfacciones y promesas sumamente agradables.

Creo que una de las tareas más apasionantes para los estudiosos de la literatura hispánica en un futuro muy próximo habrá de ser la del descubrimiento de la literatura brasileña y su confrontación con la mexicana. Es absurdo que una tradición literaria y cultural tan cercana a nosotros permanezca desconocida por la mayoría de nuestros escritores, críticos y lectores en general. Ciertamente una razón de ello es que el desarrollo de la literatura brasileña ha sido independiente de la hispanoamericana; sin embargo, tampoco podemos ignorar que ambos desarrollos han sido muy similares, casi paralelos. Los poetas de una y otra tradición, para decirlo con Octavio Paz, han sido: "Víctimas de las mismas enfermedades, descubridores de las mismas verdades, enamorados de los mismos dioses -y, sin embargo, absolutamente incomunicados".**

El estudio de la poesía brasileña y su confrontación con la nuestra habrá de traer como consecuencia una comprensión más acertada de lo que realmente somos y una valoración de lo nuestro, sin chovinismo pero con la seguridad de que con ello habremos de reafirmarnos ante los demás y ubicarnos en el debate de la cultura universal de una manera seria, sin tener que pedir disculpas por la tardanza con que, según Reyes, llegamos al banquete de la modernidad. La reivindicación de nuestra cultura no vendrá, no

puede venir, de fuera: somos nosotros quienes debemos darnos nuestro lugar.

* José Joaquín Blanco, "Donde tiran los ángeles piedras al can de la constelación (poesía del Brasil)" en La paja en el ojo, México, Universidad de Puebla, 1980, pp. 40.

** Octavio Paz, El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz, 1975, pp. 155.

CAPÍTULO I

LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

SOUSÂNDRADE: NEGACIÓN DEL ROMANTICISMO BRASILEÑO

El movimiento romántico en Brasil, y en eso no difiere mucho del resto de Latinoamérica,(1) coincidió más o menos con el momento de su independencia: la fecha comúnmente aceptada como la de su inicio es 1836, año de la publicación de la revista Niterói en París por un grupo de brasileños alocinados en la capital francesa, apenas doce años después de que la colonia portuguesa fuera declarada por el propio príncipe regente, imperio independiente de Portugal. Los principales poetas fundadores de dicha revista fueron Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) y Araújo Pôrto-Alegre (1806-1879), considerados igualmente los precursores del romanticismo brasileño al reaccionar en contra de la poesía académica que hasta entonces se había escrito en su país y en toda la América ibérica.

Aunque los críticos han reconocido en ambos el valor de precursores, se han mostrado renuentes a verlos como grandes poetas; sin embargo, ellos, al reaccionar en contra del falso arcadismo-bucólico-pagano que aclimatava a una diosa griega vestida a la francesa y que se refugiaba del sol tropical bajo las palmeras, en las que "confundía al sabiá con el ruiseñor", según Manuel Bandeira,(2) estaban en cierta forma renovando la sensibilidad poética brasileña, y al mismo tiempo continuando una tradición importantísima.(3) Sin ellos

no hubiera sido posible un poeta como Antônio Gonçalves Dias -ni aun Joaquim de Sousa Andrade, motivo de este trabajo, como se verá más adelante-, puesto que Magalhães y Pôrto-Alegre son también una especie de puente entre los grandes poetas brasileños de la colonia y los poesteriores románticos. Entre aquéllos y éstos existe una línea de tradición de gran fuerza, como quizás no hubo en ningún país hispanoamericano.

Sobre todo, Magalhães y Pôrto-Alegre revitalizaron los grandes mitos brasileños, que eran ya evidentes en los siglos de la colonia: bastaría recordar "A Ilha de Maré" de Botelho de Oliveira; la "Descrição da cidade da Ilha de Itaparica" de fray Manuel de Santa María Itaparica, o a los poetas de la escuela mineira.(4) Dichos mitos eran el paisaje, el indigenismo y la constitución multiracial del pueblo brasileño, los cuales estaban entonces más cerca del Brasil independiente, y desde luego lo convertían en terreno idóneo para recibir la semilla del nacionalismo. De esta manera, los iniciadores del romanticismo brasileño fueron inovadores más que por la forma, por los temas y por el tono, nutrido de la sensibilidad que por entonces se respiraba en Europa.

Sin negar las evidentes y en ocasiones enormes diferencias, podemos afirmar que a grandes rasgos el desarrollo del romanticismo en Brasil e Hispanoamérica fue muy similar: un ferviente nacionalismo; la ruptura con las metrópolis ibéricas -menos Hispanoamérica que Brasil-; la influencia de poetas como Víctor Hugo, Lord Byron,

Lamartine, Rousseau, etcétera, y un gusto por el romanticismo epidérmico, sentimental, y en ocasiones exagerado y lacrimógeno.

Sin embargo, y quizás esa sea la principal diferencia entre las dos regiones latinoamericanas, en Brasil todo ello ayudó al surgimiento de una auténtica corriente indigenista nacional, cuyo principal representante fue Antônio Gonçalves Dias (1823-1864). Dicho indigenismo no fue únicamente una influencia de Chateaubriand, como podría pensarse, sino que responde además a las más diversas influencias del medio brasileño, incluyendo las vivencias personales del poeta.(5) que hace suya parte de la realidad de su país, la subjetiviza y la transforma en obra estética. La aparición del libro Primeros cantos, el cual hacía evidente lo expuesto arriba, mereció la aprobación y la admiración de sus contemporáneos, incluido el portugués Alexandre Herculano, quien afirmó que ya era hora de que la América que había inspirado a los europeos (Chateaubriand, Saint-Pierre), lo hiciera con sus propios hijos.(6)

Gonçalves Dias no fue desde luego el introductor del indigenismo; tampoco es un poeta que merezca pasar a la historia de la literatura de Brasil solamente como el cantor de los indios, aunque ese fuera su tema por excelencia.(7) Ante todo, fue él quien infundió nueva vida a un tema tan difícil de tratar sin caer en el estilo declamatorio y redentor o en el pintoresquismo, y quien, independientemente de los temas, podía ser también un maestro de la forma, lo cual significó un enorme paso en el desarrollo de la poesía brasileña. Esto lo prueba su obra en general, pero sobre todo el

extenso poema de los Últimos cantos, "I-Juca-Pirama", en donde el poeta echa mano de diversos metros, y el excelente "A Tempestade", donde además logra la correspondencia perfecta entre las ideas y la forma en que dichas ideas están expresadas: "A Tempestade" se inicia con la tranquilidad de la nada (la hoja en blanco) donde aparece de pronto un rayo (el poema mismo) que:

Fulgura
No espaço
Esparso
De luz

y que poco a poco va subiendo en intensidad y en sílabas: cuatro, cinco, seis, hasta llegar al verso endecasílabo en el clímax de la tormenta-poema:

Remexe-se a copa dos troncos altivos,
Transtorna-se, tolda, baqueia também;
E o vento, que as rochas abala no cerro.
Os troncos enlaça nas asas de ferro,
E atrá-os raivoso dos montes além.

Para ir descendiendo paulatinamente, en intensidad y sílabas, hasta terminar en la gota que:

Hesita,
E treme
E cai.(8)

Hubo una generación romántica posterior, para la cual no fue el nacionalismo ni el indigenismo, sino el escepticismo byroniano, la nota característica. Tomando en cuenta la juventud de la mayoría de sus poetas y lo acelerado de sus vidas -varios murieron entre los veinte y los treinta años- podemos decir que fue una generación vertiginosa de buenos poetas cuyas obras quedaron truncas.(9) El más

importante de ellos fue Manuel Antônio Alvares de Azevedo (1831-1852); de él dijo Manuel Bandeira que sus "notas decepcionadas, irónicas, a menudo intencionadamente prosaicas, alternan con otras más sinceramente personales".(10) Su obra sentimental, ingenua por momentos, llena de un sentimiento exaltado, se asemeja, me parece, a la del mexicano Manuel Acuña: ambas son a veces demasiado ingenuas, si no es que cursis, y ambos poetas murieron antes de ofrecer su poesía madura.

Un tercer grupo de poetas, representado principalmente por Antônio F. de Castro Alves (1847-1871), viene a marcar la madurez del romanticismo brasileño; su culminación como corriente literaria. Esta última etapa se caracterizó por recibir la influencia del Víctor Hugo luchador social, y por "el abuso de la antítesis, la audacia de las imágenes, y ese tono engolado que llevó a Capistrano de Abreu a llamarlos condoreiros".(11) A decir de Alfredo Bossi: "fueron poetas que automatizaron ciertos procesos efectistas como la antítesis, el apóstrofe y la hipérbole, y abusaron del alejandrino francés que la lectura de Hugo había puesto de moda".(12) Castro Alves fue el más representativo de dichos poetas, aunque no quien llevó dicho estilo a los extremos. Con respecto a él, escribió Nelson Werneck Sodré:

Mas é com Castro Alves que vamos a reencontrar a poesia naquele nível deixado por Gonçalves Dias. Em Castro Alves confluem circunstâncias que perturbam o julgamento, levando aos extremos: foi jovem que escreveu os seus versos e leu-os ou declamou-os aos auditórios, e jovem morreu; muito amou e transmitiu à sua poesia todo o ímpeto amoroso, com as cores violentas da sensualidade e do lirismo; viveu apaixonadamente e participou intensamente da vida de seu povo, intervindo nos problemas que se apre-

sentavam. Exuberante de inspiração, elevando a eloquência romântica a um nível em que dificilmente a análise fria pode exercer-se sem prejuizos..."(13)

He querido resaltar estos momentos de la poesía romántica brasileña y a sus más representativos poetas, porque con ello veremos la gran fuerza inovadora de Joaquim de Sousa Andrade, y cómo él representó una nueva sensibilidad, una negación del romanticismo, sin por ello dejar de ser un poeta romántico. Octavio Paz, al analizar la tradición moderna de la poesía,(14) afirma que nunca como en el periodo que va del romanticismo a la época contemporánea, ha sido tan importante la ruptura con lo existente, con la tradición, cualquiera que ésta sea, para imponer otra cuyo destino es igualmente el ser destituida. La modernidad, pues, es una suerte de autodestrucción creadora.

De esta manera, afirma Paz, dicha sucesión de negaciones y sustituciones acaba por convertirse ella misma en una tradición: la tradición de la ruptura. Es decir que aunque aparentemente contradictorio, el hecho que exista la ruptura implica al mismo tiempo que se preserve la continuidad enriquecedora:

Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición...(15)

Ésto es exactamente lo que dentro de la poesía brasileña significó un poeta como Sousândrade: él proyectó el romanticismo brasileño a nuevas dimensiones, desde el momento en que lo cuestionó y lo negó, negando muchas de las posiciones de sus contemporáneos.

Dentro de la tradición romántica brasileña hubo un hito que aunque en apariencia tuvo menos influencia de la que era de esperarse, significó la más importante conciencia que el romanticismo tuvo de sí mismo, y por lo tanto su crítica, su culminación y su proyección. Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade (1883-1902), perteneció por nacimiento a la generación de poetas escépticos, ególatras y byronianos, aunque muy pronto demostró que su camino era otro. Siempre fue un poeta excepcional, en cuanto que procuró ser la disonancia del grupo: estudió en París en un momento en que artistas e intelectuales brasileños se educaban en las principales ciudades de su país: Rio de Janeiro, Recife y São Paulo se convirtieron así en importantes centros de cultura; por otro lado, mientras la mayoría de sus contemporáneos se formaban como médicos o abogados, él obtuvo títulos en ingeniería y letras en la Sorbona. (16)

Fue igualmente significativo que para la fecha de la aparición de su primer libro, ya la mayoría de sus compañeros de generación hubieran publicado sus obras más importantes, e incluso otros como Alvares de Azevedo y Junqueira Freire hubiesen muerto, lo cual nos lleva a otra de las diferencias entre Sousândrade y sus coetáneos, que es además una peculiaridad poco común en un poeta romántico: su longevidad. Dicha longevidad fue sin duda un aspecto importante en el desarrollo de su poesía, puesto que ella la permitió vivir prácticamente en los albores del siglo XX y, dada su gran sensibilidad, comprender, aun adelantándose al momento que le tocara vivir, muchos de los cambios y transformaciones de la poesía posterior a su época.

La distancia que toma Sousândrade de sus contemporáneos es evidente desde la publicación de su primera obra, Harpas Selvagens, 1857, puesto que vemos que no se da en ella ese estilo afectado y lacrimógeno de los románticos "byronianos"; por el contrario, su poesía se manifiesta en un sentido más extremo; "como sus apóstrofes à divindade e à crueldade da natureza [...] alternando com relâmpagos de éxtase místico e visionario, encontrou ainda motivações de uma inquietação metafísica e existencial extremamente moderna, projetando-se para além do 'mal do século'", según afirman los hermanos Augusto y Haroldo de Campos.(17) Algunos ejemplos de lo anterior son:

-Mesmo de um Deus descri... perdão. Senhor!
E mirrado na dor, pelos desertos
Buscava sombra: -as árvores murchavam,
Desfolhavam! da frente que eu sustinha
Descansar pelo colo de seus troncos,
Tocar meus pés sua leiva! expostos ao clima,
O sol fendeu-me o dorso, como açoitado
Da providencia, e amei p'ra sempre o sol.(18)

Erguem-se os peixes; enfurece o mar;
Cruzam raios no céu em vez d'estrelas,
Pousam nos montes de suspensas nuvens,
Raios nos mastros pousam: tudo horrores
E raiva, tudo ameaça! o claro verde,
O puro azul das águas florescidas,
Como campo murchou, que sangue anegra.
Amo viver no seio compulsado
Do vendaval, batendo impuras asas
De nócteo corvo; os ares corta o bosque,
Uiva o mar à sua sombra fugitiva:
E minha alma estremeça muito embora,
A morte os ombros a calcar-me, amigo
Minha face afagando à fala, ao menos
Não dorme no ócio de cansada paz.

-De la Harpa XXVI; pp. 125.

...meu Deus, como eu te vejo
Presidindo o teu orbe, e a mim no leito
Do sofrimento que me dás, e a terra
Em mil formas -de frutos, d'homens, d'aves-
Hoje a fazer-se, por comer-se inda hoje,
De tão má, tão faminta que a fizeste!
E ris deste espetáculo, impassivo
Lá no teu céu dormindo ao nosso pranto!
E ris mofando ao moribundo em vascas,
Quando em berros estorce o corpo e os braços,
Debaixo do carrasco em negra luta...

-De la Harpa XXXIV; pp. 140.

En estos fragmentos se aprecia una nueva visión de la poesía brasileña: no es la de la naturaleza y el indigenismo de Gonçalves Dias, ni tampoco la del desencanto lacrimógeno de Alvares de Azevedo o de Casimiro de Abreu con su "Meus oito anos"; no es la desilusionada del dios del "Claustro estéril" de Junqueira Freire, ni la grandilocuente declamatoria de Castro Alves. Para entender la verdadera dimensión romántica de nuestro poeta, vemaos otro ejemplo: su visión de la naturaleza, en este caso el mar, que en Castro Alves es solamente un elemento externo que le ayuda a abordar el tema que le interesa; así su "O navio negreiro", poema escrito para denunciar la terrible inhumanidad con que se trataba a los esclavos negros, inicia con una descripción casi pictórica del mar, para después centrarse en el barco que viene ("Meu Deus! Meu Deus! que horror!) lleno de negros confinados en las bodegas del navío en condiciones atroces:

'Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias
-Constelações do líquido tesouro...

Estamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos doisé o céu? Qual o oceano?...

.....

Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?(19)

En cambio a Sousândrade, en una escena parecida, la contemplación del mar le provoca una serie de meditaciones introspectivas y le sucita dudas que no van encaminadas hacia los aspectos sociales o paisajísticos, sino hacia su propio yo:

Por que não repousais uma hora, oceano?
Como o espírito do homem, que não dorme
Até morrer! um eco indo passando
Pela esfera: "quem sou? quem deu-me o ser?
Onde me levam? donde eu vim?..." perdeu-se.
Vos esoera também o fim do homem?

-De la Harpa XXVI; pp. 130.

Este rasgo delata el romanticismo (1) de Sousândrade, pero al mismo tiempo evidencia la distancia entre él y poetas como Castro Alves. Y es que su romanticismo está bastante cercano a Hölderlin y Novalis, como apuntan los hermanos De Campos en su libro citado. Su contacto con dicho romanticismo hace que difiera tanto de sus contemporáneos, aunque no deje de estar al mismo tiempo cercano al Gonçalves Dias de:

Océano terrible, mar inmenso
De procelosas olas que te enroscan
Floridas reventando en blanca espuma
En uno y otro polo...

.....

Sola contigo, pues, la mente libre
Se eleva, sube al cielo ardiente. activa,
Y de ese lodo terrenal se limpia
Como el bronce en el fuego.

.....

Aún más fuerte que tú será mi alma:
Sin saber de temor, espacio y tiempo,
Con gesto abrirá el estrecho círculo
Del mundo y de los cielos.(20)

En este caso vemos que para ambos poetas la naturaleza es un reflejo de sus almas, eso es precisamente lo que los acerca al romanticismo alemán. Ello no es desde luego gratuito, pues debemos tener en cuenta que si existen similitudes entre Sousândrade y Hölderlin y Novalis, en Gonçalves Dias encontramos la influencia de Göthe, a quien leía en alemán y cuyo es el verso que precede la "Canção do exílio". Tal vez por eso coinciden varias de las apreciaciones que W.H. Auden y Norman Holmes Pearson hacen acerca de los románticos ingleses, los más cercanos sin duda a los alemanes,(21) con las que podemos desprender de lá lectura de los brasileños.

Así, en todos ellos el hombre romántico no se caracteriza más por la épica clásica, ni por la mística y la ascética medievales, ni por la razón dieciochesca, sino por la autovaloración y el poder de concebir personalmente otras posibilidades de vida. Lo que merece ser cantado es el hombre mismo, el yo, el poeta: "the idol of consciousness is a pantheistic god immanent in nature. For to my consciousness nature is a diversity of particular images to it which have one thing in common namely that they are my images: they are all favored by the same invisible presence, myself". Ésto es precisamente lo que sucede con Sousândrade, como vemos en su poesía; el romanticismo era parte de su formación, pero ajeno totalmente al condorerismo y a la confesión sentimental, ya que de ese modo: "like god and unlike the rest of nature, man [y el poeta] can say I".(22)

Lo importante para él es el yo, y la naturaleza lo será en cuanto comparta algo de esa esencia del poeta. Así Sousândrade llega a a un momento de éxtasis poético donde se hermana con la naturaleza:

Rios, montanhas, ícolas do bosque,
Cegos nascemos, meus irmãos da morte,
Sem saber quem nós somos, onde vamos...

-De la Harpa III; pp. 118.

Y a identificarse con ella en una ave que despierta de pronto en medio de una tormenta y sólo atina a "gritar voando inquieta"; y que después alcanzada por la tempestad "vai lançada tinindo pelas nuvens/ Contra os trovões que se arrebetam". El poeta pues, transmuta su alma en esa ave, y a la vida en la tempestad:

Como ela, também prezo os balanços
Do vendaval furioso e do relâmpago,
E minha alma agitar na voz dos céus.

-De la Harpa XXIV; pp. 122.

Lo mismo que aquí, donde compara su alma con una tempestad:

-Um mar tempestuoso eu tenho dentro,
Com este mar desesperado eu ando...

-De la Harpa XXXVI; pp. 134.

O más aún:

Pobre inocente, o ar que tu respiras
É minha vida derramada em torno.

-De la Harpa XXXVI; pp. 135.

Ejemplos como éstos podríamos seguir citando, pues en casi todas las Harpas se encuentra esa idea del poeta identificado a tal grado con la

naturaleza que su alma puede ser tanto mar, como avecilla en la tormenta o "secas folhas em pedaços/ Partidas pelo vento...".

El poeta marañense (Sousândrade nació en Gimarães, Maranhão) nunca aborda la naturaleza como escenario, acorde tal vez al espíritu del poeta, pero finalmente externa a él; un ente ajeno a su espíritu. Sus contemporáneos, por su parte, veían en la naturaleza una aliada: si estaban deprimidos, el día gris y lluvioso les hacía compañía; si alegres, el sol brillaba en lo alto, y si, por el contrario, sufrían los arrebatos de la pasión ante una desilusión o una injusticia, el viento, la tempestad y el mar embravecido hacían eco de sus plegarias o su grito justiciero. Sousândrade no vio en ella sólo a una aliada, sino el reflejo de su propio ser; la gemela exacta de su alma. Él extendió a la naturaleza su propio conflicto existencial: ella era el propio espíritu del poeta.

Esta identificación con la naturaleza, terminó por llevarlo al aislamiento total:

Vi novos climas -sempre os mesmos homens!
Nem um só!... nem um só achei que o nome
Santo de amigo merecesse ao menos!

.....

Nunca mais pude amar... vou solitário
Pelos praias sombrias da existencia.

-De la Harpa III; pp. 117

Amo-te, ó mar, em louca tempestade,
Mais do que os homens com bonança na alma;

-De la Harpa XXVI; pp. 127.

Este espíritu "selecto" que no haya a nadie digno de su amistad ni de su amor, y que sólo en la naturaleza encuentra su contraparte, es desde luego el poeta; al hombre común no le preocupa demasiado que la gente sea "digna" de su amistad, pero a un ser sumamente sensible, como al parecer se piensa Sousândrade, sí:

Pensador solitário, órfão, proscrito,
Poeta! ei-lo assentado; estão com ele
Somente os seus dois cães, junto à lareira,
Branços como a candura; mansos, tímidos
Como a fidelidade. E não encontras
Nos homens um amigo? e os animais
Amam-te mudos e naturalmente.

-De la Harpa XXVI: pp. 123.

Para Sousândrade la creación poética se convirtió igualmente en un problema existencial que lo llevó, incluso, a grandes arrojos formales, pero sobre todo a una sensibilidad moderna, en la línea romántica que pervivió hasta nuestro siglo en los grandes movimientos de vanguardia, especialmente el surrealismo, quizás el heredero más directo del romanticismo. Esa es la razón por la que la obra de Sousândrade no fue -no podía serlo- valorada; Gonçalves Dias tenía en su favor ser el primer poeta de inspiración americana, sus temas (la patria, el indio, la naturaleza brasileña) encontraron un terreno fértil, y de esa manera su valor poético coincidió con un momento histórico propicio, los cuales supo conjuntar muy bien; su poesía, por otro lado, partía de los modelos franceses, portugueses y españoles, y aun sus influencias germánicas fueron digeridas y tratadas de una manera propia. De la misma forma, los otros poetas románticos brasileños fueron demasiado conservadores y fieles a sus maestros y modelos.

Sousândrade, además de no coincidir con lo anterior, tuvo en su contra el ser un poeta barroco, según lo señalaron los hermanos De Campos:

Empregar-se-á aqui um conceito de Barroco, ou melhor, de barroquismo, como "estilo abstrato", por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que lhe são posteriores, inclusive modernas...(23)

ese barroquismo sousandradino desbordó los límites del romanticismo, y se manifestó también en su predilección por la creación de neologismos y el uso de palabras raras, híbridas o arcaicas, y recursos sintácticos de otras lenguas, que iban del griego al holandés y guaraní. Esto es evidente sobre todo en su libro O Guesa Errante, pero ya se manifiesta en las Harpa:

Nas cavernas do peito! de cansaço
A língua pendurava, imensa serpe,
Como espada de sangue fumegando
Que de dentro dos ombros arrancasse!
Horrendo berro, como o vendaval...

-De la Harpa XXVI; pp. 129.

Estes raios da noite almo-fluentes
Não me afagam...

-De la Harpa XXVI; pp. 134.

Eu fui amado... e hoje me abandonam...
Meões do nada, desaparecei-me!

-De la Harpa XXXII; pp. 138.

Na minha tumba eu já me delto: noite,
Oculta-me em tua sombra!... Já branqueia
Abertas margens do horizonte a aurora:
Ave de Juno desplumando estrelas...

-De la Harpa XLI; pp. 155.

O urutaí na umbaubeira alvar,
Tão chaegando a se perder no tronco,

.....

Dorme aos piados de desagasalho
Do caboré friento...

.....

Na dourada resina que destila
O bacuri-panan de amenos bálsamos...

.....

E ela só tempera-se estridente
D'igneos carmes! o cedro range e os montes,
E entre os pólos vanzeia a tempestade...

-De la Harpa XXIV; pp. 122.

Ese "barroquismo" o estilo abstracto del que hablan los hermanos De Campos, es sin duda un rasgo sumamente moderno de Sousândrade; también lo es su conciencia del quehacer del poeta quien, como un nuevo dios, crea seres en un acto de rebeldía contra cualquier divinidad que se pretenda única:

Réptil criador comendo os filhos,
Quis comparar-me a ti! fui assassino,
Por ver a dor, que tu amas, no meu peito.

-De la Harpa XXXIV; pp. 140.

Así que creó una "Cândida mãe senhora, que adorava", pero:

E um deus me vendo (como tu, criei-a,
Única esfera sua, em mim te via;
Quis matá-la também, nem criminoso
Eu sou, qual tu não és, tu, enlevado
Nos dolorosos gritos de teus filhos),
Ave branca, rompi-lhe o liso colo
Nas minhas mãos de ferro! Ela expirava...

-De la Harpa XXXIV; pp. 141.

Podemos apreciar una sensibilidad fuera de época, adelantada para el momento y las circunstancias en que escribió nuestro poeta, al grado que se aproxima extraordinariamente al autor de Les Fleurs du Mal, las cuales fueron publicada, por cierto, el mismo año que las Harpas Selvagens, y que no sería raro que el brasileño hubiera conocido durante su estancia en Francia. En efecto el baudelairenismo de Sousândrade está presente en diversos momentos y actitudes, como acertadamente señala Affonso Avila: "além do clima lírico que as vezes sugere o de es Fleurs du Mal, versos que antecipam concretamente, em sua estrutura musical e de imagens, soluções bem ao gosto dos nossos simbolistas".(24) Sin embargo, la más evidente y violenta similitud se da en el tono desafiante, y chocante, que podemos apreciar al comparar versos de la Harpa XXXIV y "Une charogne". Abajo presentaré los versos de uno y otro poetas, con el fin de apreciar ese tono que los hace tan parecidos. Escribe el poeta brasileño:

...Em verdes folhas
Nua deitei-a, as mãos postas, e as tranças
Escorreram-lhe em torno. Dias, dias
Preso a seus pés levei a contemplá-la!
Grandes e abertos sobre mim ficaram
Seus olhos fixos e vidrados, losngos
Como a meditação de uma sentença!

.....

Eu vi! -seu corpo transparente inchando;
Perderem-se os seus olhos nas suas faces;
Humor fétido escoar-se da carne...

(pp. 143)

Y el francés, con igual regodeo en la corrupción:

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanoir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.(25)

Sousândrade:

Onda de podridão! Zumbiam moscas...

(pp.143)

Baudelaire:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride...

(pp. 89)

Sousândrade:

De verdoso juncal, no espaço aonde
Enfraquecia a exalação na aragem
Vaporoso espalhando-se. E depois,
Vermes internos que espontâneos nascem
Vem rompendo-lhe a pele se delindo...
Os lábios pudibundos rebentaram...

(pp.144)

Baudelaire:

De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant...

(pp. 89)

Más adelante el poeta francés nos describe a una perra que espera la oportunidad de ir a alimentarse con la carne putrefacta:

Derrière les rochers una chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

(pp. 91)

Mientras que en el marañense son:

Famintos corvos sobre mim se atiram,
Recurvas unhas regaçando e abrindo
Negras asas e o bico, triunfantes
Soltando agouros!...

(pp. 144)

Curiosamente en algunos otros poemas, Baudelaire también se refirió a los cuervos de rapiña. Como se ve, las correspondencias son extraordinarias, salvo porque el poeta francés se refiere a una carroña, de un animal, encontrada en medio del camino, descomponiéndose al sol; mientras que el brasileño se refiere a una mujer, ni más ni menos. Aun esta divergencia no lo es tanto, ya que dice Baudelaire a su amada:

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon auge et ma passion!

(pp. 91)

La propuesta sousandradina, como se ve, no podía ser digerida por sus contemporáneos, además de que él mismo se esforzó por ser oscuro, barroco, disonante, y siempre mantuvo la concepción del poeta como un ser diferente del resto de los hombres, incomprendido, con fuertes rasgos de misantropía, y por lo tanto insatisfecho con su mundo y condenado a huir de él, a construirse otro más a su gusto.

Aunque es cierto que Sousândrade fue ajeno al estilo declama-

torio de los condoreiros y al sentimental de los byronianos, se mantuvo, por más vanguardista o adelantado para su tiempo que se quiera, en contacto con una línea de tradición de la lírica brasileña, y aun de la lengua portuguesa, sobre todo através de Gonçalves Dias, cuya indigenismo va a ser evidente en el Sousândrade de Q Guesa, quien incluso lo proyecta a dimensiones continentales: los temas de la patria y la naturaleza también están presentes en el autor de las Harpas, donde hay varias alusiones a la naturaleza brasileña:

Eu amo o inverno do equador brilhante!

.....

Aqui dos montes não nos fuge o trono
Dessas aves perdidas, nem do prado
Desaparece a flor. A cobra mansa...

-De la Harpa XXIV; pp. 119.

Y no sin un dejo de ironía, señala:

Du caju rubro e o limoneiro em fruto
No manto florescido se encobriendo.
Eu amo o inverno! ó mata silenciosa,
Onde suspira a nambu-preta, e canta
Salmos o sabiá d'intimas harpas!

.....

Como a pérola corre perfumada
Dos lábios de uma esposa; se desprende
Um coco e faz a vibração no solo.

-De la Harpa XXIV; pp. 121.

La ironía, precisamente, fue otro de los rasgos sousandradinos. Ella junto con la parodia, la burla son asimismo elementos importantísimos de diálogo entre diferentes tradiciones literarias, y son signos inequívocos de modernidad. Nuestro poeta entendió ésto y supo aprove-

charlo para proyectar la tradición romántica, sin dejar de pertenecerle plenamente. En este sentido, la figura de Gonçalves Dias es de suma importancia; él fue el canal que permitió el flujo y reflujo entre Sousândrade y la tradición romántica de múltiples maneras. Ya mencionábamos las coincidencias entre ambos, así como cierta influencia de Gonçalves Dias en Sousândrade. Faltaría agregar sólo que dicha influencia se dio también por medio de la ironía, e incluso la parodia, evidente sobre todo en una que podríamos llamar la "canção do exílio" sousandradina:

Eu careço de amar, viver careço
Nos montes do Brasil, no Maranhão,
Dormir aos berros da arenosa praia
Da ruínosa Alcântara, evocando
Amor... Pericuman!... morrer... meu Deus!
Quero fugir d'Europa, nem meus ossos
Descansar em Paris, não quero, não!
Oh! por que a vida desprezei dos lares,
Onde minh'alma sempre força tinha
Para elevar-se à natureza e os astros?
Aqui tenho somente uma janela
E uma jeira de céu, que uma só nuvem
A seu grado me tira; e o sol me passa
Ave rápida, ou como o cavaleiro:
E lá! a terra toda, este sol todo-
E num céu anilado eu m'envolvia,
Como a água se perde dentro dele.

Ingrato o filho que não ama os berços
Do seu primeiro sol. Eu se algum dia
Tiver de descansar a vida errante,
Caminhos de Paris não me verão...

.....

Meu primeiro suspiro elas me deram;
Meu último suspiro eu lhes darei.

-De la Harpa XLV; pp. 156.

TABLADA ¿EPÍGONO DEL MODERNISMO MEXICANO?

La aparición de poemas como "La duquesa Job" de Manuel Gutiérrez Nájera, el "Idilio salvaje" de Manuel José Othón o el "Idilio" de Salvador Díaz Mirón, marca el inicio de una nueva sensibilidad en la tradición poética mexicana. Dicha sensibilidad, el modernismo, fue en cierta forma un equivalente del parnasianismo francés, más cierto romanticismo tardío, más cierto neoclasicismo declarado, aunque modernismo involuntario, más un deseo vehemente de salir de la propia tradición, descubrir las novedades poéticas surgidas en Europa y conocer culturas legendarias y exóticas tradiciones artísticas.

Este movimiento, pues, no fue solamente una reacción contra el romanticismo mexicano anquilosado y oficializado; en el ambiente flotaba, además, algo de aquella fuerza rebelde, de aquella apasionada oposición a la creciente deshumanización del hombre y a la asfixia de la razón, propias del romanticismo europeo, que aquí reaccionaban en contra del positivismo, de ahí que Octavio Paz definiera al modernismo como nuestro romanticismo;(1) por otro lado, su estética se fue construyendo con las más diversas e incluso contradictorias realciones entre las diferentes tendencias que desde mediados del siglo pasado se venían manifestando en la poesía europea, y que aquí adquirieron, en la mayoría de los casos, una nueva dimensión: no sólo fueron imitadas, sino también asimiladas.

Originalmente, el modernismo mexicano se manifestó como una titubeante incursión en nuevos territorios, a imitación de los poetas franceses o de aquellos que habían imitado ya a los poetas de Francia, y fue tal su fuerza, que no dejó de influir en la obra de autores (Othón, Urbina) que pretendían simplemente continuar una línea que venía de los árcades, neoclásicos o románticos. México, desde luego, no fue el único constructor del modernismo; antes bien, fue éste un movimiento continental de enorme vigor, que mantuvo importantísimos vasos comunicantes entre los distintos autores y las diversas tradiciones poéticas. José Martí, Julian del Casal, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, entre otros, escribieron desde Argentina hasta Cuba, a lo largo de toda la América hispana, una poesía que a todas luces se diferenciaba de la existente hasta entonces en nuestros países, e incluso en España, y la cual, de una forma u otra, se mantuvo en contacto a pesar de las distancias y las fronteras, constituyéndose en un verdadero movimiento poético de la lengua española.

Así, no podemos considerar al modernismo, pues lo estaríamos reduciendo, solamente una reacción en contra del romanticismo agónico o el positivismo asfixiante; pero tampoco podemos, como se ha intentado, verlo como una plataforma de despegue de la vanguardia poética hispanoamericana, ya que corremos el riesgo de perder de vista sus verdaderas dimensiones.(2) La complejidad de un movimiento

como éste y la pluralidad de manifestaciones que dentro de él se dieron, hicieron posible que la poesía en lengua española sufriera en poco tiempo todos los cambios que en Europa se sucedieron desde el prerromanticismo: podemos decir que en Hispanoamérica se dieron vertiginosa y simultáneamente los grandes movimientos de la poesía moderna.

Las manifestaciones literarias que cubren el ciclo prerromanticismo-vanguardias se vieron favorecidas en América por la influencia que la poesía francesa ejerció en nuestros escritores e intelectuales; el resultado fue en ocasiones caótico (ya adelantándose precipitadamente, ya relegándose en la marcha de la poesía occidental) aunque siempre buscó que el camino que Europa nos llevaba adelantado se recorriera lo más pronto posible.

Vista a la distancia, la renovación poética que impuso el modernismo aparece en ocasiones fallida y en ocasiones visionaria, pero siempre vital y vigorosa; y es que hasta sus mismas fallas se debieron al arrojo con que se lanzaron estos poetas al vacío de la modernidad sin red protectora. El crítico Luis Miguel Aguilar lo sintetizó excelentemente, (3) al sugerir que la mejor manera de leer poesía modernista fuese quizás, "llevar la reticencia a la seducción y la seducción a la reticencia", lo que equivale a decir que se debe abarcar en conjunto la poesía modernista para poder emitir un juicio. Así que no más risitas burlonas ante "Gloria" ("No intentes convencerme de torpeza/ con los delirios de tu mente loca") ni ante "En paz" ("Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, vida"), ya

que uno y otro poemas de Díaz Mirón y Amado Nervo son la contraparte respectivamente de "Idilio" y "Andrógino"; preferir únicamente una parte de la obra de estos autores desechando la otra, sería reducirla.

Frente al fracaso que significó el romanticismo, el modernismo revivió la posibilidad de dar nuevas cauces a la poesía mexicana: ya no habría poetas "sentimentales", sino "profesionales", es decir refinados y sensibles pero conocedores de la lengua y malabaristas de las ideas; aristócratas de la poesía que florecieron y prosperaron gracias al ambiente de paz y cosmopolitismo que se podía vivir en México a la sombra del porfiriato; a nuestros modernistas les tocó vivir el dilema entre el fin de la era del poeta profético y heroico, es decir romántico, y la nueva del afrancesado, extranjerizante, frívolo, cínico, es decir moderno: Gutiérrez Nájera, convertido en un dandi; Luis G. Urbina, quien fuera primero un romántico tardío y que se incorporara posteriormente al modernismo; Nervo, considerado como uno de los legítimos sucesores de Darío a la muerte del nicaragüense, o Díaz Mirón, entre byroniano y baudelaireano, lo comprueban.

Ellos fueron, asimismo, el antecedente de lo que posteriormente representarían poetas como José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y sobre todo durante la primera mitad de este siglo, los Contemporáneos: seguidores de una poesía elitista, la "religión" del arte que tantos modernistas cultivaron; profesionales de la literatura y poetas apátridas, lo que no impidió que en algunos casos se convirtieran en defensores de artistas y obras nacionales, sobre todo las

mejores y desdeñadas por los "nacionalistas".

Este refinamiento y aristocracia intelectuales se reflejaron por igual en los temas; la sensualidad surge como una nueva fuente inspiradora, entre jarrones "orientales" al estilo francés; telas y tules; biombos y tapices; escenografías dignas de Lupe Vélez, María Conesa o Celia Montalván. Aunque en general todos los poetas modernistas participaron de esa euforia por la sensualidad, los mejores exponentes son Rebolledo y Tablada, aunque tanto Díaz Mirón como Nájera y Urbina se vieron fascinados por el tema. Estos últimos, sin embargo, no tuvieron la fuerza para llevar el erotismo a su extremo: Nájera parece un tanto tímido, su poesía sensual es mejor en cuanto se asemeja más a "La duquesa Job":

Champán son las rubias de cutis de azalía;
Borgoña los labios de vivo carmín;
los ojos oscuros son vino de Italia,
los verdes y claros son vino del Rhin.

Las bocas de grana son húmedas fresas;
las negras pupilas escancian café;
son ojos azules las llamas traviesas
que trémulas corren como almas del té.(4)

Mientras que Díaz Mirón, más osado y ostentoso, toma su fuerza del erotismo frustrado: su poesía sensual es más lograda en los momentos en que el poeta tiene que echar mano de artificios verbales para decir finalmente que la verdadera sensualidad está en el nunca llegar más allá: ya sea una monja que no se atreve a mirar al Cristo desnudo:

El miedo de Belcebú
te inspira piedad tan rara
que nunca vuelves la cara

aunque Jesús es tu escudo,
al Cristo casi desnudo
que veneras en el ara.(5)

O Cleopatra, ante cuya visión el poeta sólo suspira y se lamenta impo-
tente:

Tibias estaban sus carnes
y sus altos pechos eran
cual blanca leche vertida
dentro de dos copas griegas,
convertida en alabastro,
sólida ya pero aún trémula.

¡Ah! hubiera yo dado entonces
todos mis lauros de Atenas
por entrar en esa alcoba
coronado de violetas,
dejando con los eunucos
mis coturnos a la puerta.

"Cleopatra", pp. 86.

Urbina fue menos adepto a la sensualidad modernista de corte
baudelaireano, aunque al darse cuenta de su rezago frente a lo que
contemporáneos suyos venían haciendo, escribió poesía más cercana
al sensualismo de la época:

Una ruiseña ninfa de carne roja y dura,
cabello lacio y rostro primitivo, se baña;
las aguas, como un cingulo, le ciñen la cintura;
y ella ve sin pudores...y le palpita el seno
con el afán de darse, voluptuosa y huraña,
a las rudas caricias del centauro moreno.(6)

También Neruo escribió poesía erótica y sensual, pero en un tono ex-
traño, del cual el poema más logrado fue "Andrógino":

Por ti, por ti, clamaba cuando surgiste,
infernál arquetipo, del hondo Erebo,
con tus neutros encantos, tu faz de efebo,
tus senos pectorales, y a mí viniste.

Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,
despertando en las almas el crimen nuevo,
ya con virilidades de dios mancebo,
ya con mustios halagos de mujer triste.

Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,
tenías las supremas aristocracias:
sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;

porque sabías mucho y amabas poco,
y eras síntesis rara de un siglo loco
y floración malsana de un viejo mundo.(7)

Poema verdaderamente insólito en nuestra poesía, aunque menos producto de "generación espontánea" que de un "ambiente" que flotaba en torno a los poetas mexicanos de finales del siglo, exportado de Francia y que José Emilio Pacheco considera "una moda impuesta por esos años entre los 'decadentes' europeos gracias a los libros de Joseph Péladan".(8) Según Péladan, "toute figure exclusivement masculine manque de grâce, tout autre exclusivement feminine manque de force", (9) por eso el andrógino de Neruo se acerca al poeta con virilidades de dios mancebo o halagos de mujer triste.

El erotismo modernista, como vemos, intentó abarcar todos los aspectos de la sexualidad, por escabrosos que parecieran. La Revista Moderna tuvo importancia fundamental en esta "cruzada", pues en ella encontraron los poetas un espacio para su obra sin padecer la censura; de hecho dicha revista surgió como consecuencia del escándalo que causara la aparición del poema "Misa negra" de Tablada.(10) Con un pretendido elitismo (publicación "exclusivamente literaria y ar-

tística), (11) la Revista Moderna apareció y, como dijera el propio Tablada, ella fue el templo donde su misa negra reunió e hizo co- mulgar a "un grupo de fervientes espíritus". (12) Estos fervientes espíritus eran Nervo, Rebolledo, Jesús E. Valenzuela; aunque también publicaron en ella Díaz Mirón, Othón, Nájera, Urbina, así como extran- jeros traducidos: Whitman, Gautier, Hugo, Lamartine, Poe, y suda- mericanos: Lugones, Silva, Chocano. Sólo los españoles brillaron por su ausencia; salvo contadas excepciones, los poetas españoles no aparecieron en las páginas de la Revista Moderna.

Uno de los más activos miembros de la revista, y quizás su mo- tor más potente, fue precisamente Tablada, quien simbolizó como na- die la sensibilidad modernista del momento, la cual, en al menos uno de sus rasgos, pertenece a todos los poetas reunidos en torno a dicha publicación; esta sensibilidad la definió con gran exacti- tud Héctor Valdés como "pasión desbordada, imágenes novedosas, exotismo, justeza en la forma, aventura del lenguaje, vicios suntuo- sos y rebeldía a ultranza". (13) Por otro lado, Tablada fue quien, en palabras de Urbina, (14) introdujo entre nosotros el frisson nouveau de Baudelaire.

Este introductor de Baudelaire fue además un escritor prolí- fico: aparte de la poesía, su inquietud intelectual lo llevó des- de muy temprano a incursionar en el periodismo a través de la cróni- ca, en la crítica, la historia, la traducción y hasta la novela. Fue un incansable viajero; tuvo un especial interés por cuanto de nove- doso se daba en el mundo de su tiempo, lo que lo llevó a ser pre-

cursor de muchos de los mejores poetas mexicanos de principios del siglo XX. De igual forma, ello explica porqué fue precursor de los movimientos de vanguardia en lengua española.

Su obra temprana, entre la que se encuentra su primer poema escrito a los diecisiete años, anuncia lo que habría de ser una de las principales vertientes del estilo de Tablada: la sensualidad. Poemas como "Begonia" o "Rojo y negro" son modernistas más por el vocabulario y la actitud rebelde que por la inspiración o el tratamiento, que continúan siendo, curiosamente, románticos. En cambio en otros, como "La habitación" encontramos elementos extremadamente audaces, típicamente baudelaireanos, como el desencanto y la blasfemia:

Pende sobre de mi lecho
un cristo sangriento y mudo
que entre la sombra se esconde
por no mostrarse desnudo.

Compañera de mi suerte,
la calavera empolvada
clava en mí de sus dos ojos
la aterradora mirada.

Por las antiguas cortinas
crisoadas sobre mi lecho,
negros insectos fantásticos
danzan y suben al techo. (15)

A todas luces es evidente la intención desafiante de este tipo de poemas que proliferaron durante todo el modernismo.

La religión, desde luego, tuvo algo de cómplice con sus lividas monjas vírgenes, sus cristos sangrantes y desnudos, sus madonas de carnes abundantes, etcétera. Luis Miguel Aguilar ha señalado exce-

lentemente en su obra citada esas afinidades entre los poetas modernistas, haciendo una relación de las diferentes crucifixiones que se dan en las obras de Tablada y Rebolledo; las monjas que aparecen en Nervo, Tablada y Díaz Mirón; las "hostias" de variados colores que entre unos y otros circulan, y sobre todo las comparaciones entre lo sagrado y lo profano, que en Tablada habrían de ser más estentóreas y que habrían de causarle molestias por la mojigatería del México del siglo XIX. Ciertamente el escándalo que sus poesías causaron no debió haber sido tan desconcertante para alguien que como Tablada gustaba de ser moderno, lo que incluía la "decadencia" y la blasfemia. Hay un poema de 1896, "Holocausto", en el cual nuestro poeta llega al colmo de la mezcla entre lo religioso y lo sexual, al considerar a su amada la cruz y al acto amoroso la crucifixión:

Tú eres la cruz amante que abre sus brazos,
yo, la hiedra que tiende sus tiernos lazos
-esclava enamorada de tu ternura,
apasionada eterna de tu hermosura.
¡Así estaré en mi vida; siempre a tu lado
y moriré en tus brazos crucificado!

"Holocausto", pp. 89.

También desde sus inicios Tablada muestra una marcada tendencia hacia los exotismos libresco que habrían de desembocar en una ferviente admiración por el Japón, y en un conocimiento enriquecedor de la cultura nipónica. Poemas como "Kwan-on" o "Rococó" revelan ese primitivo interés libresco por las japonerías o las orientalidades. Otros poemas como "Nirvanah", "Florón", "Sol de Oriente" y "Crisantemo" hablan de esa obsesión que habría de acompa-

ñar al poeta toda su vida, y más aún que habría de estigmatizarlo. El japonismo de Tablada, al igual que su sensualismo, se anuncian desde los poemas de adolescencia y juventud, hasta 1900, año en que viaja a Japón, como consecuencia de lo cual, su visión del país por siempre soñado y del erotismo cambian radicalmente: ambas etapas de su obra, habrán, a partir de entonces, de amnifestarse de manera bien definida.

Tales etapas fueron facetas diferentes del modernismo de José Juan Tablada, y ambas llegaron por la influencia que Francia ejercía en los intelectuales y artistas no sólo mexicanos, sino hispanoamericanos del siglo XIX. Ya Urbina había señalado que a Tablada se debía la introducción del baudelaireanismo en nuestra literatura; que se esforzaba por juntar su propio ramillete de "flores del mal", resultaba evidente casi podríamos decir desde su primer poema. El japonismo, por su parte, estaba de moda a fines del siglo pasado: ingleses y norteamericanos, primero; franceses, después, habían vuelto los ojos a la primera potencia no occidental que comenzaba a surgir en el mundo moderno. México mismo tenía desde 1890 un consulado en Yokohama y desde 1897 recibía colonos japoneses. (16)

A pesar de ello, los primeros contactos con el Japón los tuvo Tablada a través de Francia, y de hecho es probable que en un principio no supiera más acerca de aquel país que sus contemporáneos, puesto que llega a confundir en ocasiones ciertas japonerías con chinerías. Atsuko Tanabe ha señalado algunos de esos errores de Tablada: según Tanabe, el opio que él distribuye tan pródigamente entre sus personajes estaba prohibido bajo pena de muerte, "así pues,

no podría ser de uso común, aunque por la obra de Tablada uno tendría la impresión de lo contrario". Por otro lado: "El nombre de la princesa Satsuma [que Tablada usa en un poema, es un] nombre geográfico que aparece con frecuencia en las obras literarias de los franceses del siglo XIX".(17)

El erotismo y el japonismo son fundamentales para entender la producción de Tablada, pues representan las principales fuentes de inspiración de gran parte de su obra. Ahora bien, la atracción por el Japón fue en un principio por el Japón de Francia; posteriormente esa atracción evolucionó y desembocó en una auténtica admiración e inspiración en la cultura de aquel país oriental. La búsqueda estética es quizás el elemento que más se vio favorecido con el acercamiento directo del poeta al Japón, y ello tiene repercusiones precisamente en su poesía más "vanguardista": Al sol y bajo la luna, Li-po, Un día y El jarro de flores.

La primera etapa modernista de Tablada incluye su poesía de juventud y se caracteriza prácticamente por un libro: El florilegio. En esta primera obra se concentra la esencia de lo que el modernismo mexicano fue desde los últimos veinte años del siglo pasado y los primeros diez del presente: es decir el afrancesamiento, la belle époque de la paz porfiriana; no en vano José Emilio Pacheco considera el fin del modernismo cuando las tropas zapatistas invaden el Jardín Japonés de Tablada.(18) No menos sacrílega fue la entrada de esas mismas tropas a la Casa de los Azulejos, donde años antes

estuviera el Jockey Club, inmortalizado en "La duquesa Job". A ello se debe sin duda que en ocasiones se haya considerado a Tablada como el epígono del modernismo, tomando su obra posterior como una etapa diferente -cuando no una apostasía- del poeta, surgida casi de la nada y desligada por completo de su primer momento modernista.

Sin embargo, Tablada no clausura el modernismo que él mismo ayudara a consolidar, sino que lo prolonga y lo proyecta en otra de sus facetas, tal vez la más osada de la poesía mexicana, y una de las más audaces de toda la lengua castellana. Se pensó también que por presentar una clara influencia de López Velarde, La feria venía a constituirse en el acta de defunción del modernismo; sin embargo, ambos poetas, Tablada y López Velarde, están ligados al argentino Lugones, quien mantuviera una estrecha relación con Tablada y la Revista Moderna, al grado de afirmar que al menos un poema de Tablada a él le hubiera gustado haberlo escrito.(19)

Las dos vertientes modernistas de Tablada son, como decíamos, el erotismo y el exotismo japonico, evidentes en El florilegio. La misma presentación del libro que hace Jesús E. Valenzuela nos aclara las dimensiones de este poeta que "no viene de Quintanilla ni de Espronceda", sino que pertenece a la nueva generación -Lugones, Silva, Darío, Neruo, etcétera-; aunque advierte que "en la cuestión métrica no ha sido Tablada tan voluntarioso" como aquéllos.(20) De este libro hubo dos publicaciones: la primera en 1898, y comprendía únicamente "Gotas de sangre", "Poemas exóticos" y "Hostias negras";

la otra en 1904, siendo la más completa, pues incluía otras secciones, entre las que estaba "Musa japónica", con varios poemas inspirados y escritos en Japón, a raíz del viaje tan largamente anhelado y que duró, para sorpresa de todos y quizás del mismo poeta, mucho menos de lo que se había previsto: sin duda el Japón real y la barrera del idioma no permitieron a Tablada concretar su sueño de hacerse al menos un poco japonés. es aventurado suponer que se desilusionó, pero sí es probable que él mismo hubiera preferido no haber hecho el viaje y permanecer con el anhelo insatisfecho, que es la única manera de conservar una obsesión.

Así, de estas dos facetas fundamentales de la obra tabladiana, la más interesante al momento de la publicación de El florilegio es la referente a la sensualidad y el erotismo modernista. Ya hemos mencionado antes su baudelaireanismo y su atrevimiento que lo emparentó con otros poetas mexicanos, especialmente Díaz Mirón. Hay sin duda varios rasgos comunes entre ambos poetas, y al menos unos versos que siempre he creído imposible que pertenezcan a Díaz Mirón y no a Tablada:

...Fresca y brillante y rojísima la boca,
en su trazo enorme y burdo y en su risa eterna y loca.
Una barba con hoyuelo como vientre con ombligo.

Tetas vastas como frutos del más pródigo papayo,
pero enérgicas y altivas en su mole y en su peso,
aunque inquietas como gozques escondidos en el sayo.
"La giganta". pp. 122.

No sólo por el tono irónico y festivo, sino por estar inspirados en un poema del mismo nombre de Baudelaire. Y es que la actitud de uno y otro poetas fue, podríamos decir, la misma: ambos son por

momentos tan soberbios que se autonombren Luzbel; ambos son igualmente grandilocuentes, exaltados, pasionales y gustan del erotismo, al grado que Tablada parece la consumación de lo que Díaz Mirón iniciara: es éste una monja no se atreve a levantar la vista por no encontrarse con el cristo desnudo; en aquél el propio cristo es el que se esconde por no mostrarse desnudo.(21)

La sensualidad tabladiana, a veces engolosinada con el erotismo ostentoso y desafiante, da cabida a un sin fin de temas "escabrosos" que desafortunadamente no siempre cuajan ante la imposibilidad de ser llevados a sus últimas consecuencias, y es que entre otras cosas, no eran un auténtico reflejo de la sensibilidad mexicana del momento: hay en Tablada, además de sus poemas blasfemos, otros donde su alma se debate entre la bondad y la maldad, donde sin poder arrepentirse se considera (nuevamente en la figura de Luzbel) una víctima, un mal necesario: cree que su obligación, para liberar a otros de tan penosa tarea, es ser malo. El hecho de que su poesía hubiera recibido influencias de los decadentes franceses, no estaba del todo a corde con un poeta mexicano de finales del siglo. Héctor Valdés lo ha resumido en una frase acertada e irónica: "entre el poeta francés [Baudelaire] y el mexicano hay la misma distancia, valga la comparación, que entre París y el México afrancesado".(22)

En casi todos los poemas de El florilegio está presente la sensualidad, el erotismo a flor de piel que se mueve con soltura en un escenario extravagante o, bien, barroco que depende del claros-

curo, del contraste, de la oposición de imágenes a veces en mezclas un tanto caprichosas: vampiros y rosas; claras noches de luna y te-
tricos espectáculos de muertos; moribundos libidinosos que al enu-
merarles sus pecados se encienden sólo de escucharlos, y sobre to-
do una obsesión por la blasfemia, por comparar él erotismo a la re-
ligión, por usar a ésta como una metáfora de aquél. Así, "Hostias
negras" reúne sus poemas más blasfemos y eróticos, aunque su poema
más osado, en este mismo sentido, sea "Del amor y de la muerte" en
el que advierte a una mujer-cristo:

... ¡Sacrificada
te he de tender sobre mi cruz de ébano!
¡Has de sentir el golpe de mi lanza,
has de beber la hiel de mis hastíos
y al fin sobre esa cruz, inerte y pálida,
han de sangrar tus sienes de alabastro
por mi mano, de espinas coronadas!

"Del amor y de la muerte", pp. 212.

Donde el acto amoroso es equivalente a la crucifixión; el coito a tras-
pasar el costado de Cristo, y los besos a la hiel que él bebiera.

Pero el poema erótico más famoso de Tablada, sin duda por el es-
cándalo que ocasionó, es "Misa negra", que frente al citado an-
teriormente parecería menos blasfemo y que no lo es pues lo que Ta-
blada profana con él no es un hecho (la crucifixión) sino el acto co-
tidiano por medio del cual, según los católicos, Jesucristo se
hace presente en el mundo: después de todo Dimas, Gestas y otros ma-
liantes también fueron crucificados, pero sólo Jesucristo tiene el po-
der de hacerse presente por medio de la misa. Así, la actitud del
poeta se muestra realmente satánica ya que, al igual que las misas

en honor al demonio, sustituye el sacramento más importante por lo más repulsivo para un católico: el sexo por el sexo mismo, la lujuria. en ese mismo sentido podemos considerar "Magna Peccatrix", donde compara a una mujer que "todo en tu ser a la virtud injuria" con la Virgen de los Dolores. Esta mujer, sin embargo, extiende en un sabat su hermosura "como un altar para la misa negra" donde:

...el Cabrío
brama de amor por ti; Satán bifronte
abre sus alas en tu lecho frío...

"Magna peccatrix", pp.271.

Hay en Tablada una obsesión por el sexo, como un medio de rebelarse contra la moral católica del siglo XIX, pero significativamente menos que como una posibilidad de ser "poeta maldito", y en última instancia de ser poeta moderno o poeta simplemente, ya que para todos los modernistas el arte debería estar más allá de la mediocre vulgaridad de las conciencias pequeño burguesas del porfirato. Debió haber disfrutado también con los escándalos que su poesía desataba entre las señoras decentes, y eso mismo debió haber aumentado la admiración con que se le vio desde temprano. Sin embargo, el sexo también fue para él una auténtica fuente de inspiración lírica, que se aprecia en poemas como "Nupcial", escrito a los dieciocho años, en el que dota a la naturaleza de sensualidad y de la posibilidad de disfrutar del sexo, al mismo tiempo que inspirarlo: no sólo la azucena posee atributos femeninos, sino que está a punto de contraer nupcias, ante lo cual:

Un flujo de su savia en onda cálida
enardece su cáliz palpitante,
y bañan los pudores de la amante
el blanco cuerpo de la virgen pálida.

"Nupcial", pp. 29.

Ahí está mucho también de la originalidad de Tablada, en despojar a la naturaleza de todas la etéreas y místicas cualidades con que la vistió la poesía romántica, devolviéndole cuanto de sensualidad le era posible:

Los estambres temblando en su regazo,
el cáliz entreabierto en su embeleso,
¡son dos seres que buscan un abrazo!
¡Es una boca que preludia un beso!

"Nupcial", pp. 29.

Este es un rasgo moderno de la obra de Tablada, al grado que, a mi juicio, estos versos anuncian al Pellicer de "Grupo de palmeras" o "Esquema para una oda tropical". Esta misma sensualidad universal se revela en su "Plenilunio erótico", escrito diez años después que el anterior, y en el cual:

aquel sol de las tardes del estío
de sus caricias de mujer cansado
dejó a la Luna pálida y tendida
en el lecho de sombras del espacio...

"Plenilunio erótico", pp. 267.

En ambos poemas hay una lluvia de polen. En "Nupcial":

y el polen la inundó, sintió su abrazo
y un ósculo de amor en cada poro
y temblar en su mórbido regazo

"Nupcial", pp. 29.

Mientras que en "Plenilunio erótico":

¡Deja que caiga el polen de mis besos
en las húmedas rosas de tus labios!

"Plenilunio erótico", pp. 268.

Desde luego que la conclusión de dichos poemas es que el poeta desea transformar a los protagonistas en él y su amada ("Tú tienes la belleza de la Luna/ y yo el fuego del Sol..."), para que finalmente se consume su pasión:

quiero verte rendida y desmayada
en tu lecho de negro palisandro,
como el Sol de las tardes estivales
de áureas caricias y de besos cálidos,
dejó a la blanca Luna
en el lecho de sombras del espacio!

"Plenilunio erótico", pp. 268.

Este muchacho impetuoso consumió, sin embargo, rápidamente su energía y su rebeldía baudelaireanas; los dos poemas que cierran El florilegio son una especie de acto de contrición: en "Onix" se pregunta teatralmente por qué ha perdido la fe, por qué no puede abrazarse en el amor de Cristo y qué será de él sin "un Dios, ni un amor, ni una bandera". Ya anteriormente se había postrado ante la Virgen de los Dolores y le había preguntado, sorprendido por sus arranques místicos:

¿por qué si en blasfemias mi espíritu hervía
surgió la plegaria? ¿Por qué Madre mía?...

"Mater dolorosa", pp. 80.

Pero sobre todo el más "antipático" de sus poemas de arrepentimiento es "Laus Deo":

Viví sin amores y hoy amo y deseo,
a Dios no miraba y hoy oro y creo.

No tuve bandera y hoy tengo un trofeo
y al fin de este libro murmuro:

¡Laus Deo!

"Laus Deo", pp. 274.

Donde casi pareciera que como el Arcipreste de Hita o Berceo,
Tablada nos hubiera contado todo lo referente al mal amor, al erotis-
mo y la sensualidad, para decirnos finalmente que eso no vale, que
el bueno es el otro: ¡Laus Deo!

NOTAS

SOUSANDRADE: NEGACIÓN DEL ROMANTICISMO BRASILEÑO

(1) La mayoría de los autores consultados para este trabajo coinciden en señalar que hubo un desarrollo más o menos similar en el romanticismo adoptado por los diferentes países de América Latina. Dicho movimiento coincidió en un principio con los primeros años de vida independiente de gran parte de las naciones del área; posteriormente impulsó y acompañó un fuerte movimiento de retorno a lo propio, a la naturaleza y la cultura americanas, y finalmente derivó en un movimiento sentimental, de gusto por lo superficial, producto generalmente de una mala lectura de poetas franceses como Lamartine, Vigny o Hugo. Ver: Ángel Crespo, Antología de la poesía brasileña; Alfredo Bosi, Historia concisa de la literatura brasileña; Emilio Carrilla, El romanticismo en la América Hispánica; Manuel Bandeira, Panorama de la poesía brasileña, y José Emilio Pacheco, "La poesía mexicana I" en La poesía. Siglos XIX y XX.

(2) Manuel Bandeira, Panorama de la poesía brasileña, pp. 21.

(3) En cierta forma estos poetas heredaron varios temas de sus predecesores neoclásicos y académicos, especialmente los indígenas y la naturaleza de Brasil, tan importantes para los románticos. Confrontar, Manuel Bandeira, Panorama . . . pp. 127.

- (4) Los "mitos brasileños" aparecen mencionados, palabras más palabras menos, en diferentes obras, pero sobre todo como tales, en la antología de poetas brasileños preparada por Ángel Crespo. Introducción, pp. XXXVII. Ver también nota (1) y bibliografía.
- (5) Manuel Bandeira, op. cit., pp. 31-33.
- (6) Ibidem, pp. 29.
- (7) La dimensión e importancia de la obra de Gonçalves Dias ha sido resumida acertadamente por José Guilherme Merquior: "A obra de Gonçalves Dias é a primeira realização romântica de inquestionável grandeza, e a admiração que ela granjeou, desde os seus sucessores imediatos, eclipsou quase por completo o renome do 'fundador' Magalhães (que, não obstante, continuou preferido por Pedro II). É que o estilo dos Cantos, embora, como explica o prólogo da primeira coletânea, tão dedicado ao lirismo do eu, da natureza e do sentimento religioso quanto o de Magalhães, e além disso, tão marcado quanto este por uma formação classicista, possui em alto grau a riqueza simbólica e a plasticidade musical que faltam ao verso magalhãesiano. O resíduo clássico, que teve um efeito esterilizante em Magalhães, atuou, em Gonçalves Dias -conterrâneo e amigo das preocupações castiças do grupo neoclássico de São Luís- como um filtro em boa hora imposto aos derrramamentos românticos. Clássico é igualmente nele o domínio da

língua, apurado na lição dos portugueses antigos (Camões) e modernos (Herculano). Sob o influxo de Herculano e dos medievalistas de Coimbra, Gonçalves Dias cultivou a lírica trovadoresca, chegando ao virtuosismo de versejar em português arcaizante nas deliciosas Sextilhas de Frei Antão (1848). O sóbrio drama em verso Leonor de Mendonça (1847), tragédia dos sentimentos nobres estrangulados pela intolerância do preconceito, também dá testemunho do valor estético da sua poesia de evocações históricas". Em De anchieta a Euclides. Breve História da Literatura Brasileira, pp. 65.

(8) Antônio Gonçalves Dias, Textos Selecionados, pp. 73-77.

(9) Ver: Manuel Bandeira y Ángel Crespo, op. cit.

(10) Manuel Bandeira, op. cit., pp. 37.

(11) Ibidem, pp. 43.

(12) Alfredo Bosi, o. cit., pp. 127.

(13) Nelson Werneck Sodré, História da Literatura Brasileira, pp. 307-309.

- (14) Octavio Paz, especialmente en su libro Los hijos del limo.
- (15) Ibidem, pp. 27.
- (16) Werneck Sodré, op. cit., pp. 209-211.
- (17) Augusto y Haroldo de Campos, Re-visão de Sousândrade, páginas 30-32.
- (18) De la Harpa III, en Re-visão..., pp. 118. Todas las citas de la poesía de Sousândrade están tomadas del mismo libro, por lo tanto, en lo subsecuente agregaré en el mismo texto, al final de cada cita, el número de la Harpa y la página de donde proceden.
- (19) Manuel Bandeira, op. cit., pp. 169-170.
- (20) Ángel Crespo, op. cit., pp. 18.
- (21) En la introducción a su Romantic Poets. Blake to Poe, W.H. Auden y Norman Holmes Pearson mencionan una nueva visión del mundo y del yo entre los románticos ingleses, debida a la influencia de los alemanes, citan incluso como apoyo de sus apreciaciones el poema de Hölderlin "Der Mensch". En él, según ellos, se puede ver dentro de la nueva sensibilidad del romanticismo, la importancia del

hombre, del yo.

(22) Ibidem, pp. XIII-XV.

(23) Re-visão..., pp. 27.

(24) Affonso Avila, "Sousândrade: o Poeta e a Consciência Crítica" en O Poeta e a Consciência Crítica: uma Linha de Tradição, uma Atitude de Vanguardia, pp. 26.

(25) Charles Baudelaire, Poesía completa, pp. 89-91.

TABLADA ¿EPÍGONO DEL MODERNISMO MEXICANO?

(1) La observación de Paz me parece de gran importancia y agudeza, así que a continuación transcribiré la cita completa: "El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón -también de los nervios- al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino

una metáfora: otro romanticismo. La conexión entre el positivismo y el modernismo es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue mucho menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales." Los hijos del limo, pp. 128-129.

(2) El crítico Luis Miguel Aguilar dijo más o menos lo mismo refiriéndose en concreto a Tablada, pero creo que podemos aplicar su juicio igualmente a todo el movimiento: "Por eso, dividir a Tablada, quedarse con el menos modernista es suponer que puede haber un Tablada que no sea absolutamente modernista en todas sus manifestaciones. O con más claridad: no habría habido Tablada "sintético" sin el Tablada derramado [...] No hay Tablada de vanguardia; hay un Tablada que pasó sobre la vanguardia -un aspecto más del modernismo y no una separación- y que sigue prodigándose en todas sus caras de poeta como modernista." La democracia de los muertos, pp. 202.

(3) Ibidem, pp. 141.

(4) "Para un menú" en Antología del modernismo. 1884-1921, tomo I,

pp. 15.

- (5) "Versos de un clérigo" en La gigante y otros poemas, pp. 65.

Todas las referencias a la obra de este poeta están tomadas del mismo libro, así cuando lo cite sólo agregaré en el mismo texto el nombre del poema y la página en que se encuentre.

- (6) "El baño del centauro" en Antología del modernismo..., tomo I, pp. 114-115.

- (7) Poemas, pp. 21.

- (8) Ver los comentarios que Pacheco hace en la nota 1 del mismo poema en Antología del modernismo..., tomo II, pp. 27-28.

- (9) Idem.

- (10) Ver el "Estudio preliminar" de Héctor Valdés a índice de la Revista Moderna, pp. 9-14.

- (11) El mismo José Juan Tablada en una carta dirigida a algunos de sus amigos proponía que se fundase una "publicación exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzado, intransigente con cuanto interés no fuera el esté-

tico y que proclamando su espíritu innovador debería llamarse la Revista Moderna." Citado por Héctor Valdés, Índice..., pp. 12.

(12) Idem.

(13) "prólogo" a Obras. I-Poesía de José Juan Tablada, pp. 12.

(14) Idem.

(15) Obras. I-Poesía, pp. 47. Absolutamente todos los poemas de Tablada citados en este trabajo proceden de la misma edición de sus poesías, preparada por Héctor Valdés, así que en lo sucesivo sólo agregaré en el propio texto el nombre del poema y la página en la que se encuentra la referencia citada.

(16) Atsuko Tanabe, El japonismo de José Juan Tablada, pp. 13-15.

(17) Ibidem, pp. 35.

(18) "introducción" a Antología del modernismo..., tomo I, pp. L.

(19) A manera de prólogo para el libro de Tablada Al sol y bajo la lu-

na, Leopoldo Lugones escribió un poema, "Al lector", en el que dice:

Buen poeta, lindos versos,
libro dulce de leer.
En mil diamantes dispersos
los ojos de la mujer.

.....

Hay hadas amables, hay
más de un demonio en acecho,
y un poema de Hokusay
que yo quisiera haber hecho.

Obras. I-Poesía, pp. 307.

(20) Ibidem, pp. 167-171.

(21) Ver referencias en las notas 5 y 15.

(22) "Prólogo" a las Obras. I-Poesía, pp. 12.

CAPÍTULO I I

UNA NUEVA SENSIBILIDAD

SOUSÂNDRADE: UN POETA PARA LEERSE CINCUETA AÑOS DESPUÉS

En el capítulo anterior presenté una visión muy somera del romanticismo brasileño, pero sobre todo de lo que significó en dicho movimiento un poeta como Sousândrade; quise remarcar la íntima relación existente entre la tradición romántica y el "patriarca de la poesía latinoamericana de vanguardia", (1) como ha sido llamado nuestro poeta por Haroldo de Campos. Dicha relación es diversa e incluso contradictoria, pero al mismo tiempo necesaria: él representó la contraparte y la proyección de dicho movimiento (de ahí que lo llamara negación del romanticismo brasileño, pero una negación desde dentro, que es parte de lo mismo que niega).

Sin embargo, considerar a Sousândrade pura y estrictamente un poeta romántico sería falso, ya que si una razón existe para resaltarlo del resto de sus contemporáneos es precisamente su osadía poética, la que lo convierte en uno de los primeros poetas de vanguardia de América, y quizás del mundo. En esta aparentemente contradictoria visión del marañense se cifra, creo yo, su originalidad, y es precisamente en autores como él y obras como la suya donde debe reforzarse el estudio de la literatura brasileña, y de la latinoamericana en general, pensando como el mismo Sousândrade lo hiciera al escribir:

É porque me quer parecer a falta de ciência e de meditação o motivo da nossa literatura não ter podido ainda interessar o estrangeiro. Até a nossa ortografia portuguesa não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina aos outros; estudando os outros, tratamos então en-

tão de elegantizá-los em nós, e pelas formas alheias destruímos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos.(2)

Así pues, creo que la figura de Sousândrade debe ser valorada en un punto intermedio entre la vanguardia y el romanticismo (movimiento al que cronológicamente perteneció). En el capítulo anterior lo vimos como la negación de dicho movimiento; ahora nos referiremos a él como el poeta visionario que realmente se adelantó a su época. Esta idea del poeta como un ser tan libre que podía decir lo que quisiera y de la forma como quisiera, además de aparecer como profeta, es plenamente romántica, y si tomamos en cuenta que Sousândrade se consideró a sí mismo de tal forma, nos será fácil entender que nuestro poeta siempre estuvo rodeado de esa atmósfera "romántica", a pesar de haber mostrado desde los primeros años de su vida intelectual una inclinación hacia la novedad y la excentricidad (es decir a estar fuera del grupo, en una especie de marginación voluntaria). Al respecto veamos la siguiente cita:

Além disso o autor creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham para ser. Nocivo à nudez, ao sentir profundo, à longa harmonia de uma lenda em doze cantos, fora esse deslumbramento das formas, que tão necessário é, tão belo é nos poemas-romances de V. Hugo -sombras e clarões fascinadores, melodias de Bellini, que nos arrancam a alma; porém momentâneas.(3)

Esta excentricidad, esta originalidad, era evidente también en su obra temprana; ya en su primer libro se anuncia a un poeta diferente de sus contemporáneos, no tanto en los temas como en los tra-

tamientos. sin embargo, su obra realmente precursora habría de ser el extenso poema O Guesa Errante, en el cual incluye dos de los intentos más ambiciosos de la literatura brasileña, y quizás de la latinoamericana: los cantos "O Inferno en Wall Street" y "Tatuturama". En dichos cantos, la poesía de Sousândrade aparece ante nosotros extraña, fuera de época, insólita para el momento en que fue escrita, y por momentos parece poesía contemporánea nuestra. No sería descabellado, incluso, suponer que con sus experimentos poéticos, Sousândrade se adelantó a los modernistas brasileños a los poetas concretos e incluso a poetas como César Vallejo, Vicente Huidobro o Pablo Neruda, y más aún a otros de la talla de Ezra Pound o T.S. Eliot.

Al leer O Guesa, conviene apuntar en dos direcciones con el fin de abarcar los aspectos que a mi juicio son más importantes en dicho poema. Por una parte es necesario ver en él un reflejo de la vida del poeta, y en un sentido más amplio de toda Latinoamérica; por la otra, resaltar su novedad formal que es ante todo una decisión de ser auténtico y de no hacer concesiones al lector, aun a costa de parecer o de ser realmente oscuro. Desafortunadamente lo anterior lo convierte por momentos, más que en elitista, en un poeta de difícil acceso para los especialistas y más aún para el lector común, y por consiguiente en un incomprendido. Él mismo tenía conciencia de ello, como lo prueba la siguiente cita:

Deixemos os mestres da forma -se até os deuses passam!
É em nós mesmos que está a nossa divindade. Não é pelo velho mundo atrás que chegaremos à idade de ouro,

que está adiante além. O bíblico e o ossiânico, o dórico e o jónico, o alemão e o luso-hispano, uns são repugnantes e outros, se o não são, modificam-se à natureza americana [...] O Guesa, tendo a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia, aceita-o assim mesmo -por espírito de liberdade ao menos, e porque ele vos ama, e porque ele tem um fim social [...] Continuo; ainda que sem a ciência do bem-gradar, o que me fora gratíssimo, e tão-só com a consciência de que todas as forças úteis da minha existência aí serão empregadas -pudessem os melhor dotados seguir o meu exemplo!- Não faz mal. Nem as coroas deixam de ser coroas pelos espinhos que trazem; e o pungir destes como que até aumenta a frescura das rosas, que com eles vêm de envolta.(4)

O Guesa es la obra más ambiciosa de Sousândrade, y de hecho es la obra sousandradina por excelencia, tanto porque ella lo estigmatizó, como porque en ella ocupó buena parte de su vida (cerca de treinta años, según apuntan los hermanos De Campos en la introducción a su libro Re-visão..., pp. 23.).

Este poema fue publicado parcialmente; también fue escrito parcial e irregularmente, tanto que algunos de sus cantos, el VI, VII, XII y XIII, quedaron inconclusos, y con todo podemos hablar de un proyecto prácticamente acabado y congruente. El poema marca a lo largo de su desarrollo una especie de ruta sagrada, seguida rigurosamente por su autor, el cual se permite, no obstante, digresiones, salidas inesperadas, distracciones y una serie de "arbitrariedades" que forman más bien parte de la misma idea poética, en la cual el autor quiere transmitirnos las sensaciones de su vida personal y de su idea estética.

O Guesa está inspirado en las leyendas de los indios muisca de Colombia, y el título hace referencia a un niño (guesa) que era raptado y criado en un templo por los sacerdotes (xeques), y que a partir de los diez años tenía que repetir simbólicamente el recorrido del sol, para ser sacrificado al cabo de cinco años en honor al dios Bochica, quien introdujera precisamente la adoración del sol entre los indios colombianos, y quien les heredara una nueva religión: algo así como un Quetzalcóatl o un Kukulkán andinos. El guesa aún adolescente era sacrificado a flechazos, su corazón arrancado y su sangre recogida en vasos sagrados; entonces un nuevo guesa era elegido y criado hasta los diez años, continuando así el ciclo sagrado.(5) Esta leyenda es la base del poema de Sousândrade, y no es difícil imaginar que para él, el guesa era una representación del poeta, y que él mismo obviamente se identificaba con ambos: por un lado, también su vida era errante, había viajado, estudiado y vivido en diferentes países, en cierta forma era un desterrado; por el otro, él era un poeta incomprendido, destinado al fracaso y a la soledad.(6)

Pero vayamos a la obra. El poema inicia con un canto de despedida: el Guesa baja de los Andes a la Amazonia y ve alaejarse los "...cumes calvos,/ Circundados de gelos...", no sin lamentarse por la suerte de lo que un día fuera casi el paraíso:

"Nos áureos tempos, nos jardins da América
Infante adoração dobrando a crença
Ante o belo sinal, nuvem ibérica

Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.
"Cândidos Incas! Quando já campeiam
Os hérois vencedores do inocente
Índio nu; quando os templos s'incendeiam,
Já sem virgens, sem ouro reluzente,
"Sem as sombras dos reis filhos de Manco,
Viu-se... (que tinham feito? e pouco havia
A fazer-se...) num leito puro e branco
A corrupção, que os braços estendia!(7)

Dicho lamento está impregnado de una crítica feroz a la barbarie española durante la conquista, lo que ubica geográfica e históricamente al poema, y le da cierto sentido indigenista, puesto que es evidente la simpatía del autor por los incas:

"E o Sol, que resplandece na montanha
As noivas não encontra, não se abraçam
No puro amor; e os fanfarrões d'Esanha,
Em sangue edêneo os pés lavando, passam.

-Del Canto I; pp. 170.

Este primer canto está todavía influenciado en cierta forma por una visión "romántica" de la naturaleza; sólo que aquí la intención es evidentemente distinta de la que aparecía en las Harpas Selvagens, ya que en O Guesa esta exaltación de la naturaleza se debe tanto al tema (el Guesa está abandonando la tierra natal, ante lo que se maravilla de lo que se ve forzado a dejar), como a cierto "latinoamericanismo" de Sousândrade. Así pues, la naturaleza americana simboliza en este momento los bienes que deja el Guesa para empezar su peregrinación: contrapone destierro y soledad a "Jardins de América", selvas de "jaguar fragueiro" y "plúmbeas praias de deserta ronda".

Sin embargo hay aquí una novedad: los elementos de la naturaleza entablan un diálogo con el Guesa, mientras la noche cae sobre

la selva. Este momento es, además, precisamente el más románticamente propicio para las meditaciones amorosas y para la meditación acerca de la propia misión. Ello sirve al Guesa-poeta para comprenderse a sí mismo, saberse un desterrado:

"Eu não conheço as afeições queridas
Da família e do lar: as minhas mágoas
Qual os sons destes rios, destas fráguas
Neste silêncio morrem, vão perdidas...

-Del Canto I; pp. 173.

Y acepta su destino:

"Contra os deuses e os homens, não me queixo
Da Fortuna e do Amor... cândida presa
Que um filho d'água no doidar despreza
Dos delírios ao sol...

-Del Canto I; pp. 173.

Uno de los aspectos estilísticos más interesantes del poema es el de las digresiones de que hablaba anteriormente: por ejemplo, en este mismo canto, que trata del descenso del Guesa de los Andes, aparecen de pronto unos versos como los siguientes:

Deixa-me só, na lágrima retinta
"Banhar a bela tarde, que se apaga
Dos olhos meus. -Atrás ficava a França,
Qual um lume saudoso; d'esperança
Novo lume eu seguia sobre a vaga...

-Del Canto I; pp. 174.

Que es evidentemente una referencia directa a la vida privada del poeta, quien se educó en París. No es extraño suponer que en ese momento, Sousândrade pensaba en sí mismo, y se imaginaba que el descenso de los Andes era como su regreso al Brasil, después de

haber concluido sus estudios en Francia.

Hay en el poema, por otra parte, algunos ecos del baudelaireanismo de las Harpas, al referirse a la muerte y la descomposición de un cuerpo humano:

Contempla-se esta morta, pelos poros
A vida transudando em lindos, louros
Vermes, em que se transfigura esquelida;
"Sublimes Prometeus encadeados
Dos rochedos no trono, ao largo olhando,

.....

Ó terra! umbroso e único conviva,
Do banquete infinito! degradadas
"São tuas criações! quando as consomes,
Nesse teu desespero revolvida...

-Del Canto I; pp. 175-176.

Las descripciones de la Amazonia y en general de la naturaleza americana son constantes en los cantos siguientes, por ejemplo en el segundo ha amanecido y la luz revela más ampliamente las maravillas de la selva americana:

Acorda a terra; as flores da alegria
Abrem, fazem do leito de seus ramos
Sua glória infantil...

-Del Canto II; pp. 177.

Sin embargo, paradójicamente, el indio no está del todo acorde a esa naturaleza maravillosa: cuando el poeta se refiere a las estrellas que con el día se apagan, lo hace en los siguientes términos:

As estrelas, tamanhas e tão vivas,
Qual os olhos que lânguidas cativas,
Mal nutridas de amores, abaixaram.

-Del Canto II; pp. 177.

Donde se refleja un cierto reproche vedado a los indios: las indias desdeñadas sólo saben bajar los ojos; más duro, sin embargo, es el siguiente fragmento:

...o selvagem
Cala-se, evoca doutro tempo um sonho,
E curva a fronte... Deus, como é tristonho
Seu vulto sem porvir em pé na margem!

-Del Canto II; pp. 178.

Un poco más adelante, en el canto siguiente, ya en la Amazonia, el Guesa se queja de su trágica suerte; en ese mismo estado de desolación evoca la figura materna y el amor. Nuevamente los indios, pero los indios de la Amazonia, son vistos con poca simpatía, a diferencia de los indígenas cultos y refinados (incas, muiscas, aztecas, mayas, etcétera); lo que no le impide con todo describir al sol, muy logradamente, por cierto, como un indio:

Uma imagem fatal (para o ocidente,
Para os campos formosos d'áureas gemas,
O sol, cingida a fronte de diademas,
Índio e belo atravessa lentamente)

-Del Canto III; pp. 179.

Sorpresivamente, el viaje del Guesa se encamina hacia Marañón, tierra natal del poeta; este aspecto es importante porque como había mencionado antes, la poesía de Sousândrade toma mucho de su fuerza novedosa precisamente en esas barroquísimas digresiones de que está lleno el poema, muchas de las cuales, incluso, son referencias a la vida privada del poeta.(8) Obviamente di-

chas digresiones tienen en la poesía sousandradina una intención estética que a causa de su novedad la vuelven casi inaccesible. Quizás la siguiente cita nos ayude a entender mejor lo anterior:

O Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplemente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual...(9)

No sólo adoptó el "metro que menos canta", sino que adoptó también la estructura que menos "se entiende"; es decir la menos convencional.

Hagamos, por ejemplo, una brevísima revisión del recorrido del Guesa: saliendo de los Andes desciende hasta la Amazonia, no sin antes pasar ¡por París!; en este viaje, el Guesa se ha recreado en la naturaleza americana y ha criticado severamente a los indios de la selva (es decir los auténticos "salvajes"; de los aztecas o los incas jamás se le hubiera ocurrido a Sousândrade pensar que eran unos salvajes). Y en seguida lo vemos en camino a la tierra natal del poeta, hecho que adquiere sentido si tomamos en cuenta que ambos están plenamente identificados, sin que se trate sólo de una identificación, sino de un desdoblamiento: tanto el poeta como el Guesa funcionan como un mismo ser desdoblado, y curiosamente también los indios americanos habrán de ser en

algún momento comparados a ese ser dual: así, los indios de América, humillados y destituidos de su antigua grandeza, se asemejan al Guesa desterrado y destinado al sacrificio; por su parte, el poeta al igual que los anteriores, es un ser sin tierra y condenado a la incomprensión. Al menos ese triángulo parece ser el centro en torno al cual gira el poema completo.

Es evidente en el poema mismo la dualidad Sousândrade-Guesa, a tal grado que existen en él abundantes referencias a la vida privada del autor y que muchas veces es imposible entender el significado real de varios pasajes si no se tienen nociones de la vida de Sousândrade. O Guesa Errante es un poema sumamente moderno, el cual escapa a cualquier tipo de convencionalismo, aun a costa de parecer impenetreble. Y es que a nuestro poeta, y eso lo convierte casi en un contemporáneo nuestro, le importaba más la congruencia interior del poema y el auténtico sentido de lo que él quería decir, de tal manera que si el poema le exigía en ciertos momentos ser barroco o expresarse con un torrente vertiginoso de imágenes y palabras, Sousândrade se dejaba llevar por él. Existe además un aspecto fundamental, una de las premisas básicas de la vanguardia: el deseo de búsqueda de la originalidad, de la novedad y la sorpresa por medio de la experimentación formal y lingüística. De la misma forma si en cierto momento era necesario nombrar una realidad distinta o una misma realidad de manera distinta, el marañense no se intimidaba ante la creación de los más insólitos neologismos, e incluso la utilización de palabras, cons-

truções o frases em distintas linguas, plurilingüismo que está relacionado também com el deseo de búsqueda y experimentación. Veamos los siguientes ejemplos:

E eu não posso parar: a Voz me branda
-Não é 'i tua pálida pousada!-

-Del Canto I; pp. 176.

E os fogos-fátuos, qual esp'ranças, tocam
O sagrado pavor das sepulturas...

-Del Canto IV; pp. 182.

Dos areais o espelho te reflete
O nimbo áureo-diáfano-cinzentos...

-Del Canto VII; pp. 195.

Que é ela e solidão feliz, de um Deus
A cândida, a melhor, melhor morada,
Coelus, o lírio-luz, a terra-céus!"

-Del Canto VIII; pp. 198.

Ou das escuro-límpidas centelhas
Nas órbitas cinéreas...

-Del Canto VIII; pp. 202.

Nenhum artista pintaria Coelus,
Essa brancura-força-sentimento,
Esse negrume-luz-esquecimento...

-Del Canto VIII; pp. 203.

No dia de anos bons a lady nobre
Recamados drawingrooms deslumbrantes...
As recepções...

-Del Canto X; pp. 207.

Bufetes e o bouquet. Sorrindo a miss...

-Del Canto X; pp. 207.

Por 'l velo Pizarro, ou vindo, oh, Zac!
De Kuro-Siwo, Typhon lh'inspirara!

-Del Canto XI; pp. 215.

Imprensa, broma; inglória igreja-inferno...

-Del Canto XI; pp. 217.

E escarlata véu d'honra, o caballero
Relampeja à visão do já perdido...

-Del Canto XI; pp. 219.

Ó Kusi-Kkóillur! brilhos estelantes...

-Del Canto XI; pp. 220.

Princesa e nhusta do Inca, onde o consorte?

-Del Canto XI; pp. 220.

Rompe o steamer gentil. As nuvens alvas
Perdem as leves formas transparentes,
Tendo as do arbóreo gelo das escalvas,
Na patagônea costa e estão pendentes..

-Del Canto XII; pp. 230.

Es fácilmente observable la originalidad de nuestro poeta, que en un grado extremo llegó a crear un estilo tan particular que lo vuelve inconfundible. Pero su audacia fue más allá y junto con la novedosísima forma de expresión anterior, podemos encontrar en su poesía "juegos" tan socorridos por los poetas neoclásicos, como el anagrama, que a ningún poeta romántico en su "sano juicio" se le hubiera ocurrido usar; sin embargo, Sousândrade lo hace de una manera muy sutil que no es tan fácil descubrirlo, y que aun después de descubierto no nos molesta ni nos parece un intento fallido, sino un recurso poético tan válido como cualquier otro.

Veamos un ejemplo de esos "juguetillos" retóricos: cuando el poeta decide incluir a muchos de los personajes reales de su época y personas cercanas a él, lo hace dándoles nombres diferentes, aunque es fácil reconocer a algunos de ellos, como el poeta mismo que es el Guesa; Fomogotá, Don Pedro II, y Coelus, la esposa del poeta. Sin embargo, cuando se refiere a su hija natural la llama Esojairam, anagrama de Maria José, como efectivamente se llamaba su hija:

Ali Coelus, do amante
Nos braços, desincanta-se. A beleza
Celestial, foi a dor... Mima-Esojairam!

-Del Canto VIII; pp. 205.

Por otro lado, al parecer este hecho tiene también relación con la vida privada del poeta marañense, quien supuestamente vivía separado de su esposa, que nunca le perdonó el que hubiese tenido una hija fuera del matrimonio. (10)

La obra de Sousândrade era en sí misma novedosa y ambiciosa, por lo que requería de una gran osadía creadora por parte de su autor; por esa misma razón no podía proceder de una manera natural y convencional, pero desafortunadamente no siempre estuvo a la altura de las circunstancias. En ocasiones las digresiones vuelven sumamente hermético y tedioso el poema, sobre todo cuando Sousândrade se ve obligado a disimular pasajes larguísimo de su propia vida; recuerdos de su infancia o de sus amoríos. Cuando encontramos al Guesa rumbo a la Fazenda Vitória, por ejemplo, es obvio que es el propio poeta quien va en busca de su pasado, sus recuerdos. y que al cabo de dicho encuentro consigo mismo es-

tá listo para seguir adelante con su misión. De igual forma, el Guesa rompe las ataduras del pasado simbólicamente por medio del incendio de la hacienda:

Dos trópicos na noite tenebrosa
Fantásticas as matas s'iluminam
Qual se abatesse a abóbada estrelosa
Dos céus à terra -os gênios peregrinam,
Vê-se -ao fundo dos quadros de negrume
Entreamostram-se as louras hamadriadas,
Seus véus abrindo de madeixa e lume;
Luzeluzem de Pã ao peito as hiadas

-Del Canto IV; pp. 182.

El incendio de la fazenda tiene un simbolismo especial, porque efectivamente nunca sucede, salvo en el delirio del Guesa. Así, el poeta-Guesa ha destruido, o purificado, mejor dicho, todo lazo con el mundo, y está listo para emprender el viaje sagrado (suna) que lo llevará prácticamente a recorrer toda América, no sin pasar por África y Europa. El canto V concluye, pues, de la siguiente manera:

Já os viandantes últimos passaram;
No deserto depois creceu a selva;
Sobre a Vitória os ventos ondularam.

-Del Canto V; pp. 190.

El siguiente paso es ir a Rio de Janeiro, donde simbólicamente iniciará su camino sagrado:

"Longa estrada do Suna -doces horas!
Qual as migalhas do banquete etéreo,
Aos astros, com malédico impropério
Varrem dos céus as servas, as auroras.

-Del Canto VI; pp. 191.

Dicho viaje conduce al Guesa a África, camino de Europa, y apro-

vecha para hablar de la esclavitud y de los sufrimientos de los negros:

Cantou em Senegâmbia (produtora
Do animal negro e escravo americano),
Voz a ouvir do leão tão gemedora
Tremendo a terra, a crer de um peito humano...

-Del Canto VII; pp. 193.

Al final de dicho viaje, el errante vuelve nuevamente a la fazenda Vitória, sólo para confirmar que ahora es un lugar nuevo, transformado desde luego por el fuego que viera en su delirio. También por ese fuego purificador, la tierra natal del poeta se asemeja ahora a una Nueva Jerusalén:

Era a ilha sempre-Edén, sempre-verde,
Onde abria o rosal à natureza,
Crescia a palma que nos céus se perde -
Ao Sol dos Incas s'incantava o Guesa!

-Del Canto VIII; pp. 196.

Esta segunda vuelta a la Vitória está movida por la idea del rencuentro con un lugar transformado y en cierta forma sagrado, donde un "gênio formoso" y la "Musa de la zona-tórrida" lo acompañan y lo guían. Finalmente, en ese momento se narra también la desilusión por los falsos amigos a quienes el Guesa ofreció su amistad y ayuda y quienes no lo supieron valorar, sino que lo arruinaron.

El Guesa desilusionado decide partir nuevamente al encuentro de su destino, pero lo hace en esta ocasión con su hija. en este segundo viaje (nuevamente aquí vemos la referencia directa a la vida del poeta, quien efectivamente partió hacia los Esta-

dos Unidos con su hija)(11) nuestro héroe desciende a la Amazonia y de ahí va a recorrer Haití, Cuba, San Salvador, donde evoca a Colón, lo mismo que por las Bahamas y la Hispaniola, para llegar finalmente a México. Aquí evoca personajes de nuestra historia, como Cuauhtémoc, Moctezuma, Hernán Cortés y Benito Juárez. Evidentemente la intención de Sousândrade fue que su poema abarcara a todas las culturas de Latinoamérica, incluso muchas veces en un sincretismo caprichoso que buscaba más que la veracidad histórica y geográfica, la eficacia poética, o simplemente poner de manifiesto la muy particular concepción de la historia latinoamericana.

Después de pasar por México, el Guesa encamina sus pasos hacia la república admirada, los Estados Unidos; el Guesa viaja en general por todo Norteamérica, llegando hasta las cataratas del Niágara. Pero vayamos por partes. En los Estados Unidos encuentra una nación joven, impetuosa, pero llena de contradicciones, puesto que si es cierto que:

A Bíblia da família à noite é lida;
Aos sons do piano os hinos entoados,
E a paz e o chefe da nação querida
São na prosperidade abençoados.

-Del Canto X; pp. 207.

También lo es que:

Mas no outro dia cedo a praça, o stock,
Sempre acesas crateras do negócio,
O Assassínio, o audaz roubo, o divórcio,
Ao smart Yankee astuto, abre New York.

-Del Canto X; pp. 208.

En este mismo canto se incluye el pasaje "O Inferno de Wall Street", que, decíamos, es el más vanguardista del poeta, y del cual hablaremos en el siguiente capítulo; dicho pasaje es una crítica al creciente y agresivo capitalismo norteamericano, reflejado en la bolsa de Nueva York. Incluso el Guesa habrá de encontrar a los xeques (los sacerdotes encargados de su sacrificio) ni más ni menos que en dicho lugar, estableciendo una analogía entre la vida comunitaria primitiva, en la que el ritual y el sacrificio tienen una importancia digamos vital, y los mecanismo de funcionamiento del capitalismo competitivo liberal de los Estados Unidos.

Por otro lado, la naturaleza vuelve a sobrecoger el espíritu del Guesa, sólo que ahora es la naturaleza del norte del continente: en concreto las cataratas del Niágara, tema que no es raro en la literatura romántica de Latinoamérica, y que al menos en un caso, José María de Heredia, es casi una carta de presentación. Así, Sousândrade, me parece, está en contacto con la literatura de su época, pero al mismo tiempo es un innovador. Mientras que para Heredia ("Dadme mi lira, dádmela que siento/ en mi alma estremecida y agitada..."), y en general para todos los románticos, la naturaleza es un elemento embriagador del espíritu, pero externo y ajeno, para Sousândrade, las cataratas y la majestuosidad de la naturaleza son más bien pretextos para meditar sobre la propia misión, que por lo general puede verse reflejada en

los mismos elementos del mundo natural:

Vem a onda correndo alegremente
Como à esperança e à glória; à queda perto,
Dá gritos, faz relâmpagos, e ingente
Atira-se ao galfão tranqüilo aberto!

-Del Canto X; pp. 208.

Y más todavía:

Meu espírito ergueu-se aos hinos teus!
Como a do Rei-Salmista, vem tua glória
Da tua queda -a trovejar tu cantas!

.....

E terrível o Niag'ra resplandece -
E único eu sou vivente, que neste hora
Pára em frente do abismo que estremece...

.....

Porque é preciso tempo ao pensamento
Libertar-se ou do mundo, ou do estampido
Deste infinito desmoronamento.

-Del Canto X; pp. 210.

Sobre todo en esta última cita vemos que el poeta ha dado un mismo sentir a las fuertes y majestuosas cataratas y al alma del Guesa, que finalmente decide que, como aquéllas, su propio espíritu debe liberarse y arrojarse.

Para concluir, faltaría sólo agregar que Sousândrade tuvo siempre la conciencia de que lo que hacía era algo nuevo, innovador, y que por lo tanto estaba condenado a la incomprensión, como lo demuestra la patética cita que sigue:

Ouvi dizer já por duas vezes que 'o Guesa Errante será lido cinqüenta anos depois'; entristeci -decepção

de quem escreve cinquenta anos antes. Porém se -life, not form; work, not ritual, was what the Lord demanded- diz un swedenborgiano pregador, falando da Religião: não poderíamos dizer o mesmo da Poesia? Homero o autoriza.(12)

Pocos poetas podemos encontrar con esa lucidez y ese sentido crítico ante el propio trabajo; sin duda la obra (y aun la personalidad) de Sousândrade tendrá que ser estudiada con mayor precisión y con mayor dedicación con el fin de otorgarle a este poeta brasileño el lugar que con toda justicia le corresponde. Usando sus propias palabras, creo que es en gran parte "a falta de ciencia e de meditação" el motivo por el cual muchas veces no se ha valorado como debiera a nuestra literatura en otros países, ni dentro ni fuera del continente, y en especial la obra de poetas como el propio Sousândrade.

Creo que la visión que del marañense nos ofrece Fausto Cunha en su libro acerca del romanticismo brasileño resume bastante acertadamente la presencia y la importancia de Joaquim de Sousa Andrade en la literatura de Brasil:

Na poesia desigual e tumultuária de Sousândrade é difícil tomar pé. Ele constitui o fenômeno mais fascinante de nossa poesia no século passado. Seu levantamento crítico exige de dicação de muitos anos. Talvez provenha dessa dificuldade inicial o prolongado silêncio em torno de seu nome, rompido vagamente por Sílvio Romero. Mas a projeção do criador do Guesa na atualidade, como ele previera, se concretizou. As direções tomadas pela poesia moderna, valorizando a criação no absurdo e a violentação do organismo verbal, conferiram a Sousândrade o direito de figurar como un precursor genial ou quase isso.(13)

El prolongado silencio de que se queja Cunha ha sido, afortunadamente, roto por una cantidad de trabajos bastante considera-

ble. Habiéndose iniciado dicha reivindicación a nivel internacional y masivo con el excelente trabajo de los hermanos De Campos, el interés por Sousândrade ha llegado a investigadores no brasileños como el doctor Àngel Núñez y el doctor Frederick Williams, cuyo Sousândrade: vida e obra, además de ser un excelente análisis de la poesía de Sousândrade, cuenta con una inmejorable bibliografía que revela hasta dónde ha sido importante este poeta marañense.

TABLADA: PRECURSOR DE LA VANGUARDIA POÉTICA EN MÉXICO

El poema con el que concluye El florilegio, dijimos, significó algo así como un acto de contrición en el que Tablada renegaba de su actitud terrible y diabólica; él que había comenzado su actividad poética introduciendo la poesía maldita en México, hacia finales de su primer libro "se arrepiente"; este hecho es aún más evidente si tomamos en cuenta que a partir de ese momento Tablada entró en un silencio casi monástico; salvo colaboraciones aisladas, no volvió a publicar poesía, es más: en una defensa que hace de sí mismo ante la acusación de decadente, confiesa haber dejado la poesía y otras "extravagancias" de su juventud.(1) "Laus Deo" marcó sin duda el fin de una etapa de la vida de Tablada, no sólo del poeta, sino también del hombre; en ese "ajuste" de cuentas involucró además de su actitud desafiante, su propia existencia.

A partir de ese momento aquel enfant terrible se vuelve todo un hombre de bien: decide convertirse en un exitoso comerciante e importa vinos, se casa con una sobrina de Justo Sierra e intenta abandonar los "paraísos artificiales". No todo le resultó como él deseaba, pues a causa de su vida licenciosa fracasó su matrimonio y termina en una "casa de salud" donde trata de cu-

rarse. Pese a ello pudo hacer dinero, construir su casa de Coyoacán, su famoso jardín japonés; coleccionar objetos de arte y hacerse servir de criados orientales. También entonces se interesó en la teosofía por influencia de un amigo, Víctor Ramond, a quien conociera en un gimnasio. Catorce años habría de durar esta etapa de "crisis" del poeta, al cabo de los cuales apareció un libro que marca la transición de la poesía modernista a la vanguardista.

Convendría aquí detenerse un poco más en lo referente al vanguardismo de Tablada. Son muchos los críticos que lo consideran el precursor de la poesía vanguardista en México y uno de sus impulsores en Hispanoamérica; otros críticos, los menos, lo ven como un poeta modernista cuya obra es por momentos novedosa y por momentos exótica. Ambas posiciones son extremas, o al menos no del todo exactas: si bien es cierto que la obra de Tablada se anuncia como vanguardista, no lo es menos que nunca dejó de ser la obra de un poeta modernista. Su modernismo, para decirlo con Luis Miguel Aguilar,(2) es múltiple, polifacético. Pero no podemos ignorar que su poesía introduce el haiku en nuestra lengua y que escribió poemas ideográficos como los de Apollinaire; también conviene tener presente que, según algunos críticos,(3) nuestro poeta resalta la importancia de la metáfora antes que los ultraístas y que fue el antecedente inmediato de los Contemporáneos y de los estridentistas: éstos últimos los representantes de la única escuela de "vanguardia" en nuestro país; aqué-

llos los auténticos poetas modernos de México.

Por otro lado, la actividad vanguardista de Tablada no se circunscribe únicamente a la creación poética, sino que se manifiesta además en su incansable anhelo de conocimiento y de experimentar con lo nuevo, de entrar en contacto con todo lo novedoso que podía ofrecerle Nueva York, ciudad en la que se había instalado desde 1914, y en general sus múltiples viajes. De hecho entra en contacto con la cultura más avanzada del momento: introduce en México a Apollinaire, a Claudel, a Picasso, a Stravinsky; al mismo tiempo promueve a los mexicanos en el extranjero, principalmente a los muralistas y también el arte prehispánico. En 1922 compone un poema, "La Croix du Sud" (sólo se conoce en francés), (4) que sirvió, junto con otro de Vicente Huidobro, de texto a la cantata Offrandes de Edgar Varèse.

Todo lo anterior legitima a Tablada como un auténtico precursor de la vanguardia poética en nuestra lengua, y lo convierte en una especie de hermano menor de Huidobro, o como dice Octavio Paz, en un "poeta menor" comparado con éste. (5) La modernidad de Tablada está, pues, en su voluntad viajera, su interminable deseo de conocimiento, su imaginación y sobre todo su sensibilidad que le permitió ver siempre más allá; quizás antes que él sólo Sor Juana se había interesado tanto por la cultura universal de su tiempo, y por trasladarla al ámbito mexicano; al igual que la monja Jerónima, nuestro poeta tuvo una insaciable sed de conocimientos que lo llevaron a estar adelante de sus contemporá-

neos -muchos de los cuales habían viajado tanto o más que él, y sin embargo no tuvieron su audacia ni su sensibilidad- y a abarcar prácticamente todos los campos de la vida humana: el deporte, la pintura, el comercio, el automovilismo, la botánica y la cocina (es famosa su afición a los hongos y sus recetas de platillos preparados con esos vegetales).(6)

Otros rasgos que hablan de la modernidad de Tablada son precisamente el humor, la ironía y el deseo de síntesis que ya son evidentes en su Al sol y bajo la luna. Mucho de ironía hay también en sus poemas sintéticos, como él llamó en un principio a los haiku, y en sus poemas caligráficos o ideográficos, así como en sus "poemas mexicanos" reunidos en La feria. Los sintéticos y los ideográficos representan además un verdadero deseo de innovación y dinamismo, características tan propias del mismo Tablada, con las que esperaba lograr la economía verbal e impresionar con sus imágenes un tanto inesperadas. En una carta dirigida a López Velarde, con la que pretendía aclarar su idea de la poesía caligráfica, dice:

Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos. La calle en que vivo es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena. Como la Impresión de la Habana es ya todo un paisaje. Y todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura...(7)

La intención del incansable e innovador poeta es evidente: la experimentación, la búsqueda de nuevos modos de expresión; los viejos

modelos habían dejado de serle útiles, y es que como él mismo afirma en dicha carta, su preocupación era entonces la "síntesis [...] porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad".

Dicho ésto, volvamos al libro que rompió el silencio de Tablada y significó su tránsito hacia la vanguardia: Al sol y bajo la luna. Este libro apareció en 1918 y en realidad no difiere mucho de sus anteriores poemas; de hecho en él se incluyen composiciones escritas muchos años antes, lo que le da un carácter desigual. Las primeras secciones del libro incluían poemas como "Luna sentimental", "La partida" o "Luna galante" en los que es evidente un romanticismo anacrónico. Otros poemas eran apenas una vaga sombra de la poesía erótica de El florilegio; a pesar de su abdicación, había poemas, como "Después", que retomaban casi con sordina el tema de la crucifixión:

Tú clavaste en la cruz mis brazos flojos;
abrevaste con hiel mi alma sedienta;
me envolviste en la noche de tus ojos...(8)

Lo mismo sucedía con el "Nocturno del crucifijo" o "Los ojos en blanco". Algo quedaba igualmente de su satanismo, en escenas con brujas, misas negras y demonios:

Sobre los grises ampos del cielo,
tras de la harpía que se la roba,
vuela a horcajadas sobre una escoba
la bruja núbil, blanca y sin velo.

.....

imientras arriba revuela un buho (sic)
y las dos brujas cantan a dúo

las letanias del Tentador!

"Linda maestra"; pp. 329.

Debe tenerse en cuenta sin embargo que muchos de estos poemas fueron escritos bastante tiempo antes de aparecer en el libro; algunos incluso tienen una fecha anterior a la segunda edición de El florilegio.

¿Dónde está entonces la novedad de este libro? Sin duda en la ironía y en la sencillez sintetizadora con que aborda temas constantes en la poesía tabladiana, y que le dan una nueva perspectiva. Esta actitud era insólita en la poesía mexicana, y lo mismo podemos decir a grandes rasgos de la hispanoamericana y aun de la española, aunque es evidente que varios poetas venían intentando desde dentro del modernismo, por las mismas fechas, una nueva poética, algunos de cuyos rasgos eran igualmente la ironía y un coloquialismo novedoso: en México sobre todo López Velarde, y en menor grado Alfonso Reyes; en Sudamérica Leopoldo Lugones, quien fuera amigo de Tablada, y Julio Herrera y Reissig. Ninguno de ellos, sin embargo, rebasó los límites del modernismo; en cambio Tablada sí fue más allá: sin dejar de ser modernista tendió nuevos puentes y abrió nuevos canales entre el modernismo y la vanguardia, lo que de ninguna manera quiere decir que fuera mejor poeta que aquéllos.

Como ejemplo de esa ironía veamos lo siguiente: hay un claro contraste entre las mujeres que aparecen en este libro ,

vistas aún como el "objeto de adoración" modernista, si no es que romántico:

Tu rostro blanco y terso como un mármol de Paros
se nimba con el oro de tus blondas guedejas
y bajo las sutiles arcadas de tus cejas,
empapados de ensueño brillan tus ojos claros...
"Lorenza"; pp. 321.

O más aún:

En tu faz, nieve entintada
con la sangre de un clavel;
tu linda ceja arqueada
es el rasgo de un pincel.

"Mercedes"; pp. 321.

Y las que pasan por la 5a. Avenida, en el mismo libro, que sue-
ñan que tal vez en la regadera les caerá "áureo Jove pluvial":

O por ser impregnadas de un tesoro
al salto de un toro de oro
tendéis las ancas, como Pasifae?...

En este poema llamado precisamente "Quinta Avenida", y que en un principio sólo llevaba el sugestivo nombre de "...?", tenemos un claro ejemplo de la evolución poética de Tablada; en él se manifiesta desapasionado, sintético, inteligente, irónico, es decir verdaderamente moderno. Frente a las caras de nieve entintada con sangre de claveles y los rostros marmóreos, vemos aquí:

¡Mujeres fire proof a la pasión inertes,
hijas de la mecánica Venus made in América;
de vuestra fortaleza, la de las cajas fuertes,
es el secreto... idéntica combinación numérica!(9)

Aquí la ironía es doble: está en el poema y el mismo poema se presta para ella. En una parte de su diario, Tablada se queja

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

de que un "imbécil" lo resumió en la siguiente frase: "tanto cuero y yo sin zapatos", lo cual -dice indignado el poeta- pudo sentir él, pero no yo".(10)

"Lawn Tennis" es también un ejemplo de esa visión nueva, en nuestras letras y en Tablada, sin duda influida por su estancia en Nueva York, sinónimo de modernidad; no en balde a esta trilogía ("Quinta Avenida", "Lawn Tennis" y "Flirt") la llamó precisamente "En Nueva York". Estos poemas, pues, son neoyorquinos", es decir siglo XX; de la misma manera que su poemas malditos eran muy siglo XIX. En El florilegio abundan las mujeres que usan todavía "corsé de terciopelo" y "amplias faldas de albos satines" que "fru-frus y aromas dejan al pasar", mientras que en "Lawn Tennis", por ejemplo, las ropas deportivas y blancas le dan a las mujeres fire proof un fingido aspecto de la Victoria de Samotracia, torpe desde luego, ya que "en vano ilusa/ fijas el pie...!/ Que no eres musa", antes bien:

Pisan el suelo
yanke (sic) tus pies...
¡Y alto es el vuelo
de las Nikés!

"Lawn Tennis"; pp. 328.

Es decir que a pesar de sus ropas sport y su seguridad al andar, estas falsas "estatuas griegas" simbolizan la inconsistencia del mundo moderno (materialista) frente al clásico (espiritual). En apariencia las tenistas son "victorias de Samotracia"; en la realidad sólo pies pisando suelo yankee. El mundo moderno, pues, parece decirnos el poeta, tiene bien plantados los pies en el suelo.

mientras que el mundo clásico remonta el vuelo, como las Nikés (Victorias). (11)

Igualmente siglo XX es "El automóvil en México", poema en el cual se burla de una manera festiva y mordaz de "la Venus de mucosas reacias" y del "banquero que erupta a sus gracias/ gleroso madrigal senil". El automóvil, recién llegado a México, fue una de las múltiples actividades que practicó nuestro poeta, así que esta máquina debió haber sido durante mucho tiempo una diversión burguesa más que un útil medio de transporte, de ahí que fuera risible por llevar "de un lado a otro, a toda prisa, / a los que no tienen quehacer". Tablada describe esta máquina como "dragón hecho por un cubista" y como "bestia apocalíptica". Nuevamente la ironía tabladiana aflora aquí: no es creíble que a quien había vivido en Nueva York y viajado por Francia y Japón, lo impresionara una máquina que evidentemente él mismo había usado; sí lo es en cambio que le pareciera reptil, dragón, caricatura mecánica, apocalíptica y ridícula (como dibujo cubista) en México, donde sólo transportaba, y rápidamente, a quien no lo necesitaba porque no tenía quehacer; aquí sólo era:

Puente resto y fiel
entre la taberna y el burdel,
estuche donde la enteca
preciosa y vesperal mundana,
mece su periódica jaqueca
soluble en valeriana...

"El automóvil en México"; pp. 333.

La posibilidad de un transporte multitudinario también llamó la atención del poeta. Uno se pregunta qué diría hoy Tablada del metro, sobre todo al leer cosas como: "Automóvil, ataúd dinámico/ para entierros al por mayor", y si acaso hubiera escrito algo semejante en el tono al irónico "In a station of the metro" de Ezra Pound:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough. (12)

La transición hacia la vanguardia que significó Al sol y bajo la luna no estuvo sólo en los rasgos mencionados anteriormente; también se manifestó en un hecho que dijimos habría de estigmatizar a Tablada: su japonismo. Ya desde el capítulo anterior mencionábamos la afición del poeta por el Japón, y en general por el Oriente, pero si bien en un principio tal interés era sobre todo libresco, a partir de su viaje a Japón y sobre todo de estudios posteriores y del contacto con piezas y personalidades orientales, su conocimiento de aquel país y de aquella cultura cambiaron radicalmente y significaron toda una aventura intelectual y artística para el poeta mismo y aun para toda la poesía en lengua española. Este libro, junto con Un día marcaron un acontecimiento sin parangón en nuestra lengua: la aparición de una riquísima veta de posibilidades de renovación poética, gracias a una influencia hasta entonces nunca imaginada siquiera: la poesía japonesa.

Habíamos mencionado ya que los poemas de tema japonés no

eran escasos en la poesía de Tablada, incluso desde su juventud; sin embargo es en este libro donde aparece quizás el más intenso de sus poemas japónicos, "El poema de Okusai"; mencionamos también que sus primeros poemas con tema oriental eran sobre todo librescos, lo que los diferencia de éste. Es probable que durante la crisis que vivió nuestro poeta después de la publicación de El florilegio se hubiera cuestionado muchas cosas, entre ellas el verdadero significado del arte y la poesía, y que ello lo hubiera llevado a la pintura japonesa, de la cual tenía un amplio conocimiento, de la misma forma que su poesía. Según Atsuko Tanabe, "la vitalidad inmortal y eterna juventud del pintor japonés Hokusai lo atrajo con irresistible magnetismo", (13) y otro tanto habrá sucedido con Hiroshigué. En este extenso poema, el de Okusai, Tablada describe las pinturas del artista japonés Katsushika Hokusai, con versos tan logrados como:

Y la planta y el animal
ahora viven sobre el papel,
con el astro y el mineral,
por la gloria de un pincel.

Las antenas de los insectos,
la nube, la ola, la llama,
y los increíbles aspectos
de la cumbre del Fuzi Yama;

.....

¡Desde el astro hasta el caracol,
de la perla al sapo de lodo,
Okusai lo dibujó todo,
desde las larvas hasta el sol!

"El poema de Okusai"; pp. 348.

Así, además de demostrar que tenía un amplio conocimiento de

la pintura japonesa, procura, tomando como modelo a Hokusai, infundir a la palabra el secreto de una emoción. Por lo tanto se siente atraído no sólo por las descripciones naturales de los fenómenos físicos (sol, larva, nube, llama, insectos, etcétera), sino también por las imágenes macabras o lúgubres:

¿por qué sobre el brocal del pozo
dilacerada, hosca y fluida,
flota exhalando su sollozo
Okikú, la infeliz suicida?...

A tu arte diabólico culpo,
Guakiojin", si aún abre y dilata
su rictus y su ojo de pulpo
Kasané en su máscara chata...

Que al mirar por primera vez
esas trágicas maravillas
me oprimió con su pesadez
el sapo de las pesadillas...

"El poema de Okusai"; pp. 349-350.

Ambos personajes, Okikú y Kasané, pertenecen al repertorio del famoso teatro kabuki: Okikú fue ejecutada por haber roto un plato del castillo feudal donde trabajaba, y Kasané era una joven atormentada por el espíritu de su padre a causa de haber tenido relaciones sexuales con el asesino de éste, así que trasladado al cuerpo de su hija, se vengaba convirtiéndolo su cara en la de un monstruo durante las escenas de amor. (14) Qué tema más seductor para un poeta como Tablada. Con todo, más fantásticos me parecen los siguientes versos:

Y en inmóvil pavor deshecho
en la sombra me liberté
sólo al clamar desde mi lecho

"Bakú, Bakú, Kuraeé"...

"El poema de Okusai"; pp. 350.

Frase, esta última, que quiere decir, según Atsuko Tanabe, "Bakú, Bakú, ¡comed!". Bakú, según la misma referencia, es un animal mitológico proveniente de la China que a decir de la leyenda se alimenta con las pesadillas de los hombres, y que "dícese que se parece al de un oso, con hocico de elefante, ojos de rinoceronte, cola de buey, patas de tigre; su piel manchada de blanco y negro sirve para curar enfermedades perversas, y se usa como colchón." Temas como éste llevaron a Tablada a asociar al pintor japonés con el español Goya:

¡De entonces héroe de Nagoya,
abro tu album espectral
como esa figura de Goya
que alza una lápida tumbal!...

"El poema de Okusai"; pp. 350.

De tal manera se volvió ejemplar para Tablada la pintura de Hokusai, por su ironía ("Cuando según el dicho tierno/ de tu siempre irónico tono") y sobre todo por su maestría, la cual daba vida a la imaginación:

Cuando ya eras un bodhisava
y logró tu pincel prolífico
que viviera cuanto trazaba,
una imagen o un jeroglífico...

"El poema de Okusai"; pp. 350.

que ésta, junto con la escritura japonesa, tuvieron sin duda mucho que ver en los posteriores poemas ideográficos del poeta.

Ante la imposibilidad occidental de redimir a los signos de su utilitarismo (generalmente los objetos y los signos que los representan tienen una relación lineal, sin sugerir para nada otras cosas y generalmente sin que ninguna imagen se interponga), Tablada ve en los caracteres orientales la posibilidad de convertirlos en clave de la pasión o la acción. Los dibujos de Hokusai "cobran vida" por una perfecta correspondencia entre el significado y el significante; entre la idea o la pasión y su representación. Tablada aspiraba, según su confesión, a hacer lo que los viejos pintores del Japón: "escribiría la palabra ruiseñor, y el ruiseñor cantando echaría a volar".(15) El valor de este poema está también en ser una especie de "manifiesto" donde nuestro poeta expone sus ideas acerca de la creación artística:

Okusai lo dibujó todo...
¡Oh Poetas, seguid sus huellas
de la tierra en el triste lodo
y en los campos de las estrellas!

"El poema de Okusai"; pp. 352.

"El poema de Okusai" significó un enorme salto en el japonismo de Tablada: de una visión libresca pasó a otra más personal y producto del conocimiento de la cultura japonesa; de un japonismo como imitación, a una verdadera asimilación de la esencia del arte japonés y, lo que es más trascendente, su adaptación a la cultura hispanoamericana. La importancia de este poema hizo que lo avalara Leopoldo Lugones, a la sazón el más importante poeta hispanoamericano.

Hacia finales de 1911 Tablada estuvo en París y entre otras cosas recogió información acerca del Japón; seguramente conoció a algunos japonistas franceses y adquirió libros, objetos de arte y en general los materiales útiles para escribir acerca de los pintores japoneses. Otro aspecto importante de su viaje fue el encuentro con Leopoldo Lugones, quien aseguró a Tablada que sus versos estaban "varios años adelante del sentimiento poético de todos"; eran, según él mismo, "versos de precursor".(16) Lugones era en cierta forma uno de los legítimos sucesores de Darío; su esposa, a su vez, una experta en arte japonés, así que el poeta argentino sabía lo que decía y de ninguna manera lo hizo por adulación o mera cortesía, sino con auténtico convencimiento de que el mexicano estaba haciendo algo nuevo, algo de precursor.

Y efectivamente lo era, porque como lo ha señalado acertadamente Octavio Paz:

En 1919, en Caracas, desterrado, cuando casi todos los poetas de habla española seguían pensando en la poesía como un ejercicio de amplificación, publica un pequeño libro: Un día, poemas sintéticos. En 1922, en Nueva York, otro: El jarro de flores. Setrataba de poemas de tres líneas, en los cuales, más que apresar un sentimiento o un objeto, el poeta abría una ventana hacia una perspectiva desconocida.(17)

Precursor, además porque su poesía:

Viva, irónica, concentrada como una hierba de olor, resiste todavía a los años y a los gustos cambiantes de la hora. Resiste a la noticia de su muerte. Cada lector, si la lee con simpatía, puede volver a vivir la aventura del poema y arriesgarse a jugar al juego de imaginación que el poeta le propone, sonriente. Y si lee con pasión acaso encuentra nuevas soluciones a los viejos enigmas poéticos, como el hallazgo

a los viejos enigmas poéticos, como el hallazgo inesperado en una caja de sorpresas. Porque la obra de José Juan Tablada es una pequeña caja de sorpresas, de la que surgen en aparente desorden plumas de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un gabado de la "La Moda en 1900", el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el Teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo que declara cómo se hace la conserva de tejocotes, el arco de Arjuna... fragmentos de ciudades, de paisajes, de cielos, de mares, de épocas. Cada poema encierra muchas riquezas, muchas alegrías, si el lector sabe mover el resorte oculto. Y nunca se sabe cuál será la sorpresa que nos aguarda: si el diablo que nos guiña el ojo, el payaso que nos saca la lengua o una rosa que es una bailarina. ¿Quién sabe en qué colores reventará el cohete y si será verde o amarilla su lluvia, cuando en las noches de feria lo vemos subir al cielo?(18)

Sorpresa, ironía, olor, viveza, resistencia son sin duda atributos que cualquier poeta puede anhelar para su obra. Y si a ello le agregamos que la poesía de Tablada influyó de manera categórica en el rumbo que habría de tomar nuestra poesía, y que dejó una huella, una estela, en ella, nos es más fácil comprender la importancia de un poeta como él y la injusticia de que se le haya olvidado y menospreciado durante tanto tiempo.

NOTAS

SOUSÂNDRADE: UN POETA PARA LEERSE CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

- (1) Haroldo de Campos puso una nota a su poema "O que é de César", dedicado a César Vallejo, que cito brevemente: "Para louvar César Vallejo invoco o auxílio do poeta 'maldito' de nosso Romantismo, Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, patriarca da poesia latino-americana de vanguarda, que celebró no Guesa Errante, o céu 'incácio-heleno' de Lima...". Ver: Haroldo de Campos, Tran-siderações, México, 1987, pp. 110.
- (2) Augusto y Haroldo de Campos, prólogo a O Guesa en Re-visão de Sousândrade, São Paulo, 1964, pp. 166.
- (3) Ibidem, pp. 165.
- (4) Ibidem, pp. 167.
- (5) Confrontar: Augusto y Haroldo de Campos, op. cit., pp. 39 y ss.; introducción a Sousândrade. Poesia, antología preparada por los mismos hermanos De Campos; Frederick G. Williams, Sousândrade: Vida e Obra, y Ángel Núñez, Guesa Errante. Héroe latinoamericano.
- (6) Ésto se puede apreciar en varias de las citas que hay a lo largo del trabajo, pero sobre todo en la que corresponde a la nota (4), en donde Sousândrade se declara casi un mártir del "santo" quehacer poético; un Jesucristo de la poesía.

- (7) Todas las citas de la poesía de Sousândrade están tomadas del libro Re-visão de Sousândrade. Esta primera corresponde al Capítulo I, página 169. En lo sucesivo sólo agregaré al final de cada cita, en el mismo texto, el número del capítulo y la página a que pertenece.
- (8) Frederick Williams, op. cit., pp. 30-31.
- (9) Augusto y Haroldo de Campos, Re-visão..., pp. 165.
- (10) El doctor Williams, aunque cauteloso en su interpretación, registra lo siguiente: "Ao longo da sua poesia Sousândrade faz repetidas referências a aventuras amorosas da juventude e da maturidade. Há razão para pensar que uma amásia e o amor do poeta pela filha que esta lhe deu foram causa da separação de sua esposa". Sousândrade: Vida e Obra, pp. 30-31.
- (11) En un "Síntese Biográfico", con el que concluye Re-visão..., pp. 475, se lee: "Por volta de 1870, fixou residência nos Estados Unidos, acompanhando a educação de sua filha no Sacred Heart. Estabeleceu-se em Manhattanville, a sete milhas do centro de Nova Iorque, num pequeno quarto de uma casa de família, nas proximidades daquele colégio." A su vez, los hermanos De Campos señalan como una de sus referencias el libro del doctor Williams Sousândrade: Vida e Obra. Ver bibliografía.

(12) Augusto y Haroldo de Campos, Re-visão..., pp. 168.

(13) Fausto Cunha, O Romantismo no Brasil, Rio de Janeiro, 1971, pp. 51-52.

TABLADA: PRECURSOR DE LA VANGUARDIA POÉTICA EN MÉXICO

- (1) Citado por Héctor Valdés en una nota (4, pp. 619) al prólogo de José Juan Tablada, Obras. I-Poesía, México, 1971.
- (2) La democracia de los muertos, México, 1988, pp. 202 y ss.
- (3) Ver la introducción que hace Octavio Paz a Poesía en movimiento, México, FCE, 1985
- (4) La referencia se encuentra en la nota preliminar a los poemas de José Juan Tablada antologados en Poesía en Movimiento, pp. 444. Ver bibliografía. En el libro se incluye el poema traducido por Octavio Paz; el original en francés está en Obras. I-Poesía, pp. 588.
- (5) Octavio Paz, El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 123

(6) El Fondo de Cultura Económica publicó un libro, Hongos comestibles mexicanos (ver bibliografía), donde reúne información botánica, ilustraciones y recetas de guisos con dichos vegetales que Tablada conocía. Sus aficiones fueron tan variadas, que de la misma forma que se aficionaba a los hongos lo hacía por el box o el automovilismo, como vemos en el siguiente fragmento de su diario: "Cené con Mr. Meyer, un viejo sport americano del Cosmopolitan Club. Fui con Salvador Esperón como manager suyo y firmamos con F. Colin y su manager Bravo los preliminares para un match de box to finish que tendrá lugar el 4 de noviembre próximo. Se pactaron 20 rounds y por indicación de Esperón y mía, 5 más para el caso de que se llegue al final sin un knocking out. El club da una purse de \$1,000 y el próximo lunes discutiremos si el vencedor se lleva todo o si se divide en short y big end. Ese mismo día depositaremos el forfeit money que garantiza al Club la asistencia de los dos fighters. Nosotros, como ellos, depositaremos \$4,00.00. Hice gimnasia en la mañana".(13-IX-1905).

"Fragmento de un diario" es el título del artículo aparecido en La gaceta del Fondo de Cultura Económica; de ahí tomé todas las referencias del diario de Tablada, que según Guillermo Sheridan, era un cuaderno escolar que con hermosa caligrafía decía: "Mí Diario, Japón, Año de 1900" y que se guardaba en un "mueble gris y enigmático" del Centro de Estudios Literarios de la UNAM. La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nueva Época, Número 202, octubre de 1987, pp. 15.

(7) Citado por José Emilio Pacheco en Antología del modernismo. 1884-1921, UNAM, México, 1978, en la nota 5 de los poemas seleccionados de Tablada, pp. 62, tomo II.

(8) Todos los poemas de Tablada proceden del mismo volumen: Obras. I-Poesía, UNAM, México, 1971. Este poema, "Después", se encuentra en la página 319. Todas las referencias a la poesía de Tablada están tomadas del mismo libro; el número de la página y el nombre del poema se incluyen al final de cada cita.

(9) Originalmente el poema "...?" concluía:

Mujeres "fire proof", a la pasión inertes,
llenas de fortaleza, como las cajas fuertes,
es vuestro seno el antro de la ambición histérica,
vuestro secreto es una combinación numérica!

Y es así como aparece en el libro Obras..., pp. 327. Sin embargo, en la nota 23, pp. 624, Héctor Valdés cita los versos como aparecen en el texto de este trabajo, aclarando: "En Los mejores poemas de José Juan Tablada, los últimos cuatro versos de este poema aparecieron notablemente modificados y mejorados..."

(10) En su diario Tablada escribió (4-XI-1926): "Jean Cocteau dice:... Ces corps et ces figures que notre regard traverse follement sans les emouvoir."

Lo mismo que: 'Mujeres que pasáis por la 5a. Avenida', etc. y no el equivalente que creyó encontrar algún imbécil:

'Tanto cuero y yo sin zapatos'

Lo cual pudo sentir él, pero no yo..." "Fragmento de un diario" en La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nueva Época, Número 202, octubre de 1987, pp. 20.

(11) La oposición entre mundo tecnológicamente adelantado (moderno-norteamericano) y culto (clásico-latinoamericano) parece clara en la siguiente cita del diario de Tablada: "En casa de Diego. Con Gil Clifford y Frida. Luego con Diego, Frida, Covarrubias, Rosa, en el National Arts Club donde Moisés Sáenz dio una conferencia sobre Sudamérica, bastante pendeja, y Diego produjo un discurso tediosamente traducido por Inman. Diego parodió a Ruskin (maquinismo vs. paisaje), pero aplicándolo a Taxco: dijo que Apolo no usaba zapatos sino huaraches como los indios que pantalones y zapatos no eran garantía de civilización y que a los generales mexicanos que usaban zapatos les olian mal los pies. Una obra maestra de vulgaridad, que los burgueses gringos creyeron oráculos sibilinos." (4-III-1932) La gaceta... pp. 20. Ver bibliografía. Igualmente en un "de profundis" en el mismo diario (pp. 20) se lee: "Señor, yo no merezco estar en esta penitenciaría (N. York), en el vientre de esta ballena!".

(12) Selected Poems of Ezra Pound, New York, 22 reimpresión de la 1a. edición de 1957, A New Directions Paperbook, pp. 35.

(13) Atsuko Tanabe, El japonismo de José Juan Tablada, México, UNAM, 1981, pp. 92.

(14) Ibidem, pp. 95.

(15) Ibidem, pp. 99.

(16) Citado por Atsuko Tanabe, en la nota 13 al capítulo IV, "Tercera etapa del japonismo de Tablada", op. cit., pp. 102.

(17) Octavio Paz, "Estela de José Juan Tablada" en Las peras del olmo, México, Origen-Seix Barral, 1982, pp. 52.

(18) Ibidem, pp. 51.

CAPÍTULO I I I

UNA VISIÓN A FUTURO

SOUSÂNDRADE Y LA POESIA DE VANGUARDIA EN BRASIL

Hemos visto ya cómo la presencia de un poeta como Sousândrade en la poesía brasileña es definitiva, principalmente por la fuerza con que el marañense se opuso a la anquilosada escuela romántica, que si bien habría propiciado el surgimiento de buenos poetas, amenazaba con convertirse en un vertedero de lágrimas y en un facilón medio de "hacer poesía". Hay en él, con todo, un grito de rebeldía ciertamente romántico, pero en un sentido primigenio (ésto es más cercano a los románticos ingleses o alemanes) que lo proyecta por encima de sus contemporáneos; lo mismo pasa con su visión de la naturaleza, tan socorrida por los románticos en todas las latitudes. Así, Sousândrade es en un principio, como lo he repetido varias veces a lo largo de este trabajo, una negación del romanticismo, pero, y este aspecto es muy importante, sin romper del todo con la estética de esta escuela ni con la propia tradición, sino reinterpretándolas, y por lo tanto perpetuando esta última.

Por otro lado, también vimos a un poeta que no sólo se opone a la escuela que cronológicamente le fue dado pertenecer, sino que se adelanta a la concepción de la poesía posterior a su época; ésto con la gloria, pero también con los riesgos y los fracasos que dicha tarea entraña dada la osadía que exige de su iniciador. Desafortunadamente nuestro poeta no siempre estuvo a la altura de las circunstancias, aunque sí salió bien librado de ellas. Ello

le otorga otro valor: el de la dignidad, puesto que hizo lo que pudo con los medios, a veces precarios, que tuvo a su alcance (aunque dicho valor ciertamente no sea literario, no he querido escatimárselo). Este poeta que se adelantó a su época tal vez más de los cincuenta años que él previera, no logró, quizás por ello, influir a sus contemporáneos, y aparentemente tampoco a la poesía brasileña en general, al menos eso pareció durante mucho tiempo.

Sin embargo, gracias a trabajos prácticamente recientes, (1) se han descubierto diferentes y riquísimos aspectos de su obra, y se ha logrado comprender que la influencia sousandradina en la poesía brasileña existe y es mayor de lo que hubiera podido pensarse. La poesía del marañense, como hemos visto, es realmente desconcertante para el momento en que fue escrita; su poema O Guesa presenta una verdadera lección de lo que habría de ser el trabajo poético del siglo XX no sólo en Brasil, sino en todos los países occidentales. La obra sousandradina, así como su actitud frente a la poesía, es similar, por ejemplo, a la de poetas como Ezra Pound, Pablo Neruda o César Vallejo; por otro lado, está muy cerca de la poesía vanguardista brasileña de la Semana de Arte Moderno de 1922 en São Paulo y de la poesía concreta.

En esta parte del trabajo haremos un acercamiento a dos cantos de O Guesa, el llamado "Tatuturema" y el famoso "O Inferno de Wall Street", en los cuales podemos apreciar lo que he mencionado anteriormente. En dichos cantos, el poeta marañense se vuelca ver-

daderamente en un vértigo de imaginación, locura, creación, barroquismo y disparate sin antecedentes, al menos en la literatura latinoamericana.

Apuntábamos en el capítulo anterior que los intentos más ambiciosos de la literatura brasileña eran precisamente estos cantos; en ellos, la poesía de Sousândrade es llevada hasta donde la imaginación del poeta lo permite, y por momentos parece rayar en el delirio, sino es que en la locura. Hay en ellos, sin embargo, cierto "tradicionalismo", como el indigenismo que ya señalábamos antes como tema fundamental del Guesa, y que es uno de los pilares de la poesía brasileña en general, pero advirtiendo que éste no era ni mucho menos la continuación del de Gonçalves Dias sino su contradicción o incluso su parodia. Ello no significa, obviamente, que nuestro poeta fuese indiferente a dicho tema, sino que lo aborda con un tratamiento más moderno, entendiendo por moderno el uso de la ironía, el coloquialismo, el prosaísmo y la experimentación lingüística, como lo hizo absolutamente con todos los temas que incluyó en su poema.

La ironía, podemos decir, está siempre latente en la obra de Sousândrade, aunque como efectivamente anota el doctor Williams, su tono sea por lo general grave y rara vez popular;(2) sin embargo, desde el momento en que el poeta niega el romanticismo de sus contemporáneos y lo trasciende es ya irónico. Dicha ironía asu-

me un aire a veces patético ("Que vem fazer? nasci perto da morte", de la Harpa XLI; pp. 155), y otras blasfemo, como lo hace al jugar con el anagrama dog/God. (3) Igualmente irónico es el colonialismo de su "Mademoiselle":

Oh! vamos, meu amor! costuras abandona;
Deixa por hoje o hotel, que eu... deixo a Sorbona -

.....

Entramos no portão: eu dou-te a minha chave
E sobes, meu condão, ao quarto alvo e joli! (4)

Sin embargo, donde más podemos apreciar ésto es en la burla que hace prácticamente de todos lo temas incluidos en "Tatuturama" y "O Inferno de Wall Street", lo que no es tan extraño si recordamos que ya en sus Harpa Selvagens incluye un poema que, decía-mos, es una especie de paródica "canção do exílio". De igual forma, nuestro poeta parodia muchos de los aspectos que él considera negativos: los problemas políticos de Brasil, su antipatía por D. Pedro II, a los Estados Unidos, a los indios, a los poetas consagrados y a la sociedad brasileña, en versos que recuerdan por momentos a Gregório de Mattos. Especialmente resaltará esa burla paródica en lo referente a la religión, en concreto la cristiana, y el capitalismo norteamericano.

Con respecto a esto último, es interesante notar que al igual que Tablada, Sousândrade vio en las mujeres norteamericanas solamente el amor por el dinero:

-Young-Lady da Quinta Avenida,
Celestialmente a flirtar
Na Igreja da Graça...

-Tal caça
Só mata-te allmighty dollár(sic).(5)

Y al igual que el mexicano, Sousândrade pese a vivir en los Estados Unidos durante algún tiempo y reconocer muchas de sus virtudes, se muestra por momentos sumamente irónico, es decir crítico de la sociedad norteamericana:

-In-God-we-trust 'not worth its price.
A great swindle is silver dollar'!
Se em Deus nós cremos,
Descremos:
Amor pagado há mor pagar...

"O Inferno...", 145.

Asimismo, da su propia versión de porqué Nueva York habría de convertirse en una capital artística, y se adelanta a los modernistas al definir la cultura brasileña como antropófaga:

-Roma, começou pelo roubo;
New York, rouba a nunca acabar,
O Rio, antropófago;
=Ofiófago
Newark... tudo pernas pra o ar...

"O Inferno...", 71.

El canto "Tatuturema", en concreto, se refiere a esa visión desmitificada y antirromántica del indigenismo. Primeramente, forma parte del canto II de O Guesa en el que éste baja a la Amazonia y critica severamente a los "salvajes". La primera referencia que hace a ellos es bastante convencional:

-Os primeiros fizeram
As escravas de nós;

Nossas filhas robavam,
Logravam
E vendiam após.

"Tatuturema", 1.

Sin embargo, un poco más adelante, un coro de indios, según señala la acotación que entre paréntesis agrega el poeta, a manera de una voz extra poética que no interrumpe el ritmo propio del canto, pero que sí le otorga cierta teatralidad (y por momentos una teatralidad guiñolesca), se parodian a sí mismos:

(Coro dos índios:)

-Mas os tempos mudaram,
Já não se anda mais nu:
Hoje o padre que folga,
Que empolga,
Vem conosco ao tatu.

"Tatuturema", 5.

Otro coro, ahora de indias, hace referencia a la antropofagia de los aborígenes amazónicos:

(Coro das índias:)

-A grinalda teçamos
Às cabeças de lua:
Oaca! yaci-tatá!
Tatá-yrá,
Glórias da carne crua!

"Tatuturema", 13.

Y para hacer más evidente su intención iconoclasta, Sousândrade agrega unos versos puestos en boca de ni más ni menos que Gonçalves Dias:

(Gonçalves-Dias falando dos mares:)

-Vão nas conchas envoltos
Volver campá os tatus;
Vão dervichos aos banjos;
Só anjos
Vão com flor a Jesus.

"Tataturema", 19.

Es decir que contraponiendo a los indios románticos, cuyos valores casi medievales europeos fueron temas favoritos del siglo pasado, nuestro poeta usa la idea de los salvajes esclavizados y bárbaros: no es pues el indio capaz de las más heroicas hazañas, ni de los más refinados códigos de honor, como sí lo fuera para Gonçalves Dias, sino un salvaje en el más inmediato sentido de la palabra. Es notoria la referencia a Gonçalves Dias porque tiene además la intención de que su autor, como todo poeta rebelde, reaccione contra la escuela precedente inmediata, y en general asuma la tradición literaria como algo propio, que se puede criticar, atacar, desmitificar, pero siempre alimentándose de ella. De ahí que no sea sólo Gonçalves Dias, sino otros los poetas incluidos e ironizados:

-Moreninhas, Consuelos,
Olho-azul Marabás,
Palidez Juvenílias,
Marílias
Sem Gonzaga Tomás!

"Tataturema", 57.

Así como algunos de los temas favoritos de los árcades y los neoclásicos, y en general de toda la poesía brasileña anterior, como el de

la "musa tropical":

-Musa Paradisiaca
Já no Éden floriu,
Bananeira-ciência,
Sapiência
Que o Senhor proibiu.

"Tatuturema", 100.

De igual forma, la intención de nuestro poeta es hacer una crítica no sólo de los indios, sino aun de la iglesia, la religión y la sociedad brasileña en general; ello nos lleva directamente a otro de los grandes poetas brasileños. Cuando uno lee versos como éstos:

(Ministro português vendendo títulos de honra a brasileiros que não têm:)

-Quem de coito danado
Não dirá que vens tu?
Moeda falsa és, esturro
Caturro,
D'excelência tatu!

"Tatuturema", 31.

¿Cómo no pensar en Gregório de Mattos? Lo mismo con los siguientes versos, que a mi juicio reflejan una evidente, y consciente, influencia del bahiano "Boca do Inferno":

(Desconsolados agiotas e comendadores:)

-De uns arrotos do demo,
No revira se haver...
-Venha a nós papelório
Do empório,
E de Congo o saber.

(Damas da nobreza:)

-Não precisa prendê

Quem tem pretos p'heredá
E escrivão p'escrivê;
Basta tê
Burra d'ouro e casá.

"Tatuturema", 26-27.

No está excenta de la ironía y la crítica la misma religión,
ní tampoco la moral de su época:

-Missionário barbado,
Que vens lá da missão,
Tu não vais à taberna,
Que interna
Tens-na em teu coração!
"Tatuturema", 39.

Ni siquiera lo que podríamos llamar la "raza ibérica":

-Luso-hispano-brasilio
Antro de Beizebus!
Lácio em fim!... Reis, da raça
Da graça;
Réis, dos antros... da luz!

"Tatuturema", 38.

O los héroes nacionales brasileños:

-Brônzeo está no cavalo
Pedro, que é fundador;
Ê! ê! Tiradentes,
Sem dentes,
Não tem onde se pôr!

"Tatuturema", 46.

Y aun en un grado mayor de osadía, nuestro poeta, se atreve (en una que parece carrera desenfrenada hacia la destrucción del mundo para construir otro particular) a dar una nueva versión del Génesis:

-Terra humana, primeiro,
Deus fez Eva; e então,
Paraíso sendo ela
Tão bela,
Fez o homem Adão.

"Tataturema", 81.

Otro aspecto importante del canto es el rasgo que con mayor insistencia se ha marcado como elemento sousandradino: su originalidad y juego con el lenguaje, al grado de crear neologismos, estructuras sintácticas inusuales, así como la combinación de diversas lenguas. De ésto hay infinidad de ejemplos como los siguientes:

-A mulher, é Jovita;
O homem, Bennettetão:
Oh! faz Hudson-manbusiness,
Freelovers;
Amazonas, poltrão!

"Tataturema", 33.

-Macaxera! Oucha! Quagua!
Coraci! que oerder
Nestes tons tão noturnos!
Alburnos
Do olho morto sem ver!

"Tataturema", 16.

Citas como las anteriores abundan en todo el canto, en las cuales el poeta utiliza vocablos de la lengua tupí, lo mismo que de las más diversas lenguas indoeuropeas.

Dentro de este canto hay una convulsa visión de la realidad brasileña en la cual Sousândrade hace una compleja y por momentos incomprensible descripción de una realidad percibida con no menos complejidad. En este sentido también podemos hablar de la moder-

nidad de este poeta, dado que ella no estriba únicamente en sus afortunadas experimentaciones técnicas y estilísticas, sino también en una especie de conciencia conflictiva. Los poetas modernos son quienes especialmente han sabido de ello y lo han convertido en materia de su creación poética.

Tal vez esa sea también la causa del "prosaismo", el coloquialismo y la ironía que son los elementos característicos de la poesía moderna: para qué tratar de explicar y de penetrar algo que de ante mano se sabe que traspasa las humanas posibilidades: mejor sería echarlo fuera como bromeando o charlando con un amigo o incluso como burlándose de la propia imagen frente al espejo. Soussândrade tuvo el acierto de saberlo a tiempo y adelantarse por ello a su época. Naturalmente, a eso se corresponde la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión. Ésto es observable sobre todo en el canto "O Inferno de Wall Street".

Por otro lado, en el proceso de transformación de la concepción del quehacer literario, que Haroldo de Campos llama "dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo lingüístico", la prensa escrita jugó un papel importantísimo, como el mismo Campos afirma:

A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguardo natural. A importância do jornal não escapou nem a Hegel, nem a Marx.(6)

Ni a Sousândrade, como podemos apreciar en su obra misma y en su propia declaración:

...o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte dos jornais de New York e sob a impressão que produziam. Ele vai ouvir a voz de cada natureza; e trata o gênio de cada lugar à luz do momento em que por ali passa...(7)

Probablemente es esta la razón de que la obra de Sousândrade parezca por momentos tan oscura, porque tomó frases, nombres, noticias periodísticas descontextualizadas y ajenas totalmente a sus lectores, tanto de época como posteriores: a aquéllos por tratarse de periódicos neoyorquinos; a éstos por el tiempo que los separa del poeta. Además aunque dichas referencias periodísticas fuesen accesibles a unos y otros, no servirían de mucho para la interpretación de la obra puesto que fueron tomadas de los diarios, bajo la impresión que producían en el poeta:

O episódio do Inferno é todo ele uma espécie de teatro sintético, feito por um processo de montagem de eventos, com notícias extraídas de periódicos da época, fragmentos históricos e mitológicos, citações, comentários mordazes, tudo isso em diálogos comprimidos, num estilo descontínuo, pontilhado de palavras e frases polilíngües...(8)

Como en "Tataturema", "O Inferno de Wall Street" mezcla de manera arbitraria y a veces desconcertante hechos reales, nombres de personajes históricos, frases literarias y la más variada pluralidad lingüística; como "Tataturema", también el "Infierno..." es una visión irónica, y por lo tanto crítica, y sumamente personal de la realidad, en este caso una realidad que sobrepasa los lími-

tes locales para incluir a los Estados Unidos y con ello prácticamente a todo el continente. en cierta forma, ésta es la culminación de los viajes del Guesa; más que la culminación, sería más acertado decir el clímax.

Recordemos que el Guesa-poeta ha salido de su tierra huyendo de los xeques que querían sacrificarlo a los dioses; huyendo de ellos es que ha emprendido un viaje tan extraño; recordemos también que el Guesa-poeta es por momentos igualmente un Guesa-poeta-Latinoamérica, así cuando nuestro héroe ha atravesado las Antillas y se cree libre de los xeques:

(O Guesa, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a Voz dos desertos:)

-Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...

=Ogni sp'ranza lasciate,
Che entrate...

-Swedenborg, há mundo porvir?

"O Inferno...", 1.

Es decir que al igual que Eneas y Dante, el Guesa penetrará en los infiernos, sólo que a diferencia de ellos, dado que él viene de Sudamérica y el infierno está en los Estados Unidos, el tendrá que subir. Aparte de toda ideología ¿cómo no suponer que Sousândrade está haciendo alusión a la eterna oposición Latinoamericana-Estados Unidos? Y más aún ¿cómo no suponer que el propio Guesa es Latinoamérica y los xeques los Estados Unidos? Sin duda el poema se presta para suponerlo:

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., apregoando:)

-Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!

=Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!

-Young é Grant! Jackson,
Atkinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

"O Inferno...", 2.

A partir de su descubrimiento en la segunda mitad de este siglo, (9) mucho se ha hablado de la audacia formal y estilística de Sousândrade, lo mismo que de su modernísima visión del quehacer poético; en este canto sobre todo es realmente novedosa su manera de combinar su propia visión de la realidad americana y de la apocalíptica conciencia que de sí iba adquiriendo el mundo occidental, con una tortuosa y no menos apocalíptica estructura formal y estilística: en este infierno, como en el de Dante, se mezclan las voces, los seres reales con los ficticios, en una multiplicidad lingüística. El poeta no duda en incluir aquí a todos aquellos personajes que él considera dignos del infierno, ya sea por cuestiones personales o circunstanciales de la época, lo mismo que políticas, intelectuales, literarias o religiosas, siempre en un caos (como tal vez suceda en el verdadero infierno) de voces, personajes, ideas, reproches, lamentos, burlas:

-Dois! três! cinco mil! se jogardes,

Senhor, tereis cinco milhões!

=Ganhou! ha! haa! haaa!

-Hurrah! ah!..

-Sumiram... seriam ladrões?..

"O Inferno...", 5.

-Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,
Adultério, realeza, ladrão,
Em masc'ras nós (rostos
Compostos)
Que dancem à eterna Lynch Law!

"O Inferno...", 7.

(Fiéis esposas encomendando preces por seus maridos que só
têm gosto pelo whiskey e a morfina; MOODY:)

-Ai! todo o Hipódromo os lamente!
Rezal, Mister Moody, pros réus!...
=Temp'rança, cães-gozos
Leprosos!
Sois que nem conversos Judeus!

"O Inferno...", 18.

(Os guardas, schools-rod-system:)

-Vara e saca aos loucos amansam,
Com quem perde o tempo Jesus:
=Mais forte que amor
É a dor;
Mais que ambos é a pública luz.

"O Inferno...", 32.

(Epicuros ensinando entre Química e Psicologia:)

-Pobre Deus ideal... flor de carne,
Jardim do Diabo: ergo, traição;
Ora, a fome é negra
E se alegra
O verme, porque há podridão.

"O Inferno...", 94.

Muchas de las citas anteriores, caen incluso en la blasfemia un tanto pueril.

Lo más significativo en este canto es que el poeta logró combinar excelentemente su sentir del infierno en Nueva York y su expresión. En cierta forma esa es una de las características más importantes de la poesía contemporánea: saberse en un infierno (el de la conciencia de la desolación de la vida moderna), y expresarse de acuerdo con esas circunstancias.

Con todo, no podemos perder de vista que Sousândrade era en realidad un poeta romántico que efectivamente fue más allá de sus contemporáneos, pero que el tratar de valorarlo únicamente por su audacia (más importante quizás que sus aciertos) es injusto y no del todo cierto.

Nuestro poeta como buen romántico, fue un rebelde temperamental que lo mismo alzaba su voz contra la injusticia, contra el materialismo imperialista y la agresividad financiera de Nueva York, (10) que contra la hipocrecia de la religión y contra los maestros, la poesía o la situación política de su país. Decíamos antes, que muchos de sus versos son a veces blasfemos, aunque un tanto ingenuos. Veamos, con todo, algunos ejemplos de su crítica feroz a la religión:

-Abracadabra! Abracadabra!
Maomé melhor que Jesus
Entende a mulher
E não quer
Nos céus quem da terra é a cruz!

"O Inferno...", 13.

-Ó princ'pe Bismarck, aos Jesuítas!
=São Bartolomeu, aos Maçons!

-Aos tais divindades
Trindades!
-Fu! cristofobia em Mormons!

"O Inferno...", 14.

-testamento Antigo tem tudo!
O Novo quer santas de pau...
Co' o Book jubilante
Adelante,
City bell's, ao lager anyhow!

"O Inferno...", 19.

-De quantas cabeças se forma
Um grande rebanho mormão?
=De ovelha bonita.
Levita,
Por vezes s'inverte a equação.

"O Inferno...", 20.

-Se não pagam cash 'i não entram!
Em latim Missa, o Papa e os Céus!
Qual confessinários!..
Frascários
Só queimados dão o que é de Deus!

"O Inferno...", 88.

La ironía y la crítica religiosa, como vemos, no se refieren únicamente a la iglesia católica, sino en general a las iglesias cristianas: ya veíamos que aparentemente consideraba mejor a Maoma que a Jesús y que pensaba que el Antiguo Testamento era mejor que el Nuevo, porque este último, es decir todas las enseñanzas de Jesucristo, quería "santas de palo"; en otro verso alguien afirma que "Cristianismo é superstição!". También en las acotacio-

nes que preceden a cada estrofa y que aparecen entre paréntesis se leen cosas como: "Episcopais com a igreja cheia de fiéis e fazendo bancarrota"; "Católicos, temendo a glória da bancarrota fecham as portas aos beggars"; "Pan-Presbiterianos chamberlainizando"; "Out-laws Unitários", etcétera.

Las críticas más feroces están dirigidas contra la iglesia católica, lo cual es lógico si consideramos que como latinoamericano, la formación de Sousândrade debió haber estado completamente dentro de la moral de esa iglesia. Especialmente los jesuitas y el propio San Ignacio de Loyola son mencionados en varias ocasiones:

-Só o leal, nunca o Loiola,
Conquista um nobre coração:
Vulcânico monte,
Aqueronte...
Water-head'?'s mother-Goose Ton' -Tão!

"O Inferno...", 91.

(SANTO IGNÁCIO fundando a sua Ordem:)
-Majestade é só do cadáver,
Tal do ideal caiu no real;
Gelo é fogo... e os divos,
Em vivos,
Só tratam do seu animal.

"O Inferno...", 97.

Post war Jews, Jesuítas, Bouffes
Que decidem de uma nação
A cancan!... os tipas
m Homeros
De rir servem, não de lição!

"O Inferno...", 58

Y a veces con un sentido de la ironía casi cómico:

-'Caramba! yo soy cirujano- (sic)
Jesuíta... yankee... industrial'!

-Jó... ou pousada
Malassombrada,
'Byron' magnetismo-animal!..

"O Inferno...", 174.

La proclamación de la república en Brasil fue otra de las cosas que siempre preocupó a Sousândrade, además de tener una personal antipatía por el emperador. En el poema hay abundantes alusiones a la situación política del país, como la irónica:

-Agora o Brasil é república;
O trono no Havelius caiu...

But we picked it up!

-Em farrapo
'Bandeira estrelada' se viu.

"O Inferno...", 44.

Que al parecer es una alusión a cierta caída que efectivamente sufriera D. Pedro II en el barco que lo llevara a los Estados Unidos para la celebración del centenario de la independencia de aquel país, y que a Sousândrade parece servirle simbólicamente para proclamar su caída del trono.(11) Nuevamente vemos cómo la ironía fue un elemento fundamental de la poesía del marañense. Ya la misma invitación al emperador de Brasil para que visitara los Estados Unidos y celebrara con ellos su independencia era en sí misma irónica. Sousândrade lo ve así, y un tanto teatralmente narra un encuentro entre el General Grant y D. Pedro:

(General Grant e Dom Pedro:)

-É causa o esférico da terra,
De o mais alto cada um se crer';
 Quem liberaliza,
 Escraviza...
=Regicidas, reis querem ser.

(Separam-se para os dois pólos:)

-A terra vai tendo outra forma
Em Cândido (abraçam-se), haaa!
 (Jesuíta casaca
 Tem faça
Que faz a amplexão sempre má.)

"O Inferno...", 68-69.

Do que o padre Baco-Lusiada
Dom Jaime val' mais pintos mil;
 ='Bandeira Estrelada'
 É mudada
Em sol, se iça-a o Rei do Brasil...

"O Inferno...", 75.

Finalmente, dentro de este canto, y de manera igualmente novedosa, Sousândrade rompe con la poesía anquilosada en forma consciente y premeditada; rompe con la poesía quieta e intocable, pero no sólo rompe con ello, sino que propone nuevas maneras de acercarse a la tradición y alimentarse de ella: es decir que no sólo destruye, sino que también propone algo a cambio. En este sentido, nuestro poeta es igualmente moderno puesto que como lo hicieran después todos los vanguardistas, y aun los modernistas hispanoamericanos, su propia obra contiene ideas o versos que funcionan como "manifiestos" en los que el poeta expone sus ideas de la poesía y las reglas que deben guardar quienes intenten seguirlo:

-Herculano, é Polichinelo;
Odorico, é pai rococô;

Alencar, refugio;
=Victo Hugo (sic)
Doido deus, o 'chefe colibrão';

-Dos Incas nos quipos, Amautas
São Goethe, Moisés, Salomão,
O Byron, o Dante,
O Cervante, (sic)
Humboldt e Maury capitão,

Newton's Principia, Shak'spear, Milton,
O Alcorão, os Vedas, o Ormuz,
As Mil e Uma Noites,
E açoites
Que dera e levara Jesus:

Pois há, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é,
Que um tem alta voz
E o pé bot,
'Voz baixa' o outro, e firme o pé.

"O Inferno...", 76-79.

En esta última cita, nuestro poeta incluso va más allá y adelanta una explicación de su propia obra, la cual efectivamente ha sido comparada con Childe Harold de Byron. Por otro lado, todas ellas contienen las ideas que Souseñdrade quiere resaltar con respecto a la poesía, las cuales van constituyendo una especie de Ars Poetica en fragmentos, para concluir que:

-Poeta é cisne, oh!.. não porque canta,
Mas pela ideal lentidão
Com que anda a amores...

"O Inferno...", 137.

Ahora bien, a pesar de que probablemente no hubo nada igual a Sousândrade en la literatura latinoamericana, al menos no tan tempranamente, su colosal aventura intelectual pasó desapercibida por sus contemporáneos; salvo algunos críticos e intelectuales, generalmente de su propia tierra, (12) nadie se ocupó del marañense. Las antologías posteriores, en general guardan un absoluto silencio con respecto a su trabajo, y los que lo mencionan simplemente no saben qué hacer con él. Silvio Romero, por ejemplo, sólo atina a decir que "o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização do seu meio". (13)

En general es Sousândrade el gran ausente de la mayoría de los libros que de una u otra forma tratan de la poesía brasileña, y que aparecieron antes de los años sesenta; podemos decir que es el auténtico "esquecido" de la poesía de Brasil. Con todo, la prueba de que lo que hizo fue realmente precursor es que, como el previera, años después otros poetas, los modernistas, sintieron las mismas inquietudes y, tal vez sin saberlo, hicieron cosas similares. Mário y Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira y Carlos Drummond, entre otros, experimentaron la misma necesidad de romper con lo que había perdido vigencia y fuerza:

No havia propriamente um programa. Havia, porem, uma intenção: -uma intenção subversiva e demolidora. Estavam todos fatigados de sonetos hieráticos, de fórmulas congeladas. Um estado de saturação estética. (14)

Al leer la poesía de todos estos modernistas, uno no puede dejar de preguntarse si efectivamente no leyeron a Sousândrade, o si simplemente no supieron valorarlo y reconocerlo como uno de

sus precursores. Sobre todo porque las actitudes de éstos con respecto al quehacer poético son en muchas ocasiones tan similares a las del marañense que parece imposible que no lo hubieran conocido. Luego hay muchas ideas acerca de cómo y por qué hacer poesía que son modernistas, pero que bien pudieran considerarse sousandradianas; además de que tan barrocos, iconoclastas, excesivos y osados fueron unos y otro.

Veamos, por ejemplo, los siguientes versos de Mário de Andrade que pudieran ser, a mi juicio, de Sousândrade, además de la conciencia del poeta de ser un tanto impenetrable, por la ironía implícita en él:

Eu sou um escritor difícil,
porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
abasta a gente saber.
Bagé, pixé, chué, ôh "xavié"...(15)

Lo mismo se podría decir de algunos otros de Oswald de Andrade o de Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira o Ronald de Carvalho.

O el "Eterno" de Drummond de Andrade:

E como ficou chato ser moderno.
Agora eu serei eterno.
Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
a vida eterna,
o fogo eterno.
(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effair)
-O que é eterno, Yayá Lindinha?
-Ingrato! é o amor que te tenho.(pp. 196)

La influencia sousandradiana se refleja en casi todos los poetas modernistas. Con esta afirmación se corre el riesgo de comenzar a atribuirle relaciones, parentescos o afinidades a cuanto

poeta brasileiro que por haber escrito prácticamente dentro del vértigo de las vanguardias y la modernidad, escribiera precisamente al estilo que Sousândrade previera.

El riesgo existe, desde luego, pero es necesario correrlo, aunque sólo sea para confirmar que nuestro poeta efectivamente se adelantó a su época. Hay, con todo, un caso cuya afinidad con Sousândrade es sorprendente. Se trata de Raul Bopp, quien al igual que el marañense viajó no sólo por América, sino por Europa:

...sujeto viajadíssimo: ja foi ao Amazonas, ao Acre, ao Mato Grosso, viajou de canoa a costa brasileira até ao Oiapoque, esteve no Chile, na Bivivia, no Peru, foi pintor de paredes em Cuibá, caixero de livreria em Buenos Aires...(16)

Además escribió inspirado un poco por dichos viajes, a la manera sousandradina. Su principal poema es Cobra Norato, que entre magia y realidad describe un viaje mítico por la Amazonia:

O fio condutor do poema é simple: o poeta enfia-se na pele da Cobra Norato e sai pela Amazônia em busca da filha da rainha Luzia, com as dificuldades de estilo nas estórias para crianças. O cenário é descrito, alude-se a credices, há alguns episódios e afinal o poeta encontra a filha da rainha Luzia. Dirige-se com ela para casar-se nas terras altas, e a Cobra Grande, que os persegue, é despistada e termina com a cabeça sob os pés de Nossa Senhora.(17)

Y algunos versos de Cobra Norato muestran igualmente un gusto del autor por la experimentación formal:

-Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!
Agora são os rios afogados
bebendo o caminho.
A água vai chorando afundando afundando.
Lá adiante
a areia guardou os rastros da filha da rainha Luzia

-Agora sim
vou ver a filha da rainha Luzia. (pp. 269)

La ironía y el coloquialismo son elementos fundamentales en dicho poema. El indigenismo y el nacionalismo estuvieron presentes de igual forma en los poetas modernistas, basta con recordar algunas de las revistas del movimiento, como Verde-Amarela, o consignas como la poesía "Pau-Brasil" o la "antropofagia". De igual forma, las preocupaciones sociales y el interés por la vida política del país marcaron a los modernistas en mayor o menor grado. Su rebeldía, como lo fuera la de Sousândrade, era múltiple y agitada, abarcando casi todos los aspectos de la vida del Brasil que les tocara vivir.

Hubo dentro de la poesía brasileña moderna diferentes corrientes, muchas veces encontradas; sin embargo la más importante fue la que surgió con la Semana de Arte Moderno en São Paulo en 1922, representada principalmente por los Andrade, Bandeira, Carvalho, Couto y el gran Drummond, la cual es precisamente la que coincide con muchas de las ideas y actitudes sousandradinas; aunque los poetas posteriores también muestran algo de esa fuerza renovadora, característica del marañense. Podemos decir que desde el romanticismo hasta la poesía concreta no es otra la figura que proyecta su sombra sobre las letras brasileñas que Sousândrade. Paradójicamente, parafraseando las escrituras, diríamos que la piedra que desecharon los arquitectos se volvió la piedra angular.

Sin embargo, el único grupo que reconoció a Sousândrade como su maestro, e incluso ostenta su influencia, es el de los concretos, especialmente los hermanos De Campos; no es casual que ellos mismos sean precisamente los responsables en gran medida de la posterior valoración del poeta marañense. Su libro Re-visão de Sousândrade es desde luego uno de los puntos de partida para cualquiera que desee acercarse al autor de O Guesa.

De los poetas modernistas brasileños, quizás sea Oswald de Andrade el más osado en materia de experimentación formal; también el más radical en materia de renovación artística; él fue el único que efectivamente intentó proyectar el grito de rebeldía de la Semana Moderna más allá y constituirlo en proyecto. "Poeta, narrador, filósofo y fundamentalmente visionario", lo llama Eduardo Milán, (18) y en parte tiene razón. Este visionario, con su teoría de la antropofagia cultural está a mi juicio en contacto con Sousândrade, quien probablemente fue un poeta antropofágico anterior a la teoría oswaldiana, que "básicamente consiste en la apropiación de los modelos estéticos metropolitanos, su reelaboración y su devolución ante las metrópolis de nuevos productos con igual valor de competencia". (19) Como vemos, el marañense hizo en cierta forma lo que años después propusiera como una gran novedad su compatriota.

En cierta forma, la poesía antropofágica de Andrade es la continuación de las propuestas sousandraddinas, y por otro lado, la poesía concreta parece ser la realización práctica de la teo-

fusión. Augusto de Campos, además de ser hermano de Haroldo y haber trabajado con él en múltiples obras, en especial la del redescubrimiento de Sousândrade, es un poeta concreto que sigue más o menos la línea de su hermano, con mayor énfasis, quizás, en los aspectos visuales del concretismo. Lo mismo se puede decir de Décio Pignatari, con la salvedad de que éste último utiliza además una ironía a veces corrosiva como elemento poético. En su poesía podemos ver muchos de los temas que preocuparon a Sousândrade llevados al extremo y a la exageración paródica. En concreto dos poemas, a mi juicio, presentan dichos aspectos: el primero es una parodia del mercantilismo norteamericano; una especie de burla del paraíso artificial propuesto por las transnacionales:

beba coca cola

babe cola

beba coca

babe cola caco

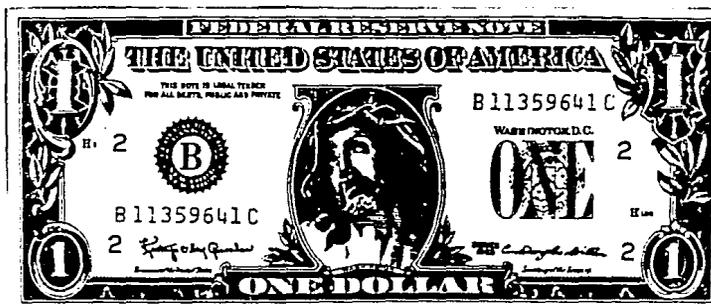
caco

cola

cloaca (21)

Y el segundo es una burla y una recriminación irónica a la iglesia, o a las iglesias cristianas, mejor dicho, relacionadas con los Estados Unidos, y en general contra las iglesias cristianas cuyo amor por el dinero no va del todo acorde con sus enseñanzas. Es inevitable pensar que ambas fueron también grandes preocupaciones,

en muchos sentidos, de Sousândrade. Este poema es, incluso, una especie de poema visual que hecha mano no sólo de la palabra sino in- incluso de la imagen en un efectivísimo collage:



Er\$isto é a solução (22)

TABLADA Y LA POESÍA DE VANGUARDIA EN MÉXICO

La ironía, un deseo de síntesis, la osadía y la influencia de la cultura japonesa son los rasgos que más claramente nos hablan de la modernidad de Tablada. ¿qué de raro tiene entonces su preocupación por introducir en el español el haiku japonés y que él hubiera sido uno de los primeros poetas en cultivarlo en lengua occidental? Es un hecho ampliamente conocido que a él le debemos la introducción de nuevas formas de origen oriental en nuestra lengua, lo cual lo acerca a los poetas franceses que a principios de siglo volvían los ojos a Oriente, lo mismo que a los angloamericanos del imagism, quienes sintieron, casi por las mismas fechas, la fascinación por el haiku y en general por la cultura oriental.

Las coincidencias entre los poetas imaginistas y el mexicano son más consistentes que la mera concordancia en el gusto por la literatura japonesa: van más allá y llegan incluso a similares posturas frente al arte, debido a que muy probablemente Tablada conoció durante su estancia en Nueva York las ideas de dichos poetas, con algunas de las cuales se habrá identificado; o tal vez también a que dichas posturas reaccionaban contra el momento que vivían unos y otro. Pero lo que sí podemos afirmar es que las coincidencias se debieron en gran medida a un moderno interés por lo sintético y lo conciso que se revelaba contra la retó-

rica que aún quedaba de los siglos anteriores o frente al poema narrativo y extenso que cada vez parecía más incompatible con el mundo industrializado que avanzaba a grandes zancadas. La vida moderna se anunciaba ágil, vertiginosa, y con ello menos propicia para la lectura de enormes novelas o extensos poemas. Así los imaginistas y Tablada pugnan por la utilización de la palabra exacta y no la decorativa, la absoluta libertad en la elección de los temas, preponderancia de la imagen y ante todo la concisión como esencia de la poesía, que los imaginistas hicieron evidentes en sus consignas(1) y Tablada en su obra, y en menor grado en declaraciones indirectas como la carta a López Velarde(2) o el prólogo a su libro El jarro de flores.

Casi todos los críticos, desde sus contemporáneos hasta los más recientes, han coincidido en señalar como uno de los logros más significativos de Tablada el hecho de que opusiera a la poesía anterior, a veces retórica y rebuscada, una nueva manera de proceder basándose en la ironía y la concisión. Ese rasgo lo obtuvo desde luego de su contacto con la poesía japonesa y de su tenacidad para adaptarla a la lengua española, pero también en igual medida de su conocimiento de la poesía moderna y de su capacidad para captar lo que estaba sucediendo en su momento; de haber vivido quizás antes que ningún otro mexicano, la crisis de un mundo nuevo, industrializado, moderno, vertiginoso. Tal vez era demasiado pronto para saber que esa crisis no nos tocaría sino mucho tiempo después y de una manera tangencial aunque caótica.

Como sea, es importante que ese deseo de síntesis más que característico de Tablada lo es de la época, sobre todo entre los poetas ingleses, norteamericanos y franceses, a los que Tablada conocía bien; es probable por lo tanto que hubiese tomado algunos elementos de ellos y los hubiera adaptado excelentemente al ámbito hispanoamericano. Críticos como Donald Keene o Glenn Hughes, por ejemplo, han mencionado al respecto la importancia que tuvo para los imaginistas la concisión en la poesía y la recurrencia al Japón:

Fue el haiku lo que también atrajo primero la atención de los poetas occidentales, especialmente los de la escuela imaginista. Casi todos los poetas que figuran en la primera antología imaginista se sintieron fascinados por las estrofas en miniatura japonesas, con sus penetrantes imágenes evocadoras y algunos de ellos se dedicaron a imitarlas [...] Magros volúmenes de títulos tan reveladores como Cuadros del mundo flotante y Estampas japonesas indican cuán afín a sus ideales encontraban esos poetas el haiku, y aun cuando la tesis principal de su escuela -que las ideas poéticas se expresan mejor con imágenes concretas que con comentarios- no necesitaba que se la hubiese aprendido en la poesía japonesa, no es fácil señalar ninguna literatura que encarne tan perfectamente esa opinión.(3)

Esta cita ilustra con claridad lo dicho anteriormente. Podemos decir que tanto los imaginistas como Tablada llegaron a un mismo punto por caminos separados.

Las evidentes similitudes entre ellos dan pie a pensar en una posible influencia de los poetas anglosajones en el mexicano, con mayor razón si tomamos en cuenta el espíritu inquieto y aventurero de éste. Sin embargo, no debemos olvidar que algu-

nos rasgos de la obra de Tablada son anteriores a su primer viaje a Nueva York, pero sobre todo que su japonismo era ya antiguo para cuando el poeta se exilió en aquella ciudad norteamericana. Por lo tanto, si conoció las ideas de los imaginistas, es probable que sólo le hubiesen ayudado a afianzar lo que ya tenía en buena parte pensado. Octavio Paz afirma además que probablemente su interés no se orientó hacia Pound, Hulme y los demás poetas imaginistas, sino hacia los franceses.(4) a pesar de que el mismo Tablada niega dicha influencia argumentando que él se adelantó un año a los primeros haiku franceses.(5)

Lo realmente importante de todo esto es que Tablada, independientemente de haber sido influenciado por los poetas anglosajones o los franceses, se acercó también directamente a la poesía japonesa, logrando más que traducirla, entender sus mecanismos ocultos y recrearla en nuestra lengua. Pudo haber partido de unos o de otros, o incluso de ambos, pero al acercarse al Japón con tal pasión y sinceridad como lo hizo, y desde temprano, obtuvo como recompensa un profundo conocimiento de lo que significaba para los japoneses hacer poesía, y en especial el haiku, desde luego que hasta donde le era posible a un poeta no oriental, ya que hay en esta poesía ciertos aspectos y características peculiares que hacen imposible traducirla plenamente a una lengua indoeuropea. Pero sobre todo lo que más sedujo a los poetas de principios de siglo en Occidente fue su brevedad:

Así pues, el verso japonés vino a basarse en la cuenta de sílabas, y los diferentes tipos de poesía se distin-

guen usualmente por el número de sílabas que contiene. Así el tanka es una estrofa de 31 sílabas distribuidas en versos de 5, 7, 5, 7 y 7. El haiku, descubrimiento más reciente, contiene 17 sílabas repartidas en tres versos de 5,7 y 5. Dentro de esas dos formas, o de variantes en ellas basadas, hemos de encontrar casi todo lo que los japoneses consideran como poesía...(6)

Esto encierra un problema: la incapacidad casi absoluta de nuestras culturas occidentales para poner en formas tan concisas todo un mundo de sensaciones, emociones o ideas. Siendo una tradición en las culturas de lengua occidental el poema narrativo, épico, descriptivo, y por lo tanto extenso, es fácil entender lo novedoso de una propuesta como la de la poesía japonesa, donde no es común el poema descriptivo, ya sea épico, político, etcétera. La incapacidad de nuestra cultura de entender realmente a la poesía japonesa es debida en parte a la exigencia formal (¿qué se puede decir en 31 o 17 sílabas que no sea una sensación o una emoción momentánea?) y en parte porque para los japoneses, los temas líricos son precisamente los circunstanciales y emotivos; es característico de esta poesía, según Donald Keene, la escasez de poemas de carácter intelectual o no emocional.(7)

Todo lo anterior debió haber sido del conocimiento de Tablada, a juzgar por su obra. Pero la consumación de sus anhelos poéticos llegó en 1919 con la publicación de un pequeño libro: Un día. En 1918, después de varios años fuera, volvió el poeta a México. A su llegada trabajó intensamente y publicó Al sol y bajo la luna, sin embargo, el poco tiempo fue enviado a Sudamérica

como diplomático, y allá publicó sus libros más vanguardistas: Un día y Li-po y otros poemas. Desde mucho antes, Tablada había escrito acerca de Japón, pero sólo hasta la publicación de Un día reveló que escribía también auténticos haiku, o poemas sintéticos, como los llamó en un principio. Si hasta ese momento Tablada había dado muestras más que suficientes de ser un poeta moderno, avanzado, con este libro se mostró plenamente vanguardista, y se volvió de inmediato un caso insólito dentro de la poesía en lengua española, ya que dicho libro constaba exclusivamente de haiku, muchos de los cuales, dice Atsuko Tanabe, (8) son más bien ^{haikai} pues cuentan con un final irónico y sorprendente.

Dividido en cuatro brevísimas secciones, correspondientes a la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche de un día, este libro reúne varios haiku de tema sencillo, con los que se intenta un encuentro entre la naturaleza y el poeta, y el enorme caudal de sensaciones que aquélla transmite a éste. Muchos de los "poemas sintéticos" que aparecieron en el libro conjuntaban tan bien el tema circunstancial, la precisión y una gran fuerza sugestiva que parecían verdaderos haiku japoneses, había algo de una "esencia oriental" en ellos:

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

"La mañana"; pp. 370.

Es tal el poder de sugerir sensaciones, emociones y hasta ideas en estos versos, que no necesitan ni de un título para ser enten-

dididos; otro tanto sucede con:

Cáballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

"La mañana"; pp. 371.

O con:

En la siesta cálida
ya ni sus abanicos
mueve la palmera...

"La tarde"; pp. 375.

Breve cortejo nupcial,
las hormigas arrastran
pétalos de azahar...

"La tarde"; pp. 375.

Clavada en la saeta
de su pico y sus patas,
la garza vuela.

"El crepúsculo"; pp. 381.

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

"El crepúsculo"; pp. 382.

Al lago, al silencio, a la sombra
todo candor el cisne
con el cuello interroga...

"La noche"; pp. 388.

Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla...

"La noche"; pp. 388.

Todos estos ejemplos sugieren más que dicen lo que el poeta siente y desea transmitir; en su libro citado ya en múltiples ocasiones en este trabajo, Atsuko Tanabe afirma (pp. 113) que existe un límite para el haikai escrito en español, y es que cada uno debe llevar un título para que el lector logre captar el sentido, lo cual no es válido para los poemas citados anteriormente: en ellos hay una autonomía tal que sin necesidad de título son perfectamente comprensibles. Si decimos que en todos ellos hay evocaciones, por ejemplo, de tardes lluviosas, noches tranquilas de luna nueva, tardes estivales, excursiones al bosque, días azules y soleados, mediodías primaverales, noches melancólicas, no le resultaría demasiado difícil a quien los leyere identificar qué sensación evocada corresponde a cada haiku o haikai. Y es que mucha de la fuerza de la poesía de Tablada, como la japonesa, está en que no dice sino sugiere, (9) al grado que la mayoría de los críticos mencionados en este trabajo coinciden en que la eficacia de un haiku está en gran medida en el lector, él tiene que completar el poema.

Pero así como hay poemas casi "orientales", hay otros que revelan la distancia que existe entre el auténtico haiku japonés y su recreación tabladiana:

Distintos cantos a la vez;
la pajarera musical
es una torre de Babel.

"La mañana"; pp. 369.

Este poema sólo pudo haber sido escrito por un occidental, dice Tanabe; otros sin embargo parecen itan mexicanos!:

Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

"La mañana"; pp. 369.

La rama del chirimoyo
se retuerce y habla:
pareja de loros.

"La mañana"; pp. 370.

Cohete de larga vara
el bambú apenas sube se doblega
en lluvia de menudas esmeraldas.

"La mañana"; pp. 371.

O hace alusiones a un contexto latinoamericano, en especial a su literatura:

Mariposa nocturna
a la niña que lee "María"
tu vuelo pone taciturna...

"El crepúsculo"; pp. 381.

Otro libro, El jarro de flores, publicado en 1921 en Nueva York, reúne también únicamente haiku, sólo que a diferencia de los anteriores, éstos son más elaborados, desde el mismo subtítulo: ahora ya no eran "poemas sintéticos", sino "disociaciones líricas", y más aún, los precede un prólogo del mismo Tablada en el que explica:

Los "Poemas Sintéticos", así como estas "Disociaciones Líricas", no son sino poemas al modo de los "hokku" o

"haikai" japoneses que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití.(10)

Tenemos pues de boca del autor la principal razón que lo motivó para escribir sus haiku; también en este mismo prólogo afirmaba haber llegado a la idea de renovación poética por medio del haiku, independientemente de la influencia de Francia y de los anglosajones, "prueba, decía, de que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse".

Si en los anteriores poemas, en los de Un día, la sencillez y la sugestión son los elementos fundamentales, en estos últimos además lo es el humor, que en ocasiones se convierte en una fina ironía:

Doble fulgor apenas móvil
en la senda nocturna. ¿Acaso un buho? (sic)
¿Acaso un automóvil...?

"De camino"; pp. 428.

Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Guliver en Lilibut...

"En el jardín"; pp. 432.

De la que no escapa el propio poeta:

Sin amargura os cantará el poeta
llevándose la mano a la cintura,
¡oh frutas de mi dieta!

"Frutas"; pp. 455.

Ironía que lo mismo proclama la hermandad universal:

Lágrimas que vertía
la prostituta negra,
blancas..., ¡como las mías...!

"Dramas mínimos"; pp. 461.

Que se queja por la desaparición de un México más íntimo y personal:

Coyoacán, al pasado muerto
el coyote de tu jeroglífico
lanza implacable lamento...

"Dramas mínimos"; pp. 461.

Y que no está, con todo, excenta de cierta melancolía enigmática:

Juntos, en la tarde tranquila
vuelan notas de Angelus,
murciélagos y golondrinas.

"En el jardín"; pp. 432.

Reflejan las cruces
del cementerio rústico
el río llorado de los sauces...

"Paisajes"; pp. 439.

Bajo de mi ventana, la luna en los tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.

"Paisajes"; pp. 439.

Desde su jaula un pájaro cantó:
¿por qué los niños están libres
y nosotros no?...

"Dramas mínimos"; pp. 459.

Hay en especial tres haiku que a mi juicio representan claramente los hallazgos más afortunados de Tablada al recrear la poesía japonesa en nuestra lengua: la ironía, la imagen y la suges-

ción.

La ironía:

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...

"La mañana"; pp. 371.

En donde contrapone, con gran sentido del humor, la belleza y el prestigio aristocrático del pavo real a la vulgaridad de las gallinas: ante éstas, la vistosidad y el colorido del plumaje de aquélla la idea de una fastuosa procesión donde la aristocracia ostenta sus lujosos ropajes en medio de un pueblo "democratizado", vestido de colores opacos. Esto mismo hace del poema un perfecto haikai.

La imagen:

PECES VOLADORES

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

"Marinas"; pp. 444.

Aquí la efectividad del poema estriba en su fuerza visual: los peces por su color dorado son "oro solar" y el mar un vidrio que al recibir el impacto de aquéllos explota en miles de gotas-astillas.

La sugestión:

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

"Bestiario"; pp. 436.

Habíamos mencionado ya que según varios críticos, el buen poeta japonés, en especial en el haiku, sólo ofrece la mitad del poema, y que la otra parte le corresponde aportarla al lector. Eso es exactamente lo que Tablada propone en este caso: la ambigüedad de los tres versos anteriores ofrece múltiples posibilidades de conclusión. ¿Es ese mono una presencia escalofriante e inquietante por estar tal vez reconociéndose en nosotros, como quiere Octavio Paz? ¿O quizás sólo es la evidencia de que el poeta se acerca al mundo con espíritu y ojos limpios y puros, como propone Atsuko Tanabe? La respuesta desde luego no es una, sino todas las que le sugiera a los lectores su encuentro con el texto.

Después de sus fructíferas incursiones por la poesía japonesa, y sus acertadísimas experimentaciones con nuestra lengua, Tablada, como si con ello no bastara ya para considerarlo el poeta vanguardista de las letras mexicanas, va más allá aún y un año después de haber sacado a la luz su libro Un día, publica su obra más vanguardista: Li-Po y otros poemas. Las orientalidades siguen estando presentes en éste libro, pero ahora además vemos claramente la influencia de Apollinaire, que era ya evidente en su anterior Un día.(11) La influencia apreciada en Li-Po... es sobre todo la de la poesía , digamos "caligrámica".

Este libro era una curiosa colección de poemas en los que se combinaba la palabra y la forma. Recordemos que ya Tablada había expresado su deseo de eliminar todo lo "explicativo y lo retórico" de su poesía;(12) lo que lo llevó a sintetizar, primero, y después a intentar eliminar absolutamente cualquier elemento explicativo de la poesía, sustituyéndolo por formas gráficas. Ambos aspectos fueron influenciados por la cultura oriental: el deseo de síntesis por el haiku; el de sustituir lo explicativo con lo gráfico, por la escritura china.

China precisamente habría de ser su modelo; el hecho de elegir como título de su poema el de Li-Po es significativo;(13) así como la cita que precede al libro y que está tomada de Mallarmé:

Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin...

Tablada intentaba, dijimos, evitar lo retórico, imitando a los chinos, sin embargo, escribió un poema en el cual contaba una historia. La innovación de nuestro poeta, con todo, es sorprendente porque logra contar con imágenes una breve anécdota, limitándose a expresar una serie de sensaciones, emociones e ideas, dejando que la historia vaya narrándose por medio de líneas y dibujos hechos con las mismas letras, espacios dejados en blanco, la distribución de la tipografía, etcétera.

Dijimos al referirnos a los cantos "Tatutureka" y "O Inferno en Wall Street" de Sousândrade que las experimentaciones formal y lingüística eran postulados fundamentales de la vanguardia. El juego y la búsqueda son elementos presentes en Tablada que nos hablan

igualmente de su vanguardismo. El afán que tuvo de alcanzar la poesía pura (que para él significaba poesía sin explicaciones ni retórica) lo llevó a los más osados experimentos que mezclaban la palabra y la imagen, el collage, el dibujo, la onomatopeya, etc. Algunos de los ejemplos más significativos son el "soneto sin rios":

GO

ZA

BA

YO

A

BO

GO.

TA

TE

MI

RE

Y

ME

FUI

"A un lémur"; pp. 415.

O su "Ruidos y perfumes", donde compone el poema básicamente a partir de exclusivamente onomatopeyas:

UN PÁJARO

lui-lui-lui
ilui-ilui.

UNA TORCAZ

cuú-cú
cuú-cú
cuú-cú

LA FUENTE

glú-glúglú
glú-
glú

UN ABANICO

frrrrt

UN SUSPIRO

.....

"Ruidos y perfumes"; pp. 413.

Además de poemas que son verdaderos paisajes, donde aparecen desde una iglesia y un zapato de tacón hasta la luna, la cara de un sapo o un pájaro cantando en una enramada.

El poema central del libro , sin embargo, es precisamente el de Li-Po, cuya importancia, en mi opinión, va mucho más allá de la simple experimentación, y por lo tanto perdonable si fallida, porque en él se percibe un hálito en verdad poético, que en ocasiones nos hace sentir casi la presencia del poeta chino, muerto al querer beberse la luna. Entre los versos mejor logrados están por ejemplo:

La luna es araña
de plata
que tiende su telaraña
en el río que la retrata
"Li-Po"; pp. 399.

O más aún uno que es al mismo tiempo un poema gráfico:

So
lo
estoy
con mi
frasco
de vino
bajo un
árbol en flor

asoma
la luna
y dice
su rayo

que ya
somos dos

y mi propia sombra
anuncia después

que ya
somos

TRES

"Li-Po"; pp. 400.

Este fue sin duda el libro más vanguardista de Tablada , y de la literatura mexicana; ahí nuestro poeta coincide con dos corrientes literarias muy importantes para desarrollo de la poesía moderna: por una lado, como ya lo habíamos señalado, con los poetas imagicistas anglosajones, especialmente Ezra Pound, quien también se ocupó del poeta chino:

And Li Po also died drunk.
He tried to embrace a moon
In the Yellow River.(14)

Por el otro, se adelanta en cierta forma a los poetas concretos de Brasil. Empero, el antecedente directo de los poemas ideográ-

ficos de Tablada habría que buscarla en los caligramme de Apollinaire; lo que no quita que la sensibilidad transformadora de nuestro poeta hubiera captado las ideas del francés y las hubiera adaptado a la tradición hispanoamericana, al mismo tiempo que proyectado a dimensiones nuevas y precursoras.

Inusitado y disonante, fue también incomprendido el libro de Tablada, al grado que muy pocas críticas recibió y de que aun sus amigos se mostraron excépticos respecto a sus intentos.(15) Con todo, Tablada se mentuvo firme en su propósito y procura defender a toda costa su convicción poética. En la multicitada carta a López Velarde podemos apreciar, entre otras cosas, que Tablada era consciente de sus influencias y de lo que él venía haciendo con dichas influencias:

Además, mi poesía ideográfica, aunque semejante en un principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de la emoción...(16)

Tablada menciona igualmente como una influencia cierta antología de poesía griega donde se hablaba de un poema escrito en forma de ala y otro en forma de altar;(17) a un himno chino que se danzaba describiendo las palabras en el piso y al poema de Renard "Les fourmis".

Incomprendido, y sin embargo Tablada fue el precursor de la poesía moderna y vanguardista en México a tal grado que de él derivan directamente los dos grupos más importantes de la poesía de este siglo: los Contemporáneos y los estridentistas. El tono, la ironía, la chispa, la visión entre juguetona y melancólica del paisaje y en general del país, así como el rigor crítico y aun autocrítico, lo convierten en el antecedente directo de poetas como Carlos Pellicer, Salvador Novo o Xavier Villaurrutia. Veamos por ejemplo los siguientes versos de Pellicer que nos recuerdan al Tablada sensual:

En la ciudad, entre fuerzas automóviles
los hombres sudorosos beben agua en guanábanas.
Es la bolsa de semen de los trópicos
que huele a azul en carnes madrugadas
en el encanto lóbrego del bosque.(18)

O los siguientes donde encontramos ecos del Tablada irónico:

Abajo la ciudad arterialmente
bebe la gasolina.

"Grupos de figuras", pp. 32.

Y del que gusta experimentar y jugar con el lenguaje:

El mar marino y el mar
marino y el mar marino,
se van al mar a bañar
y mientras, quedan conmigo.

"Estrofas del mar marino", pp. 52.

Algunos versos son incluso haiku encubiertos:

El mar de día es toda la sandía,
la primera tajada es brisa y rosa,

barca lisa en el agua amanecida...

"Dúos marinos", pp. 22.

Lo mismo se puede decir de algunos versos de Novo, quien quizás sea el espíritu que más se asemejó a Tablada en la ironía y la actitud desafiante:

y la luna no tiene nada que ver
con las breves luciérnagas que nos vigilan
desde un azul cercano y desconocido
lleno de estrellas políglotas e innumerables.

"Nuevo amor", pp. 83.

Morelos y la Corregidora de Querétaro,
con su peineta y su papada, de perfil siempre,

.....

y la Corte de los virreyes de terciopelo, hierro y encajes
y la figura de cera de Xóchil descalza
entre los magueyes de cera verde.

"Del pasado remoto", pp. 109.

Además de que Novo experimentó con la vanguardia, especialmente en libro surrealista Never ever.

Villaurrutia también muestra una influencia tabladiana, como podemos ver en los siguientes versos:

Ahora que el corazón se queda
en el frío,
en la sombra,
en el azul, vámonos
va-
mo-
nos..."(20)

Pero sobre todo en la concisión de su "Suite del insomnio":

ECO

LA NOCHE juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos.

SILVATOS

LEJANOS, largos
-¿de qué trenes sonámbulos?-
se persiguen como serpientes,
ondulando.

RELOJ

¿QUÉ corazón avaro
cuenta el metal
de los instantes?

"Reflejos", pp. 42-43.

En fin, las afinidades entre Tablada y contemporáneos es un trabajo que está aún por hacerse. Yo me he limitado a mencionar algunas coincidencias demasiado obvias, pero útiles para los fines de este trabajo.

La otra propuesta tabladiana, la experimentación, el juego, la actitud desafiante e iconoclasta, no fue llevada a sus extremos por los Contemporáneos, sino paradójicamente, por los "enemigos" literarios de éstos: los estridentistas. A ellos se debió quizás más que a ningún otro grupo poético que la vanguardia, los "ismos", más exactamente, tuvieran una representación en México. Los estridentistas buscaban renovar las letras nacionales, seducidos por el brillo y el vértigo de las vanguardias europeas; querían un país que

no desentonara en el mundo moderno, que para ellos era menos de ideas que de ruido: creyeron que moderno quería decir estridente como los automóviles, los aviones y las locomotoras; los ventiladores y los cláxones de los coches. Creyeron también que la modernidad dependía de los Ferrocarriles Nacionales y el cableado eléctrico o telegráfico.

La actitud que asumieron frente a la tradición poética mexicana, de niños malcriados y rebeldes, tampoco fue muy original, y aunque en varias ocasiones Tablada los alentó y se interesó por su trabajo, no dejó de poner el dedo en la llaga al ironizar la consigna estridentista:

Tablada aceptó a los estridentistas, aunque no sin decirles que la consigna "¡Viva el mole de guajolote!" de Maples Arce era lo más viejo que alguien había incluido alguna vez en un manifiesto artístico que se creyera renovador...(21)

En realidad el interés de Tablada, y muchos otros, por el estridentismo, y el relativo éxito de éstos se debió a que asumieron una actitud desafiante que intentó renovar nuestra poesía; desafortunadamente los estridentistas no se dieron cuenta de que ésta había comenzado a renovarse con los Contemporáneos, e incluso antes con el propio Tablada y los posmodernistas.

NOTAS

SOUSÂNDRADE Y LA POESÍA DE VANGUARDIA EN BRASIL

- (1) En especial las obras de Augusto y Haroldo de Campos Re-visão de Sousândrade, São Paulo, Edição Invenção, 1976 y de Frederick Williams Sousândrade: Vida e Obra, São Luís, Edições Sioge, 1976, cuentan con una excelente nota bibliográfica que reúne los trabajos publicados que total o parcialmente tratan de Sousândrade.
- (2) Frederick Williams, op. cit., pp. 135.
- (3) Citado por Frederick Williams, ibidem, pp. 139.
- (4) Al igual que en los anteriores capítulos, las citas de la obra de Sousândrade están tomadas del libro de los hermanos De Campos, Re-visão...; este poema pertenece a las Eólias, pp. 159.
- (5) "O Inferno de Wall Street", estrofa 35. Para facilitar la ubicación de las referencias, las citas de los cantos "O Inferno..." y "Tatuturema" llevarán en el mismo texto el nombre del poema y el número de la estrofa a que pertenecen. Con respecto a esta cita, es asombrosa la relación entre estos versos y los de Tablada: "Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida". Ver nota (9), capítulo II, "Tablada: precursor de la vanguardia poética en México" de este mismo trabajo.

- (6) Haroldo de Campos, Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 16.
- (7) De las Memorabilia que introducen el canto VIII, el X de la edición definitiva. Re-visão..., pp. 168.
- (8) Haroldo de Campos, Ruptura dos Gêneros..., pp. 23.
- (9) Como lo demuestra la bibliografía registrada cronológicamente por el doctor F. Williams en su Sousândrade: Vida e Obra, a pesar de que existen referencias a la obra de Sousândrade contemporáneas a él, no es sino a partir de los años sesenta que el interés por la obra del marañense crece notoriamente.
- (10) Anotábamos ya la relación entre ciertos versos de Tablada y Sousândrade, ver nota (5). Ahí ambos poetas se quejan del amterialismo de la sociedad norteamericana, especialmente las mujeres de la Quinta Avenida; luego está también la preocupación de ambos por la bolsa de Nueva York y las desventajas de nuestros países frente al agresivo crecimiento económico de Norteamérica: decíamos que para Sousândrade el encontrar a los xeques precisamente en Wall Street implicaba cierta trasmutación de dichos personajes en Estados Unidos y del Guesa en Latinoamérica; de la misma forma, Tablada ironiza la desventajosa situación de México frente a su vecino del norte, diciendo que tal pareciera que la sangre mexicana se cotizaba en la bolsa de

Nueva York. Ver: "Fragmento de un diario" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nueva época, número 202, octubre de 1987, pp. 20.

(11) Citado por F. Williams, op. cit., pp. 188.

(12) En este sentido es significativo que la mayoría de las referencias a la obra de Sousândrade sean hechas por marañenses y en general en publicaciones de São Luís. Ver F. Williams y los hermanos De Campos, op. cit.

(13) Citado por Péricles Eugênio da Silva Ramos en su Poesía Romántica, antología, São Paulo, Melhoramentos, 1965, pp. 243.

(14) Júnior Peregrino, O Movimento Modernista, Ministério de Educação e Cultura, 1954, pp. 21.

(15) Ver: Poesía Moderna, antología con introducción, selección y notas de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo, Melhoramentos, 1967, pp. 54. pp. 54.

(16) Ibidem, pp. 268.

(17) Ibidem, pp. 267.

(18) Ver prólogo a Transiderações de Haroldo de Campos, México, El Tu-

can de Virginia, 1987, pp. 7.

(19) Ibidem, pp. 8.

(20) Ver Emanuel Brasil y William Jay Smith, Brazilian Poetry. 1950-1980.
Middelton, Wesleyan, University Press, 1983, pp. 71.

(21) Ibidem, pp. 138.

(22) Ibidem, pp. 146-147.

TABLADA Y LA POESÍA DE VANGUARDIA EN MÉXICO

(1) Ver: Antología de la poesía norteamericana, selección, versión y
prólogo de Augustí Bartra. México, UNAM, 1984, pp. 17-19.

(2) Ver nota (7), capítulo II, "Tablada: precursor de la vanguardia
poética en México" de este mismo trabajo.

(3) Donald Keene, La literatura japonesa, México, FCE, 1980, pp. 63-64.

(4) "La tradición del haikú" en El signo y el garabato, México, Joaquín
Mortiz, 1975, pp. 127.

- (5) En el texto que precede a El jarro de flores en Obras. I-Poesía, pp. 422, se lee: "Recientemente Paul Fort reconoce el interés que la poesía del Japón despierta entre notorios escritores de Francia y nota la aparición en esa lírica de una primavera de 'haikais'. Esto, con los escritos en inglés por poetas anglo-sajones, prueba que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse".
- (6) Donald Keene, op. cit., pp. 39-40.
- (7) Idem.
- (8) Atsuko Tanabe, El japonismo de José Juan Tablada, México, UNAM, 1981, pp. 51.
- (9) Ver: Atsuko Tanabe, Donald Keene y Octavio Paz, op. cit..
- (10) Prólogo a El jarro de flores, Obras..., pp. 421.
- (11) Esta influencia la señaló acertadamente Héctor Valdés. Ver: prólogo a Obras..., pp. 20, donde se lee: "Los haikú de Un día... deben mucho también al Bestiaire ou Cortège d'Orphée, de Apollinaire (1911), ilustrado por Dufy".
- (12) Ver nota (7), capítulo II, "Tablada: precursor de la vanguardia poéti-

ca en México" de este mismo trabajo.

- (13) Li-Po, poeta chino de gran importancia, de quien dijo Li Yang-pin:
"He in his power may be said to rival Nature, the creator and
trnasformer". Ver: The White Pony. An Anthology of Chinese Poetry,
New York, The New American Library, 1960, pp. 162.
- (14) Selected Poems of Ezra Pound, New York, 22a reimpression de la 1a
edición de 1957, a New Directions Paperbook, pp. 39.
- (15) Una carta enviada a Tablada por López Velarde revela ésto: "Lle-
gando al punto de su poesía ideográfica quiero hablarle con absoluta
sinceridad (...) Mi actitud, en suma, es de espera. Hasta hoy, lo
ideográfico me ineteresa, más que por sí mismo, por usted que lo
cultiva..." Citado por José Emilio Pacheco en Antología del moder-
nismo..., pp. 61, tomo II.
- (16) En la carta que respondía a la de la nota anterior. Ibidem, pp. 62.
- (17) En dicha carta, Tablada aseguró además que llegó a los caligramas
por una antología griega de Panude, donde vio un poema en forma de ala
y otro en forma de altar; no hay por qué no creerle si recordamos
que dentro de la tradición anglosajona existe el "Altar Poem": "a
shaped poem or visual poem in the form of an altar, as in George
Herbert's The Altar". Y el "carmen figuratum": " a poem whose

THYPOGRAPHICAL ARRANGEMENT depicts its subjects matter. Herbert's Eastern Wings and Dylan Thomas' Vision and Prayer are well-known English examples. It was a common form in the RENAISSANCE". Ver: The Longman Dictionary of Poetic Terms, New York, 1980, pp. 11 y 39-40.

- (18) Ver Carlos Pellicer, Horas de junio y Práctica de vuelo, México, FCE, 1984, pp. 12. Todas las referencias a la obra de Pellicer están tomadas del mismo libro.
- (19) Salvador Novo, Nuevo amor y otras poesías, México, FCE, 1984, pp. 83. Todas las referencias a la obra de Novo pertenecen al mismo volumen.
- (20) Xavier Villaurrutia, Obras, México, FCE, pp. 16. Todas las referencias a la poesía de Villaurrutia pertenecen al mismo volumen.
- (21) Luis Miguel Aguilar, La democracia de los muertos, México, Ed. Cal y Arena, 1988, pp. 212.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La Tradición de la ruptura

Aunque entre el nacimiento de Sousândrade y el de Tablada hay más de treinta años de diferencia, y aunque las circunstancias de la literatura brasileña y la mexicana no han sido exactamente las mismas, es posible afirmar que hay nexos, coincidencias, similitudes significativas y hasta sorprendentes entre ambos poetas, no tanto en lo referente a sus temas como a la actitud que asumieron como creadores ante sus respectivas literaturas nacionales. "Tradición de la ruptura" llamé al primer capítulo de este trabajo, con la intención de resaltar precisamente el hecho de que los dos poetas analizados fueron, en diferentes circunstancias, la negación del movimiento al que pertenecieron y con el que trabajaron, sin por ello dejar de pertenecerle. Fueron la crítica de sus movimientos, ejercida desde adentro mismo; es decir fueron la autocrítica.

En este sentido, Sousândrade, por más vanguardista que se le considere, por más iconoclasta que nos parezca después de una lectura rápida de sus poemas, no deja de ser un poeta romántico. Ahora, qué tipo de poeta romántico es o a qué poetas de su generación se asemeja es lo que a mi juicio quedaría por descifrarse. Por lo pronto baste decir que su romanticismo trascendió el romanticismo brasileño para llegar incluso, en un osado intento, a adelantarse a

los movimientos de vanguardia del siglo XX. Con ello, dicha escuela fue proyectada más allá; se le dieron nuevos cauces, nuevos temas y nuevos tratamientos que la enriquecieron.

Es asimismo importante tener en cuenta que nuestro poeta siguió una línea de tradición; es decir que no partió de la nada, del cero absoluto desde donde construyó una obra vanguardista que se adelantó a la europea de entreguerras, sino que se apoyó en la propia literatura nacional. En el primer capítulo de este trabajo mencioné a los poetas que iniciaron el romanticismo en Brasil, para afirmar que sin ellos no hubiera sido posible el surgimiento de un poeta como Gonçalves Dias, de la misma manera que sin éste no se puede explicar en cierta forma la obra de Sousândrade que niega, y por ese hecho, en parte por lo menos, afirma el valor de la de Gonçalves Dias como referencia.

También Tablada tuvo detrás de sí una gran tradición, la cual llega hasta el modernismo, movimiento al que perteneció y al que, como vimos, (1) ayudó a consolidar. Pero de la misma forma se convirtió en su negación, al grado que no pocos de los estudiosos de la literatura mexicana lo han visto como su epígono, y a su obra como la culminación de dicho movimiento. Así, de la misma manera que Sousândrade es plenamente romántico, Tablada es plenamente modernista, y lo interesante está en saber, también, qué tipo de poeta modernista es.

Es importante resaltar el hecho de que en ambos casos, tanto en Tablada como en Sousândrade, existe un verdadero puente entre la tradición y su obra propiamente dicha: en el caso del brasileño ese

puente lo constituyen, primero, los iniciadores del romanticismo en su país y después Gonçalves Dias; mientras que en Tablada lo forman los iniciadores del modernismo, y sobre todo poetas como Manuel José Othón y Salvador Díaz Mirón. Es necesario referirse a ellos ante todo para resaltar el hecho de que nuestros poetas no partieron de la nada, sino de una tradición aunada a sus inquietudes y su capacidad personal de proyectar esa tradición de manera inimaginable antes de ellos. Quizás ese sea su primer acierto, y desde luego una de sus principales afinidades.

Ahora, si bien es cierto que ambos pertenecieron respectivamente a una tradición con la que mantuvieron relaciones constantes y diversas que fueron desde el reconocimiento y la admiración hasta la parodia, continuando así una línea poética de Brasil y México, no lo es menos que los dos manifestaron desde el comienzo que su interés por la poesía iba más allá de los propios límites que su época y su escuela les marcaban. Los dos fueron desde el principio de sus carreras poetas un tanto desconcertantes y en gran medida insólitos y por supuesto fuera de época.

Tradicción y vanguardismo, pues, son los dos pilares sobre los que descansa la obra de estos poetas; la combinación de ambos elementos, la experimentación consciente y la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión, su legado. Tomaron las enseñanzas de sus maestros y las transformaron con inteligencia, osadía y en ocasiones franca rebeldía, en obras sorprendentes y nuevas; la tradición, con ellos, siguió alimentando, como frecuentemente lo hace, a la no-

vedad; no importa que para lograrlo se haya valido de la imitación o la parodia, puesto que aun estos aspectos al surgir implican un verdadero diálogo entre creadores, obras o tradiciones literarias.

Hasta aquí hemos visto a los dos poetas como variantes de una misma actitud: la osadía poética latinoamericana. Y efectivamente lo son, sobre todo porque es una misma su posición frente a la poesía y a la tradición de la que cada uno derivó. Esta actitud no pudo ser una influencia mutua puesto que es prácticamente un hecho que ambos poetas nunca se conocieron, y por lo tanto no pudieron haberse influido. Hay con todo extraordinarias coincidencias entre ellos, que no dejan de sorprender, aunque de antemano se sepa que una de las razones principales sea el ambiente de la época, influido fuertemente por la poesía francesa.

En este sentido, quizás la influencia más significativa que muestran ambos en un principio sea la de Baudelaire, y en general de la poesía maldita; en la poesía "decadente", especialmente en Les fleurs du mal, encontraron nuestros poetas la posibilidad de subvertir un discurso poético que se venía convirtiendo cada vez más en la expresión de una mentalidad no sólo burguesa y acomodaticia, sino sobre todo retrógrada, de un dogmatismo fanático, moralista y ultramontano, que en Brasil como en México amenazaba con perpetuarse. Veamos lo que refiriéndose a Baudelaire afirma Marcel Raymond, y cómo ésto parece válido igualmente para nuestros poetas:

Espiritualista y materialista a la vez, nadie fue más esclavo que él [Baudelaire], en un sentido, de su cuerpo y

de sus "percepciones oscuras". Además, rompiendo con una moral y una psicología convencionales, acepta como un hecho evidente, cuyas primeras consecuencias sabrá explotar en su poesía, la estrecha relación entre lo físico y lo espiritual [...] Ese sentimiento profundo de las relaciones entre lo alto y lo bajo, largo tiempo insospechadas, de las exigencias de lo inconsciente y de las aspiraciones superiores; en una palabra, esta conciencia de la unidad de la vida psíquica, he aquí una de las revelaciones más importantes de la poesía de Baudelaire.(2)

Una cosa conviene aclarar, y es que mientras que Tablada recibe una influencia del poeta francés, librescamente, digamos, Sousândrade escribe Harpas Selvagens más o menos por las mismas fechas que Baudelaire Les fleurs..., obras que incluso aparecieron el mismo año. Ésto es significativo porque las similitudes entre uno y otro poetas son extraordinarias y sobre todo simultáneas. Es decir que a diferencia del mexicano, que escribió imitando a Baudelaire, el brasileño coincidió con él.(3)

Sousândrade y Tablada, pues, pueden ser considerados como los auténticos introductores de la poesía moderna, en su momento, en sus respectivas tradiciones literarias, con lo cual les inyectaron una nueva fuerza y las enriquecieron de una manera quizás no vista antes. Su acierto fue no sólo haber leído a los poetas más avanzados de su momento, sino haber asimilado sus enseñanzas y haberlas adaptado a sus propias circunstancias y a sus propias tradiciones literarias. Con todo, ambos mostraron desde el principio que eran poetas con una sensibilidad moderna, abierta a los cambios que se anunciaban en el mundo entero, adelantándose a sus contemporáneos

debido a esa sensibilidad. Igualmente dado su espíritu inquieto, ambos fueron incansables viajeros y conocedores de otras tradiciones culturales y, desde luego, literarias.

Una nueva sensibilidad

Si como vimos, nuestros poetas continuaron una tradición, no es por ello que los consideramos momentos decisivos de la literatura latinoamericana, sino precisamente porque al mismo tiempo fueron precursores de la vanguardia occidental antes de que fuera considerada casi privativa de la tradición europea. Tal vez ésto fue más evidente en el caso de Sossândrade que en el de Tablada por razones de época, aunque ambos en su contexto fueron precursores de una nueva poesía, la poesía vanguardista.

Un rasgo que compartieron y que evidentemente contribuyó a que su sensibilidad estuviera adelantada con respecto a sus contemporáneos, fue el hecho de que ambos viajaron a Francia y los Estados Unidos, a París y a Nueva York, lo cual no está de más señalar si pensamos que la poesía de ambos es en un principio casi "parisina", y posteriormente casi "neoyorquina". El hecho de que ambos vivieran en París se se nota en sus influencias o confluencias con los poetas franceses, a la vez que el hecho de que ambos vivieran en Nueva York es una de las razones por las que lograron desarrollar

una sensibilidad moderna y avanzada. Podemos decir que de pronto ellos se instalaron en una tradición urbana y cosmopolita.

No hay que escatimar, con todo, la capacidad que cada uno de ellos poseyó para asimilar lo que estaba sucediendo a su alrededor puesto que de hecho hubo otros poetas e intelectuales contemporáneos suyos que viajaron tanto o más, y sin embargo no tuvieron su sensibilidad para comprender los cambios que en el mundo y en las artes veníanse dando, especialmente en esas dos ciudades, capitales del mundo respectivamente durante los siglos XIX y XX.

Para Tablada el paso del modernismo al vanguardismo fue dado principalmente através de la ironía, pero también debido a la experimentación lingüística. De especial importancia fue para él el descubrimiento y el apasionamiento por el Japón, lo que lo llevó al intento titánico, del que salió más que bien librado, de trasplantar la poesía japonesa, en especial el haiku, en el español, con un evidente deseo de búsqueda, de exploración. Decíamos anteriormente que Sósádrade más que imitar a Baudelaire había coincidido con él; de la misma forma, Tablada coincidió con otra tradición importantísima para la vanguardia: el imagism inglés.

Su anhelo por alcanzar la economía verbal y la imagen concreta que sustituyera lo "explicativo y retórico" en la poesía hispánica,(4) lo hermana con poetas como Ezra Pound, Amy Lowell, T.E. Hulme, e incluso James Joyce o Williams Carlos Williams, todos ellos pertenecientes en una u otra forma al imagism,(5) quienes también recurrieron a la poesía y los caracteres chinos, al igual que al haiku

japonés, para lograr su propósito. (6) Sobre todo Pound se sintió fascinado como Tablada por las posibilidades que la escritura oriental ofrecía de unir en un mismo signo el elemento semántico y expresivo al mismo tiempo que el visual; con ello aspiraban a eliminar cualquier explicación descriptiva o narrativa de la poesía, dejándola en un estado "puro".

Por su parte Sousândrade había previsto estos aspectos de la poesía de principios de siglo, puesto que su obra se asemeja en ciertos aspectos a los intentos de Tablada y los imaginistas, ante todo porque al igual que ellos procura buscar en la experimentación lingüística muchas de las respuestas a los problemas que se había planteado como creador. Su experimentación abarcó además de lo estrictamente tipológico, es decir lo visual, el coloquialismo y la ironía, citas históricas y periodísticas, diálogos granguiñoscos y la creación de los más caprichosos neologismos, así como el uso de un plurilingüismo extravagante. En este sentido, Sousândrade se asemeja al Pound de los Cantos más que al imaginista. (7) Sin embargo había también en él un deseo de expresar lo que sentía y cómo percibía el mundo, a pesar de que con ello corriera el riesgo de parecer oscuro; debido a lo anterior, O Guesa va construyéndose de manera fragmentaria, dispersa, contradictoria a ratos; pero siempre respondiendo a una lógica interna y personal del poeta. Y es que de lo que se trataba era no tanto describir la realidad como recrearla.

La realidad (el referente), con todo, no es ignorada, pues como vimos antes, Sousândrade era un atento lector de periódicos y

periodista él mismo, lo cual lo mantenía al tanto de lo que sucedía en el mundo y lo que iba apareciendo de más novedoso. Su fascinación por la prensa es evidente en su poema O Guesa, en el cual él mismo confesó haber incluido notas de los periódicos neoyorquinos bajo la influencia que ellas había producido en él.(8) Dichas notas, pues, fueron manipuladas a placer por el autor de acuerdo con la subjetivísima impresión que le causaron, y dispuestas en una forma arbitraria creando auténticos collages, de los que es precursor.

El poderío económico de los Estados Unidos, por otro lado, preocupó a Sousândrade y Tablada por igual; recordemos que uno de los pasajes más famosos de O Guesa es el que se refiere a Wall Street. El mexicano sintió por su parte igual desconfianza ante la potencia, y en su diario escribió en 1927: "Las brutales injusticias hacia México hacen temer lo más infame; tiene uno la impresión de que ya se está cotizando en Wall Street la sangre mexicana...".(9) Desde luego que ésto los asemeja también a Pound, quien en varias ocasiones alzó su voz en contra precisamente del materialismo agresivo de Norteamérica. A su vez, ambos poetas latinoamericanos oponen a esa visión decadente del norte del continente algunos de los valores de Latinoamérica.

O Guesa, decíamos, describe todo un recorrido simbólico, épico del protagonista, y en cierta forma de Latinoamérica. La intención sousandradina es abarcar completamente el continente sin cuidarse demasiado de la congruencia, o sin anteponer ésta al deseo de expresarse a sí mismo, a veces en un sincretismo caprichoso, pero efectivo. Tablada posee igualmente cierto regionalismo constante en

diversos momentos de su obra, así como en el trabajo que se tomó para promover en los Estados Unidos la cultura mexicana, e hispanoamericana en general. Recordemos que su último libro, La feria, muestra la influencia de López Velarde y en el cual hay poemas dedicados a cosas tan mexicanas como los gallos de pelea, los tianguis, la comida típica, etcétera:

Alegría de pulques curados
verdes como la savia y almendrados
y teñidos con tuna solferina

.....

Alegría de los moles succulentos
verdes y prietos y el colorado
en cuyo adobo brilla reflejado
todo feliz advenimiento

.....

¡Júbilo de chiles en nogada
donde brillantes granos de rubí
y granate desgrana la granada! (10)

Convendría sólo aclarar que ambos poetas fueron conscientes de que se habían adelantado a la época que les tocó vivir; eran conscientes de la tarea que se habían echado a cuestras, y de lo que ello implicaba. Tablada tuvo mejor suerte que Sousândrade: él fue reconocido prácticamente desde que dio a conocer su obra como un poeta adelantado. No fue, sin embargo, tan valorado por sus sucesores, quienes pronto lo olvidaron y lo comenzaron a desdeñar como un poeta menor, algo chiflado y exótico que se vestía de kimonos y cocinaba hongos.

El caso del brasileño fue igualmente patético. En general se le olvidó más pronto que al mexicano y nunca fue reconocido por sus

contemporáneos, quienes lo más probable haya sido no lo entendieron.

Se le consideraba igualmente exótico y loco,(11) y un poeta romántico menor. En general fue ignorado a pesar de que había dado pruebas suficientes de su inteligencia y su renovadora visión del quehacer poético, y de que en su ciudad natal había colaborado en diferentes actividades comunitarias, desde funcionario público hasta contrabandista y el "loco" del pueblo.

Una visión a futuro

Influencias, coincidencias o semejanzas con los poetas más avanzados de Francia y los Estados Unidos, lo cierto es que tanto Tablada como Sousândrade se adelantaron al tiempo que les tocó vivir, y sus respectivas tradiciones poéticas deben agradecer el hecho de que con sus inteligencia y osadía hubieran ayudado a renovarlas y enriquecerlas. Decíamos que en un principio ambos recibieron la influencia de Baudelaire y en general de simbolistas y parnasianos. Mallarmé e incluso Apollinaire son otros de los poetas que podemos asociar posteriormente con los latinoamericanos, además de poetas de lengua inglesa, especialmente los del imagism. No es casual que hayan sido precisamente ellos quienes de una u otra forma iniciaran la modernidad poética en el mundo.

La obra de Tablada y Sousândrade se ve, pues, emparentada directamente con la de los precursores de la poesía moderna y aun vanguardista en Occidente. Asimismo, ellos dos previeron lo que posteriormente realizarían otros poetas en Latinoamérica como una gran hazaña. Por si fuera poco, también coincidieron o se adelantaron a ciertas propuestas desafiantes y experimentaciones formales de poetas como Apollinaire, Renard o Pound. Todo ello los convierte en la punta de lanza que permitió el surgimiento con verdadera fuerza de movimientos y tendencias nuevas en América Latina.

Ambos fueron espíritus inquietos, inconformes; viajeros incansables y sensibles que supieron captar antes que muchos lo que sucedía en el mundo hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Ello es la causa de que su poesía se presentara desde un principio como algo nuevo, renovador y por eso incomprendido. Su actitud frente a la poesía, a la tradición, a la manera de hacer poesía y los temas que deberían usarse en ella fue desafiante y novedosa; el siguiente paso fue la experimentación, el gusto por la búsqueda, por el juego con el lenguaje; el deseo más o menos consciente de que la forma, los aspectos visuales podían integrarse a la concepción global del quehacer poético.

En su excelente ensayo "Sobre algunos temas de Baudelaire", el pensador alemán Walter Benjamin afirma que "la crisis de la producción artística que así se perfila puede considerarse como parte de una crisis de la percepción misma".(12) Ésto es precisamente lo que a mi juicio resume perfectamente la obra de los poetas aquí analiza-

dos, porque si por un lado fueron vanguardistas y adelantados, por el otro, ello es producto de su conciencia caótica de la vida moderna, que ya no podía adaptarse a los esquemas anteriores a ellos.

El aspecto más trascendente de las obras de Tablada y Sousândrade es que ellas, por una parte, abrieron caminos para la renovación de la poesía mexicana y brasileña, respectivamente; por la otra, en que su sensibilidad estuvo a la altura de la de los poetas occidentales a quienes nos hemos acostumbrado a ver como los iniciadores de la modernidad poética, con quienes coinciden o incluso en ciertos aspectos a quienes se adelantaron. De igual forma sus espíritus inquietos fueron decisivos para que buscaran dado también su deseo de experimentar, nuevas maneras de expresar esa conciencia del mundo moderno, para la que los modelos existentes no bastaban.

La obra de Sousândrade, especialmente O Guesa, y la de Tablada, especialmente sus haiku y Li-Po, fueron en su momento novedades desconcertantes. Sin embargo, dichas obras manifestaron más que ninguna otra la conciencia que ya existía en Latinoamérica de las limitaciones, de la impotencia de la poesía existente hasta entonces para enfrentar un mundo cambiante, agitado, caótico él mismo. La representación de ese mundo no era suficiente y habría que recurrir a la reinterpretación.

Esta conciencia, este dilema, podríamos llamarlo, no fue privativo de nuestros poetas; antes bien de Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud a Pound, Eliot o Cummings, ha sido más o menos una la preocu-

pación de los iniciadores y continuadores de la modernidad poética en Occidente: "la historia de las relaciones contradictorias, hechas de fascinación y repulsión entre las lenguas románicas y las germánicas, entre la tradición central del clasicismo grecolatino y la tradición de lo particular y lo bizarro representada por el romanticismo, entre la versificación silábica y la acentual", según lo afirma Octavio Paz.(13) lo que se traduce en una obra igualmente dividida y contradictoria.

Sousândrade y Tablada vivieron personalmente ese drama, y sus obras lo reflejan claramente. De ahí su importancia: ellos no imitaron simplemente a los franceses y anglosajones, sino que enfrentaron el mismo problema y encontraron soluciones muy parecidas. De ahí también la necesidad de un trabajo como éste que intenta, aunque de manera muy limitada, mostrar la urgencia de que la historia literaria latinoamericana sea revisada y reinterpretada, devolviéndole a personajes como éstos el lugar que les corresponde no sólo en nuestra tradición, sino aun en la de la literatura occidental.

Ellos fueron ciertamente vanguardistas, en el sentido en que primigeniamente se usó esta palabra para nombrar a los poetas europeos de principios de siglo, es decir en cuanto que ellos estuvieron delante de muchos otros abriéndoles camino y exponiéndose en ocasiones a la incomprensión y al olvido. El crítico Marcel Raymond vio esto mismo con respecto a Mallarmé, y explica:

En cuanto a la oscuridad, guste o no guste condenarla a priori en literatura, se ve claramente que constituye un elemento necesario para semejante poética [la de Mallarmé]. Es preciso evitar que un sentido único, indiscutible, se imponga desde luego con certidumbre; es preciso "el juego" en la expresión, el "blanco" alrededor de las palabras, que les dejarán mostrar toda su irradiación; cuando se duda en un principio respecto a su sentido, es cuando adopta ese extraño aspecto de lo "nunca visto".(14)

Como vemos, lo mismo se podría decir de nuestros poetas.

Rebeldes, activos, tremendamente osados, críticos, autocríticos y cosmopolitas, Tablada y Sousândrade pasaron no obstante casi desapercibidos o menospreciados, es decir incomprendidos, por la mayoría de sus contemporáneos. Sin embargo, ellos fueron quienes más parecen haber influenciado a los poetas posteriores; ésto pudo haberse dado no necesariamente por la consciente imitación, sino también por la coincidencia de los poetas jóvenes con lo que habían hecho aquéllos. En este sentido, el caso del brasileño parece más significativo puesto que los poetas posteriores a él no lo conocieron; de hecho nunca fue un poeta documentadamente famoso o influyente, y al parecer ni siquiera leído, sin embargo, justo cincuenta años después del surgimiento de su obra, se dio una poesía más cercana a la suya, y un poco más tarde el rescate de Sousândrade debido a los poetas concretos, quienes vieron en él uno de sus antecedentes..

Por su parte, Tablada sí fue leído por sus contemporáneos, y aun imitado y admirado, pero conforme avanzaron sus osadías, especialmente formales, el apoyo y la comprensión de sus contemporáneos disminuyó hasta quedar reducido a poeta excéntrico. Ello no

implica que su influencia no se dejara sentir, por el contrario: de él parten claramente las dos ramas más importantes de la poesía mexicana del siglo XX, y por medio de ellas podríamos decir que su influencia se extiende hasta nuestros días. Los poetas que se reunieron en torno a la revista Contemporáneos se encargaron de llevar a sus extremos aspectos tan tabladianos como la ironía, el humor, la visión entre juguetona y melancólica del paisaje y en general del país, así como el rigor con la obra de los demás y la propia. Tan cosmopolitas como Tablada, los Contemporáneos se encargaron igualmente de asimilar otras tradiciones, especialmente la francesa y la anglosajona, y de llevarlas al diálogo con la propia tradición.

No es difícil encontrar ecos de Tablada, de su visión sensual del paisaje, en Pellicer; de su melancolía y su deseo de concisión, en Villaurrutia; de su desbordante humor y su visión irónica del paisaje, la cultura nacional o de sí mismo, en Novo, así como sus escrúpulos críticos, su ironía o su anhelo de universalización, sin por ello olvidar la propia tradición que es común en la obra de todos los Contemporáneos. Ellos también se vieron seducidos por lo nuevo, al igual que Tablada, ya fuera el psicoanálisis, el surrealismo, el coloquialismo, etcétera. En cierta forma había en todos ellos la misma inquietud que hizo de Tablada un poeta moderno, vanguardista.

La otra propuesta tabladiana, la experimentación, el juego, la actitud desafiante e iconoclasta, no fue llevada a sus extremos por los Contemporáneos, sino paradójicamente por los enemigos literarios

de éstos: los estridentistas. A ellos se debió quizás más que a ningún otro grupo poético que la vanguardia tuviera una representación explícita en México. Los estridentistas querían renovar las letras nacionales, seducidos por el brillo y el vértigo de las vanguardias europeas; querían un país que no desentonara en el mundo moderno. La actitud de niños malcriados que asumieron frente a la tradición y la poesía maexicana tampoco fue tan original, y hasta Tablada los criticó.(15)

Y es que en rigor no podemos hablar de escuelas vanguardistas en la poesía mexicana, porque realmente es notorio el conservadurismo de ésta; a ello se debe que más que escuelas hubo sensibilidades vanguardistas, y éstas sí muy importantes. Los poetas mexicanos, a pesar de leer a los de otras tradiciones a veces alejadas y remotas, no pueden olvidar que hay una tradición propia importantísima, la cual al combinarse, dialogar, confrontarse con otras se ve enormemente enriquecida. Eso fue quizás lo que no entendieron los estridentistas:

...a las sucesivas admiraciones por Lugones, Machado, los futuristas, Eliot, Pound, Juan Ramón, Cummings, Supervielle, los surrealistas, Neruda, Vallejo, Borges, Crane, St. John Perse, Cavafis, Seferis, García Lorca, Jorge Guillén, Cernuda, Lezama Lima, los beats, Nicanor Parra o Ernesto Cardenal; a la seguridad constante de que la poesía es patrimonio universal, la complementa otra certeza: la poesía también es herencia nacional. Es imposible ignorar la riqueza de la tradición propia.(16)

El interés por una poesía novedosa en Latinoamérica no fue privativo de los estridentistas; incluso ellos llegaron a ese deseo después de mirar con cierta envidia a otros poetas sudamericanos más

cercanos a los europeos que se jactaban de haber llegado a la poesía de vanguardia. Igualmente los jóvenes poetas brasileños, cuando habían transcurrido dos décadas del siglo, sintieron la necesidad de renovar su poesía, sin percatarse de que ésta también había comenzado ya a renovarse gracias a uno de sus predecesores, quien había alcanzado grandes logros, similares, y mucho antes, a los que varios de los poetas que ahora ellos admiraban con desesperación y a quienes querían imitar a toda costa, proclamaban como la última novedad.

Su intento, con todo, fue mucho más afortunado que el de los estridentistas mexicanos, porque a diferencia de éstos, los brasileños contaban con un proyecto mayor y más consistente: la Semana de Arte Moderno de São Paulo. Si los mexicanos habían sido importantes por su desafío, los brasileños contaron con un enorme equipo de intelectuales, artistas, mecenas, científicos y aun filósofos de las más diversas tendencias de pensamiento. De entre ellos surgieron, además, enormes escritores y poetas, algunos de los cuales han sido incluidos entre los más importantes de la lengua portuguesa de este siglo. Un aspecto que conviene señalar es la conciencia que existía entre estos dos grupos de que lo que hacían era un proyecto que los hermanaba entre sí y los emparentaba con la Europa vanguardista. Stefan Baciu señala "una solidaridad de grupo que traspasa fronteras", agregando una cita de Mário de Andrade:

Pero negar a los estridentistas mexicanos, a los expresionistas alemanes, a los fauves de Francia, a los futuristas de Italia y de Rusia, multitud, negarles el derecho de

representar la época actual, interrogativa y caótica, sería sobreponerse a la realidad contemporánea. (17)

Pero quienes llevaron hasta las últimas consecuencias las propuestas sousandradinas fueron los poetas concretos, como dije anteriormente. Además de rescatar del olvido al marañense, se sitúan como la continuación de ciertos aspectos, aquéllos más cercanos a la vanguardia europea, del modernismo; su obra posee por momentos una reticencia, una negación rotunda de la poesía que se agota en los temas, y pugna por la preponderancia de aspectos visuales, "materiales": la tipografía, la letra impresa, los espacios en blanco, e incluso el dibujo o el collage.

Al igual que a su maestro, porque ellos son los únicos poetas que han reconocido e incluso ostentado la influencia sousandradina, los concretistas son por momentos oscuros, barrocos, desconcertantes; al igual que aquél, ellos trataron de expresar de la mejor manera su sentir de la sociedad contemporánea, dominada por un régimen capitalista, consumista y burocrático, saturada de objetos mercantiles, de imágenes de propaganda; de un sentimentalismo, una poesía y un erotismo comerciales, con fuertes dosis de cursilería y lugares comunes, que despojan al lenguaje y por lo tanto a la poesía de su dimensión crítica y creadora. Esa es, pues, la fuerza de su poesía: intentar restituir al lenguaje la posibilidad de ser auténtico y recuperar la fuerza expresiva y comunicativa de que es capaz; lo mismo intentaron los modernistas, y lo mismo buscó Sousândrade. De este último a los concretos hay una línea, reforzada por los

modernistas.

Exceptuando las tradiciones locales, la poesía de otras lenguas fue de capital importancia en el desarrollo de la poesía moderna y vanguardista en México y Brasil. Desde luego que entre los precursores del concretismo pudo haber estado Tablada, y sin embargo es ignorado. Lo mismo sucede con nuestras tradiciones hispanas: de Mallarmé a Eliot o de Cavafis a Auden, la influencia de las más diversas tradiciones poéticas se multiplican, siendo la gran ausente la de lengua portuguesa, especialmente la brasileña, que a pesar de estar tan cercana a nosotros, por ignorancia o desdén de ambas partes, no hemos sido capaces de comprender, ni hemos valorado a figuras de importancia mundial como Sousândrade, Gonçalves Dias, Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Cecilia Meireles, y tantos otros cuya fama e influencia han llegado más fácilmente a otros países y continentes, y que son prácticamente desconocidos en el mundo hispano.

NOTAS

CONCLUSIONES

- (1) Ver nota (14), capítulo I, "Tablada: epígonos del modernismo mexicano?" de este mismo trabajo.
- (2) De Baudelaire al surrealismo. México, FCE, 1983, pp. 15.
- (3) Ver notas (24) y (25) del capítulo II, "Sousândrade: negación del romanticismo brasileño", de este mismo trabajo.
- (4) Ver nota (7) del capítulo II, "Tablada: precursor de la vanguardia poética en México", de este mismo trabajo.
- (5) Ver nota (1), capítulo III, "Tablada y la poesía de vanguardia en México", de este mismo trabajo.
- (6) Ver prólogo a la Antología de la poesía norteamericana. México, UNAM, 1984 y The Longman Dictionary of Poetic Terms. New York, 1980.
- (7) Ver "Cantos" en Selected Poems of Ezra Pound, New York, 22a reimpression de la primera edición de 1957, a New Directions Paperbook, pp. 96-184.

- (8) Ver nota (7), capítulo III, "Sousândrade y la poesía de vanguardia en Brasil", de este mismo trabajo.
- (9) Ver "Fragmento de un diario" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nueva época, número 202, octubre de 1987, pp. 20.
- (10) Obras. I-Poesía, México, UNAM, 1971, pp. 475.
- (11) Ver Frederick Williams, Sousândrade: Vida e Obra, São Luís-Maranhão, 1976, pp. 7. También el apéndice: "Sousândrade: contrabandista?" de la misma obra, pp. 255.
- (12) Walter Benjamin, "Sobre algunos temas de Baudelaire" en Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos, México, Origen/Planeta, pp. 89.
- (13) Los hijos del limo, México, Seix Barral, 1987, pp. 11.
- (14) De Baudelaire al surrealismo, pp. 27.
- (15) Ver nota (21), capítulo III, "Tablada y la poesía de vanguardia en México", de este mismo trabajo.
- (16) Carlos Monsiváis, "Poesía mexicana II. 1915-1985" en La poesía. Siglos XIX y XX, México, PROMEXA, 1985, pp. 305-306.

(17) "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes" en Estridentismo: memoria y valoración, México, SEP/FCE, 1983, pp. 39.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Luis Miguel, La democracia de los muertos. Ensayos sobre poesía mexicana, 1800-1921. México, Cal y Arena, 1988, 295 pp.

ANTOLOGÍA de la poesía norteamericana, selección, versión y prólogo de Augustí Bartra. México, UNAM, 1984, 329 pp. (Nuestros Clásicos, 11).

AVILA, Affonso, O Modernismo. São Paulo, Ed. Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência y Tecnologia, 1975, 218 pp.

-----, O Poeta e a Consciência Crítica: uma Linha de Tradição uma Atitude de Vanguarda. São Paulo, Summus Editorial, 1978, 138 pp.

BANDEIRA, Manuel, Panorama de la poesía brasileña. México, FCE, 1945, 275 pp.

-----, Poesia do Brasil, seleção e estudos da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Guilherme Merquior na fase moderna. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1963, 513 pp.

BASTOS, Humberto, Os Modernos. (Apontamentos sôbre a Evolução Brasileira). Rio de Janeiro, REPER, 1967, 107 pp.

BAUDELAIRE, Charles, Poesía completa, edición bilingüe, traducción de M.B.F., presentación de Ramón Hervás. Barcelana, Ediciones 29, 1986, 398 pp.

BÉGUIN, Albert, El alma romántica y el sueño. México, FCE, 1981, 488 pp.

BÉNICHOU, Paul, El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica. México, FCE, 1984, 533 pp.

BENJAMIN, Walter, Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. México, Origen/Planeta, 1986, 251 pp. (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 49).

BLANCO, José Joaquín, La paja en el ojo. Ensayos de crítica. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, 278 pp.

BOSI, Alfredo, Historia concisa de la literatura brasileña. México, FCE, 1982, 256 pp.

BRASIL, Emanuel y William J. Smith, Brazilian Poetry. (1950-1980). Middletown, Wesleyan University Press, 1983, 183 pp.

BRAYNER, Sônia, A poesia no Brasil. Das Origens até 1920. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, 395 pp.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de, Re-visão de Sousândrade. São Paulo, Edição Invenção, 1964, 275 pp. (Colaboração especial de Luíz Costa Lima y Erthos A. de Souza).

-----, Sousândrade.Poesia. Rios de Janeiro, AGIR, 1966, 89 pp. (Coleção Nossos Clássicos).

CAMPOS, Haroldo de, Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977, 75 pp.

-----, Transiderações, recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulaçia. México, El Tucán de Virginia, 1987, 111 pp. (Edición bilingüe).

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, André Breton -atisbado sin la mesa parlante. México, UNAM, 1982, 111 pp.

CARILLA, Emilio, El romanticismo en la América Hispánica. Madrid, Gredos, 1958, 980 pp., 2 vols.

CASTILLO, Homero, Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid, Gredos, 1974, 383 pp.

CASTRO LÓPEZ, Octavio, Examen crítico de T.S. Eliot. Tierra baldía. México, UNAM, 1973, 169 pp.

CRESPO, Angel, Antología de la poesía brasileña. Desde el romanticismo hasta la generación del cuarenta y cinco. Barcelona, Seix Barral, 1973, 405 pp.

CUNHA, Fausto, O Romantismo no Brasil. De Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971, 150 pp.

DÍAZ MIRÓN, Salvador, La gigante y otros poemas. México, FCE/SEP, 1984, 199 pp. (Lecturas Mexicanas, 58).

"EL HIJO PRÓDIGO" (Antología), introducción, selección y notas de Francisco Caudet. México, Siglo XXI, 1979, 331 pp.

FRAIRE, Isabel, Seis poetas de lengua inglesa. México, SEP, 1976, 204 pp. (SepSetentas, 244).

FRANCO, Jean, La cultura moderna en América Latina. México, Joaquín Mortiz, 1971, 320 pp.

GONÇALVES DIAS, Antônio, Textos Seleccionados. Rio de Janeiro, AGIR, 1966, 150 pp.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, Las corrientes literarias en la América Hispánica. México, FCE, 1978, 273 pp. (Biblioteca Americana).

JÚNIOR, Peregrino, O Movimento Modernista. Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1954, 44 pp.

KEENE, Donald, La literatura japonesa. México, FCE, 1980, 135 pp. (Breviarios, 112).

LA CULTURA DEL 900, a cargo de Alfonso Berardinelli. México, Siglo XXI, 1984, 581 pp., 2 vols.

"LA ERA DE POUND" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México, nueva época, número 179, noviembre de 1985.

LOS IMAGINISTAS (DES IMAGISTES), nota introductoria de Marina Fe. México, UNAM, s/d, 33 pp. (Material de Lectura, 68).

MARTINS, Wilson, The Modernist Idea. Westport, Greenwood Press, Publishers, 1971 331 pp.

MEMORIA Y VALORACIÓN: ESTRIDENTISMO. México, SEP/FCE, 1983, 289 pp.

MENDONÇA TELES, Gilberto, Vanguardia Europeia e Modernismo Brasileiro, apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias, de 1987 até hoje. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1978, 384 pp. (Vozes do Mundo Moderno, 6).

MERQUIOR, José Guilherme, De Anchieta a Euclides. Breve História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976, 248 pp. (Documentos Brasileiros, 182).

NERVO, Amado, Poemas, prólogo de Genaro Estrada. México, Porrúa, 1984, 234 pp. ("Sepan Cuantos...", 443).

NOVO, Salvador, Nuevo amor y otras poesías. México, FCE/SEP, 1984, 177 pp. (Lecturas Mexicanas, 19).

NÚÑEZ, Ángel, Guesa Errante. Héroe latinoamericano. São Paulo, 1981, Universidade Católica de São Paulo, 1981, 98 pp.

PACHECO, José Emilio, Antología del modernismo. 1884-1921. México, UNAM, 1970, 298 pp., 2 vols. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90 y 91).

----- y Carlos Monsiváis, La poesía. Siglos XIX y XX. México, PROMEXA, 834 pp.

PAZ, Octavio, El signo y el garabato. México, Joaquín Mortiz, 1986, 206 pp.

-----, Las peras del olmo. México, Origen-Seix Barral, 1984, 198 pp. (Obras Maestras del Siglo XX, 39).

-----, Los hijos del limo. México, Seix Barral, 1987, 240 pp.

PELLICER, Carlos, Horas de junio y Práctica de vuelo. México, FCE/SEP, 1984, 139 pp. (Lecturas Mexicanas, 22).

"PERMANENCIA DE LAS LETRAS MEXICANAS" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México, nueva época, número 200, agosto de 1987.

POESÍA EN MOVIMIENTO, antología de poesía mexicana. México, FCE/SEP, 1985, 462 pp. 2 vols.

POESÍA IBEROAMERICANA CONTEMPORÁNEA. UNA ANTOLOGÍA GENERAL, prólogo, selección y notas de Ramón Xirau. México, SEP/UNAM, 1982, 391 pp. (Clásicos Americanos, 37).

"RAMÓN LÓPEZ VELARDE" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México, nueva época, número 208, abril de 1988.

RAYMOND, Marcel, De Baudelaire al surrealismo. México, FCE, 1983, 330 pp.

ROMANTIC POETS. BLAKE TO POE, editado por W.H. Auden y Norman Holmes Pearson. New York, The Viking Press, 1950, 526 pp.

SELECTED POEMS OF EZRA POUND. New York, New Directions Paperbook,
22a reimpressão de la 1a edición de 1957, 184 pp.

SILVA BRITO, Mário da, História do Modernismo Brasileiro. Rio de
Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 322 pp.

-----, Poesia Modernista. Rio de Janeiro, Civilização Brasi-
leira, 1968, 241 pp.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da, Poesia Moderna. São Paulo, Edi-
ções Melhoramentos, 1967, 472 pp.

-----, Poesia Romântica. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1965,
363 pp.

SOARES AMORA, Antônio, O Romantismo. São Paulo, Editora Cultrix,
1977, 350 pp. (A Literatura Brasileira, vol. II).

TABLADA, José Juan, "Fragmentos de un diario" en La Gaceta del Fondo d
de Cultura Económica. México, nueva época, número 202, octubre
de 1987, pp. 13-20.

-----, Obras. I-Poesía, edición a cargo de Héctor Valdés.
México, UNAM, 1971, 626 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 25).

-----, Obras. III Los días y las noches de París. Crónicas pa-
risienses. México, UNAM, 1988, 256 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana,
99).

TANABE, Atsuko, El japonismo de José Juan Tablada. México, UNAM,
1981, 164 pp.

THE LONGMAN DICTIONARY OF POETIC TERMS. New York, Longman, 1989,
342 pp., con tres apéndices.

THE WHITE PONY. AN ANTOLOGY OF CHINESE POETRY. New York, The New
American Library, 1960, 320 pp.

"T.S. ELIOT" en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México,
nueva época, número 213, septiembre de 1988.

UCHOA LEITE, Sebastião, Participação da Palavra Poética. Petrópolis,
Vozes, 1966, 103 pp.

VALDÉS, Héctor, Índice de la Revista Moderna. México, UNAM, 1967,
302 pp.

VILLARRUTIA, Xavier, Obras. México, FCE, 1086 pp. (letras
Mexicanas).

WERNECK SODRÉ, Nelson, História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1960, 393 pp.

WILDMAN, Eugene, Anthology of Concretism. Chicago, The Swallow, Press, 1969, 165 pp.

WILLIAMS, Frederick G., Sousândrade: Vida e Obra. São Luís-Maranhão, Edições Sioge, 1976, 268 pp.

----- e Jomar Moraes, Sousândrade. Inéditos. São Luiz, Departamento de Cultura do Estado, 1970, 230 pp.