

AMANDA MARISCAL ACOSTA

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA MEXICANA)

+

LA POESIA
DE
JOSE JUAN TABLADA

+

MEXICO
1949

17582

2043



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

A mis Padres.

INDICE

PRIMERA PARTE

	Pág.
Preliminar	11
1.—El Modernismo como corriente literaria	13
2.—El Modernismo en la Literatura Mexicana	17

SEGUNDA PARTE

3.—Algunos datos biográficos de José Juan Tablada	27
---	----

TERCERA PARTE

4.—La influencia francesa en la poesía de juventud de Tablada y en sus primeros volúmenes de versos	37
---	----

CUARTA PARTE

5.—El Japonismo en la poesía de Tablada	59
6.—Los haikais de <i>Un día</i>	72
7.—Los haikais de <i>El Jarro de Flores</i>	77

QUINTA PARTE

8.—Las corrientes de la nueva forma poética	85
9.— <i>Li-Po</i> y otros poemas. (Versos ideográficos)	87

SEXTA PARTE

10.—El Mexicanismo en <i>La Feria</i>	97
---	----

SEPTIMA PARTE

Conclusión	105
Bibliografía	107

PRELIMINAR

He preferido en el presente trabajo ocuparme solamente en la poesía de José Juan Tablada y no en su obra completa, porque estimo que para tal intento, y dada la naturaleza misma de dicha obra, se requeriría un estudio mucho más laborioso y extenso del que ahora me era dable realizar. Quede ello para otra ocasión o para mejor pluma.

Sólo he querido establecer un punto de partida que sirva para ahondar más tarde en la investigación literaria sobre uno de los poetas más distinguidos dentro del modernismo mexicano que, por circunstancias diversas, permanece un tanto olvidado de nuestros críticos e investigadores.

Descarta que el presente estudio fuera uno más entre los que posteriormente se hagan con el fin de destacar a cada uno de los valores de la Literatura Mexicana en el lugar que verdaderamente les corresponde.

Expreso aquí el agradecimiento más sincero al doctor Julio Jiménez Rueda, al doctor Julio Torri y a don José María González de Mendoza, por sus valiosas orientaciones y estímulos.

Amanda Mariscal Acosta.

PRIMERA PARTE.

- 1.—El Modernismo como corriente literaria.
- 2.—El Modernismo en la Literatura Mexicana.

1.—EL MODERNISMO COMO CORRIENTE LITERARIA.

AL movimiento intelectual llamado Modernismo se le ha señalado un carácter negativo, es decir, se le define como "Una negación de la literatura anterior y una reacción contra ella". Con todo, es precisamente este carácter negativo como dice Federico de Onís "el que le prestó unidad en un principio ante los ojos de los demás y los suyos propios". (1)

Se inicia el movimiento hacia 1882, como una consecuencia de la crisis universal de las letras y del espíritu, que se había de manifestar en la ciencia, en la religión, en la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera. Por lo que se refiere a las letras hispánicas, es ése el preciso momento en que ellas logran librarse de la influencia francesa, dominante y casi única en los siglos XVIII y XIX, para entrar de lleno al conocimiento no sólo de las grandes literaturas europeas (inglesa, alemana, italiana) sino también de otras literaturas como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y antiguas, las medievales y primitivas, las cuales atrajeron por motivos diversos a los intelectuales, que comenzaron a reaccionar contra las ten-

(1) De Onís, Federico. *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*.

dencias de aquella época: la civilización europea había llegado al pleno goce de su máxima perfección y, en consecuencia, sentíanse ya insatisfechos y decadentes.

Francia fué entonces, para muchos, impulso y vehículo de ese extranjerismo, que dió como resultado para España y América que ambas descubrieran su propia originalidad. A menudo, esta influencia francesa suele tomarse por afrancesamiento y señalarse como carácter distintivo de la literatura americana en el momento del modernismo; pero hay que tener en cuenta que dicha influencia es un hecho universal en el siglo XVIII y que, además, no puede, por ningún motivo caracterizar a la literatura de ningún pueblo.

La verdad de los hechos estriba en que la primera fase de creación de la poesía modernista, fué un proceso de transformación que nació espontáneamente de la insatisfacción y de la necesidad interna de renovación y que, por añadidura, se desenvolvió al mismo tiempo que el simbolismo francés y los demás movimientos independientes y semejantes, que brotaron en diversas partes del mundo y fueron fecundándose mutuamente.

Entre 1870 y 1914, las influencias extranjeras jugaron un papel importante en la formación de los espíritus y en la evolución de los géneros literarios en Francia. Hubo algo de común entre las obras de aquel tiempo, pertenecientes a escritores de distintas nacionalidades: escandinavos, rusos, ingleses, italianos, etc., que fueron muy bien acogidos y cuyas influencias abrieron fuentes de inspiración a los franceses en horas de aridez y de incertidumbre. Se observó entonces el curioso fenómeno de que las ideas que tomaron de fuera, correspondían nada menos que a sus propias aspiraciones. Fueron preocupándose por los problemas de la vida interior, trabajando contra el exceso del naturalismo; se reintegró en las obras de noción del movimiento del alma y una piedad filosófica que el naturalismo no conocía. El pesimismo idealista renovó al pesimismo desencantado y un poco trivial de los naturalistas, con las ideas de Schopenhauer, que fué traducido por Burdeau en 1875; en este mismo año, se pidieron poco a poco a Wagner enseñanzas poéticas, a raíz de haber aparecido el libro de Eduardo Schuré *El drama mu-*

sical Ricardo Wagner, su obra y su idea. En suma, el naturalismo se corrigió por la filosofía y tuvo ya preocupaciones morales y sociales.

En 1882, Eugene-Melchior de Vogüé publicó su libro *La Novela Rusa*, que estremeció profundamente a las almas; y en los años posteriores, entre 1884 y 1900, las producciones de Dostoievski: (*Crimen y Castigo*, *Los Poscidos*), las de Tolstoi: (*La Guerra y la Paz*, *Ana Karenina*, *El Poder de las Tinieblas*, *La Sonata a Kreutzer*, las de Máximo Gorki, fueron ofrecidas sucesivamente al público francés. Llegaron los años de 1889 y 1900 y entonces se revelaron los escandinavos, tanto en los libros como en el teatro. Bjoernson: (*Más allá de las fuerzas humanas*). Ibsen: (*Los Aparecidos*, *Casa de Muñecas*, *Rosmersholm*, *El Pato Salvaje*). Más tarde fueron leídos los dramaturgos alemanes, Sudermann: (*El Pasado*). Hauptmann: (*Almas Solitarias*, *Los Tejedores*).

La obra de Nietzsche fué traducida de 1893 a 1900 por Henri Albert, después de haber sido estudiada profundamente por Carlos Halévy y Carlos Adler. La obra de D'Annunzio también fué traducida admirablemente en esta época por G. Hérelle.

Puede decirse, finalmente, que las influencias de fuera de Francia estuvieron representadas por dos novelistas y un poeta: Tolstoi, que prefirió el estudio de las grandes cuestiones que tocan a la conciencia y a la sociedad; D'Annunzio, que, por el contrario, despliega en toda su obra un individualismo sin freno, ofreciendo en sus libros seres vigorosos en quienes las pasiones se desbordan; y Kipling, al que correspondió ejercer una acción profunda en el lirismo, acción que todavía subsiste y que está destinada a durar largo tiempo; fué el primer cantor del universo moderno y su obra tuvo un alcance general: contempló las formas más curiosas de la civilización europea y de los Estados Unidos, vió vivir a todas las razas en todas las latitudes e hizo de su obra la suma de los tiempos modernos; aportó a las últimas generaciones literarias el puro análisis intelectual y les dió el gusto del espectáculo de las aventuras psicológicas.

El año de 1896 (publicación de *Prosas Profanas*) se ha señalado como el del triunfo o apogeo del modernismo. Ru-

bén Darío, genio sintético, dió en su propia obra los frutos últimos y más modernos de toda aquella evolución poética.

Por lo que respecta al desarrollo del movimiento modernista, éste fué breve, pero, en cambio, enormemente fecundo: cambió en unos cuantos años la dirección, la forma y el contenido de la literatura española y, en consecuencia, la poesía lírica y el ensayo vinieron a ser los géneros dominantes de la época, como la novela lo había sido en la anterior.

Torres Ríoseco opina que: "hasta antes del modernismo, la métrica castellana había sido una cosa rígida, grave y definitivamente estable" (1): dice, además, que los innovadores anteriores habían cultivado varias formas métricas, pero que siempre habían tenido preferencia por los versos tradicionales, octosílabo y endecasílabo; en cambio, con los poetas modernistas comenzaron a usarse con más frecuencia los versos de nueve, diez, doce y catorce sílabas, sin que esto quiera decir que los poetas anteriores a ellos no los hubieran cultivado también; lo que pasó fué que los nuevos poetas enriquecieron los ritmos, variando la distribución de los acentos de una manera regular o rompiendo la irregularidad de la distribución. "Han substituído con la acentuación *ad libitum* la tiránica y monótona del encasílabo y del dodecasílabo" —dice Henríquez Ureña hablando sobre Darío—; y añade: "van más lejos las modificaciones ensayadas en la pausa intermedia de los versos compuestos; hay no sólo la terminación del primer hemistiquio con palabras agudas o esdrújulas en agudos imitados de la versificación inglesa, y la división de la palabra, cuya primera porción perteneciente al primer hemistiquio se considera unas veces grave y otras aguda, como en francés." (2)

Como precursores del modernismo se consideran: a los cubanos José Martí y Julián del Casal, a los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón y al colombiano José Asunción Silva. En ellos se dieron los principales caracteres que habían de afirmarse más tarde en el movimiento. Gutiérrez Nájera, descubrió por su propia cuenta la fórmula

(1) Torres Ríoseco, Arturo. *Precursores del Modernismo*.

(2) Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la Poesía Castellana*.

de la poesía simbolista: "reivindicar en la música el bien de la poesía"; en Silva hay descubrimiento rítmico, estetismo, exquisitez, sabiduría; Casal es francesista y japonista, aunque su París y su Japón hubieran nacido de los libros.

Por lo demás, se pueden señalar al modernismo diversos caracteres, entre los que se cuentan: el pesimismo, el refinamiento verbal, la sensibilidad, una actitud de espíritu rebelde, un desafío tácito pero evidente a todo lo viejo, un desbochado anhelo de hermosura y de liberación, además de las innovaciones métricas, del sensualismo y la tristeza, y de los rasgos más distintivos, que son: el amor a la forma, el escepticismo, la indiferencia moral y el exotismo (de preferencia un exotismo helénico).

Se compara el movimiento modernista sólo con el *Siglo de Oro* español por el número y la calidad de sus poetas y por su poder de creación de formas, sentimientos y mundos poéticos nuevos. Sembró los gérmenes de otras posibilidades futuras, que se han desenvuelto más tarde durante el presente siglo.

2.—EL MODERNISMO EN LA LITERATURA MEXICANA.

Por lo que toca a la transformación literaria en México, ésta comenzó a sentirse durante el último tercio del siglo XIX. La nota más importante de la Literatura Mexicana era, sin duda, la poesía, y se aspiraba ya a la creación de una lírica nacional; el romanticismo predominante iba depurándose y, aunque la influencia de España se manifestaba todavía, la curiosidad por las literaturas extranjeras y el conocimiento de otros modelos señalaron nuevos rumbos. Se comenzaron a cultivar las literaturas inglesa e italiana, y se encargaron de acelerar el movimiento modernista Altamirano primero y Justo Sierra poco después. La poesía clásica decayó; se cimentó la educación superior sobre la base de la ideología positivista; los poetas del postromanticismo de 1870 prolongaron en línea recta su descendencia hasta las postrimerías del siglo, época en que también aquí se sintió la misma inquietud

que hubo en todo el mundo, produciendo en las letras una reacción anárquica, quizás más fuerte que aquella que había producido el romanticismo. Esto, y la expansión de la cultura que cada vez era más universalizada en México, produjeron el movimiento común que lleva el nombre de modernismo.

Ya hemos dicho que se señalan como precursores del modernismo a los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón; pero en el caso de nuestra literatura hay que colocar antes a Justo Sierra, quien sucedió a Altamirano en la dirección de las generaciones jóvenes y "que sabía muy bien que la literatura nacional se estaba formando, que paso a paso tomábamos, diseñábamos un contorno peculiar, que nuestra orientación francesa nos servía para desprendernos definitivamente del aspecto y de las imitaciones españolas y que limpiábamos con un baño de arte nuevo, con el arte espléndido de la poesía y de la prosa galas, nuestras empolvadas imágenes, nuestros rancios prejuicios, nuestros viejos moldes castellanos. Purificar el estilo, hacerlo cada vez más castizo y límpido, conservar fundamentalmente nuestro carácter novohispánico, para abrir a los cuatro vientos del espíritu nuestra curiosidad y renovar ideas y formas de acuerdo con nuestro desarrollo cultural y social, ese era el horizonte señalado por el maestro". (3)

Esta nueva tendencia, que venía desde muy atrás, se afirmó en su primera fase —dice Carlos González Peña en su *Historia de la Literatura Mexicana*— con la *Revista Azul* (1894-1896), fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Duffóo. Se agruparon en ella todos aquellos poetas que más tarde habrían de llamarse *modernistas*; tiene esta fase una influencia directa, aunque tardía, del romanticismo francés, así como del parnasianismo.

En la segunda fase, que puede llamarse "de apogeo", con influencia simbolista más marcada, florecen ya todos los modernistas que habían despuntado en la fase anterior, agrupándose en la *Revista Moderna*, de más larga vida que su antecesora. Puede considerarse al grupo de redactores de

(3) Urbina, Luis G. *La Vida Literaria de México*.

esta *Revista Moderna* como similares, por varios conceptos, a la famosa Generación del 98, sobre todo en lo que se refiere al proceso evolutivo de la intelectualidad española; los dos juegan un importante papel dentro del desenvolvimiento cultural de los respectivos países y a medida que el tiempo los aleja de nuestra época, su importancia crece.

La *Revista Moderna* se fundó por la iniciativa de un grupo de literatos mexicanos, entre los que se contaban Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Francisco J. de Olaguibel y otros, que ya en 1898 hablaban de fundar una publicación esencialmente literaria y artística animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados, intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando su espíritu innovador, llevara precisamente el nombre de *Revista Moderna*. Los entusiasmos juveniles respondieron a las excitativas que para tal fin se hicieron y al mismo tiempo se dejaron oír ecos de alarma en las columnas de la prensa conservadora, ya que muchos de los poetas de aquella época no simpatizaban con la nueva estética. Dieron en llamar decadentes a los poetas de nuevas tendencias; la palabra estaba muy de moda y se hizo una intensa campaña contra aquel sonado *decadentismo*. Fué necesario, pues, que los poetas modernistas tuvieran una publicación que fuera portavoz de la nueva estética, para que así pudieran reivindicar los fueros del arte y defender su dignidad de escritores. La empresa, felizmente, pudo llevarse a cabo, gracias al esfuerzo y generosidad de Jesús Valenzuela, poeta de "un carácter infatigable y espíritu armonizador". Sin su ayuda, y sin el apoyo que más tarde prestó a la revista don Jesús E. Luján, no hubiera sido factible la obra, a pesar del talento de toda la generación que la formó.

Escribieron en ella, a más de los citados fundadores, José Juan Tablada, José Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos y otros más; encargóse de ilustrarla con sus maravillosas creaciones el dibujante Julio Ruelas. El primer número de la *Revista Moderna* no fué muy bien recibido por el público capitalino, ya que sus redactores eran tildados de decadentes, pero, con todo, llamó poderosamente la atención por novísimas tendencias y bien pronto fué

conocida en América y en Europa, constituyéndose así, durante once años, en el primer periódico literario de nuestro país.

El movimiento modernista en México tropezó, al comenzar, con serias resistencias, debido a que los poetas se dieron a los excesos, en un afán de exotismo y novedad. Nos parece conveniente hacer alusión aquí a una de las más sonadas polémicas literarias que se suscitó precisamente en aquella época entre el culto escritor y crítico literario don Victoriano Salado Alvarez y los representantes de la nueva tendencia, encabezados por Jesús Valenzuela. Salado Alvarez calificaba de "imitadores" a los poetas que formaban aquel grupo modernista, pero dicho en tales términos que venían a resultar vulgares plagiarios. Por otro lado admitía que la *asonada* (no revolución) que habían llevado a cabo era benéfica y tenía que traer algunos excelentes resultados, ya que con las nuevas maneras poéticas venía a enriquecerse el acervo común de la lengua; pero no obstante, no se resolvía a dar su entera aprobación a aquellos revolucionarios escritores y les pedía que se convirtieran y volvieran al camino verdadero para que no siguieran gimiendo en las "Sombras del error".

Al hacer sus apreciaciones se apoyaba el señor Alvarez en Hipólito Taine, y admitía con él que la poesía es producto del medio; aunque, por otro lado, parecía tener un concepto equivocado del medio o no haber comprendido perfectamente cuál era el medio intelectual de aquella época, ya que a los "decadentistas mexicanos" los consideraba "fuera de nuestro medio". Analizando la situación, se podía ver que el medio intelectual de aquella época, hacía ya tiempo que era puramente francés. "España —dice Valenzuela en una carta dirigida a Tablada— dejó de ser nuestra madre intelectual desde la propagación de la *Enciclopedia* por Feijóo, para no decir francamente que España no ha estado en condiciones de enseñar algo nuevo desde hace siglos ni en ciencia ni en filosofía. Parece hoy embuste que Luis Vives llevara a Inglaterra el primer soplo de la sana doctrina que inauguró muy en breve Bacon; tal se alejó España del pensamiento desangrada por sus colonias americanas (forman en la actualidad más de diez naciones) y deprimida gradual pero rá-

pidamente por sus reyes y sacerdotes. A pesar de ser quien fué Felipe II, ojalá que Lutero hubiera sido el sucesor de Carlos V. Y, al proclamarse la Independencia, España, inoculada de francesismo, nos había mostrado el camino de París y en París seguimos, no obstante que hoy llegó envolviéndonos la corriente americana del norte que, con el Inglés más generalizado cada día en México, no sólo nos llevará por nuevos rumbos sino que transformará de tal modo nuestro idioma fecundándolo que hasta el nombre del ilustre Rafael Angel de la Peña desaparecerá entre los escombros del español que hoy hablamos y que, por cierto, no encuentran muy español los académicos de Madrid, ni Peñita tampoco.

La lengua castellana, decía Quevedo, se formó de muchas leches; nosotros, en el curso del tiempo, con las voces autóctonas del español, y el francés y el inglés que ya nos siguen más de cerca, formaremos la lengua en que nuestros pósteros no se acordarán en verso o en prosa (cónyuges de la belleza) sino de uno que otro autor del año de gracia de 1898. Por ahora —concluía Valenzuela a este respecto— nuestro medio intelectual es francés y he aquí la causa del efecto muy natural de que artificial parezca al señor Salado”.

Después, en la misma carta, analizaba Valenzuela someramente el desarrollo psíquico del medio intelectual en los últimos noventa años anteriores, sólo en la parte literaria, para hacer notar el rápido camino que había tomado, hasta llegar a “una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares”. Todos aquellos años habían sido de gestación de algo que se encontraba en estado de nebulosa y que vendría a definirse en el terreno literario hacia el año de 1890, cuando Balbino Dávalos, Tablada y otros poetas, dando la nota vanguardista en la dirección de la poética, irrumplieron en el “camino perdido” del que hablaba Salado Alvarez.

Valenzuela, desde luego, no estaba de acuerdo en que a los modernistas se les llamara plagiarios, por eso decía en su carta: “Salado Alvarez se olvidó de que todo procedimiento extraño, transportado de un idioma a otro idioma se resiente a los comienzos de este defecto. El debe recordar a

Fray Luis de León ¿y qué era Fray Luis de Horacio?. Debe sentir admiración por Jorge Manrique ¿y qué fué Manrique de los poetas árabes?. Imitadores. . . . ¿por qué no plagiaríos? y todavía, ¿por qué si el obispo Pagaza (Clearco Meonio entre los árcades romanos) traduce) parafrasea o imita a Virgilio, no deben ustedes (refiriéndose a los modernistas) parafrasear o imitar a Verlaine o a Rêgnier?. Por qué si el señor Salado Alvarez se produce luego en fabla no pueden ustedes producirse por abstracciones, cuando bien halladas sublimes?. El procedimiento de ustedes es bueno, muy artístico y prevalecerá. Nos viene de Francia, claro, de esos malaveriguados decadentistas a la manera de los rayos Roentgen no hechos para vibrar en los del sol radiante sino para penetrar a través de los cuerpos como los católicos a través de las almas y enseñarnos oculteces antes no contempladas".

Hacia 1831, Guérin un precursor de la Escuela de Mallarmé había escrito: "A l'heure où j'écris, le ciel est magnifique, la nature respire des brises fraîches et pleines de vie, le monde roule melodieusement et parmi toutes ces harmonies, quelque chose de triste et d'alarmé circule: l'esprit de l'homme s'inquiète de tout cet ordre qu'il ne comprend pas". Y Mallarmé más tarde, escribió: "Toute âme est mélodie qu'il s'agit de recueillir; et pour cela sont la flûte ou la viole de chacun. Selon moi jaillit plus tard une condition vraie d'ou la possibilité de s'exprimer non seulement, mais de se moduler à son gré". "Sin embargo orquestación y símbolo —comentaba Valenzuela en la misma carta— tienen que referirse a un término más general; la expresión, según un crítico francés y ese fué el escollo de Mallarmé". Baudelaire y Verlaine se inquietaban por comulgar con la naturaleza; Novalis antes que ellos había escrito: "el hombre es el sacerdote que ha hecho comulgar todas las cosas de la tierra con el pan y el vino de la vida eterna". Y Maurice Guérin, sobre el mismo asunto escribió posteriormente: "obedeciendo a su movimiento ascensional, la vida se eleva de reino en reino, siempre depurada y ennoblecida para hacer latir el corazón del hombre, que es el centro en que sus mil corrientes van a resultar de todas partes. Allí es puesta en contacto con la Divinidad; allí, como sobre el altar en donde arde el incienso, se

evapora en un sacrificio inefable, en el seno de Dios". Es en el autor alemán una síntesis intelectual, en el autor francés síntesis más completa aún: un acto estético que le une desde luego a las cosas con su sensibilidad, no su inteligencia puesta en movimiento, en pocas palabras, el romanticismo incubando el nuevo pensamiento lírico".

En la segunda parte de la carta a Tablada escrita por Valenzuela, este último, para ilustrar mejor sus opiniones, transcribe apreciaciones de un sabio crítico francés que decía, que aunque parezca paradójica, es Mallarmé menos discípulo de Platón y Hegel que Stuart Mill, agregando: "le Parnassisme, avec procédé formiste le rattache M. Mallarmé, avec le naturalisme face esthétique de ce temps dont Taine et Stuart Mill exprimerent la méthode et de l'essence. Ce parnassisme qui, avait paru jusqu'à présent une vaine, et inexplicable florescence artistique dans una época, retrouve naturellement sa place par mots, des doctrines, l'application à l'art par association, des mots, des doctrines, de l'association des idées. De l'une on a voulu faire jaillir la beauté, comme de l'autre on avait voulu faire sortir la vérité". Y comentaba Valenzuela: "El arte amparándose bajo las alas de la Ciencia pero malamente queriendo sustituir en lo absoluto el orden lógico con el orden rítmico de las sonoridades de una palabra, unidos en un ritmo, pretendiendo formar la idea, para caer al fin en la obscuridad de la impotencia".

Claro que en aquella época —como decía Valenzuela— pocos en México tenían una idea exacta de toda aquella renovación, pero había espíritus delirantes que se convirtieron en apóstoles de la nueva estética, aun no bien comprendida, y no obstante esto el esfuerzo no fracasó, sino que sirvió para salir de la rutina de la tradición. Quintana, Menéndez Valdés, Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce y Campoamor quedaron olvidados gracias a los atrevimientos de aquellos *decadentistas*. Desde luego, los arrojados innovadores, tropezaron con dos obstáculos enormes: primero, la novedad abrumadora de la obra francesa que era obra de transición y no de decadencia; y segundo, la lengua española, no hecha para las flexibilidades y delicadezas sutiles y vagas, pero siempre vibrantes, del cultísimo idioma galo, que los autores

de la época habían llevado a un alto grado de perfeccionamiento. Lucharon, pues, por aclimatar palabras, ideas, giros nuevos, que escandalizaban a los alarmistas, los cuales se olvidaban de la crudeza de los epítetos de Cervantes para ruborizarse y gritar ante los nuevos giros franceses. Bien es cierto que, como jóvenes innovadores, procedían sin freno: vivían hundidos en un exclusivismo literario, con el blasfemo de Richepin, con Rollinat, el lamentable cantor de las neurosis y de las injurias, en el invernadero malsano de Baudelaire, en la ciudad maldita de Verlaine y en el laberinto de Mallarmé. Pero la tempestad pasó y las palabras, las ideas, los giros nuevos, se amoldaron al habla castellana. Esta se hizo más dócil al matiz y a la abstracción, menos castellana pero más humana.

El fenómeno, como se ha visto, merecía mayor atención y mejor estudio de parte del señor Salado Alvarez antes de condenarlo —opina Valenzuela—, ya que el medio físico influía de una manera decisiva en la producción literaria de la época. Por otra parte, por admitido se tiene ya que todos aquellos audaces innovadores de la lengua la favorecieron más que los académicos conservadores; sacudieron el exclusivismo arrojándolos lejos, (como "crótalos que se desprenden de su pellejo"), prestando con esto un servicio real y positivo al léxico, que tenía necesidad de ser fecundado. Desempeñaban su justa misión, ya que la conservación y la vida de un idioma está encomendada a los escritores; la acción y la reacción se unirían más tarde en un solo cauce, el verbo futuro.

Hay todavía otro asunto al que alude Salado Alvarez en sus escritos; se refiere a la *inmoralidad*. Valenzuela no toma muy en cuenta las reconvenções hechas por el crítico, ya que tiene la opinión de que la ciencia y la poesía persiguen lo desconocido y que en ambas se debe exigir solamente el saber producirlas. La poesía, por lo tanto, no puede realizarse fuera de la naturaleza ni estar fuera de las leyes naturales; el nuevo procedimiento lírico derivaba hacia una transformación del ritmo, y los estados de ánimo en el México intelectual de aquel tiempo obedecían a la evolución iniciada por don Gabino Barrera, evolución que había venido a pro-

ducir un medio intelectual en perfecta concordancia con ella.

Veamos ahora la opinión que tenían acerca de este tema los escritores de aquel tiempo:

“Los adelantos científicos —decía Urueta a Tablada, en alguna de sus cartas que datan del año de 1893— y el carácter eminentemente industrial de la civilización moderna han creado tres escuelas literarias, por tres razones: El Naturalismo (Zola), porque algunos espíritus creyentes de la ciencia, que han transportado su fé a los gabinetes de física y a las planchas de los anfiteatros, aplican a la novela el método experimental dándoles marcado carácter histórico a sus obras —Novelas de Costumbres—; el intimismo (Bourget), porque la psicología ha despertado la curiosidad de las confesiones secretas, profundidad del alma y casi como manía atisban los dramas domésticos y arrojan su sonda; y por último, el decadentismo, porque a otros espíritus la ciencia sólo ha dejado amargura y sombras, *enfermos de civilización* que se refugian en algún “paraíso artificial”.

Agregaba Urueta en la misma carta que los primeros, los naturalistas, tenían la conciencia de la gran lucha fecundante, del impasible progreso humano, en tanto que los segundos sólo se preocupaban de las “neurosis individuales y de las llagas íntimas”. Decía, además, que por ese tiempo se produjeron otras importantísimas manifestaciones de arte: Parnasianismo, Diletantismo, Japonismo, Satanismo, etc., perfectamente diferenciados y que correspondían, debido a la complejidad del tiempo moderno, a estados psicológicos, es decir a estados del alma. Después, refiriéndose al decadentismo puramente literario, opinaba que consistía en el “refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige dios de sus altares a un lugar estético que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible que no por ser raro deja de ser un hecho fisiológico en ciertas idiosincracias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados; de esto podría desprenderse la razón de que no haya una sola forma de arte, porque no hay un solo temperamento, y la obra de arte, como afirma Taine, “está determinada por el estado general de los espíritus”.

El *decadentismo literario* era según Urueta la "notación literaria" del "decadentismo moral". El decadentista recurría a los diccionarios viejos, visitaba las trasterías llenas de baratijas, cuyos colores había desleído el tiempo; era amigo de los pintores, amigo de los cielos en los que el sol da pinceladas de infinitos tonos, podía notar sensaciones indefinibles, enfermas, y por ello tenía que romper sus frases y darles el color de un chal viejo y el estremecimiento de un gato acariciado. "Las frases de los Goucourt tienen toda la fascinación de un ataque de histeria...", anotaba Urueta para justificar sus anteriores afirmaciones.

Refiriéndose ya, concretamente, a la poesía de Tablada, Urueta opinaba que el espíritu del poeta se había formado como un mero decadentista. Las verdades científicas eran para él elegías de su Dios y en su alma había "un cenicero de ideales"; había para él en el libro de Spencer un infierno más horrible que el de Dante y ante su vista giraba el eterno cero búdico. Agregaba que Tablada había sido hipnotizado por los "decadentistas franceses", apoyándose en la creencia de que hay "almas que nos entran en el alma". La forma fantasmagórica de su estilo revelaba al esteta consumado; sus nerviosidades, sus pesadillas, sus edenes, se debían a la inspiración del genio, que era un demonio súcubo con alas de colibrí y a veces con alas de murciélago.

Urueta, en su análisis, situaba a Tablada entre el desfile de "los poetas malditos" ya que —decía— la lectura asidua de Verlaine cambiaba la manera de ser, formándose por ello un temperamento neurótico. Leer a Verlaine era como inyectarse morfina que penetraba en el molde del antiguo Yo y lo transformaba sin que encontrara fuerzas para resistir a la invasión, debido a la debilidad adquirida en las luchas sin tregua de la selección intelectual. Concluía diciendo que veía con agrado que aquel escéptico tuviera fe en su patria celeste de salvación, ya que entre los pedazos de crucifijo y de órganos de su templo desbaratado, era el oficiante de un ideal.

SEGUNDA PARTE.

3.—Algunos datos biográficos de José Juan Tablada.

NACIO José Juan Tablada en la ciudad de México el 3 de abril de 1871. Fué su padre don José de Aguilar y Tablada; su madre, doña Mariana Acuña y Osuna de Tablada. El verdadero nombre del poeta era, pues, *José Juan, de Aguilar, Acuña, Tablada y Osuna*.

Tuvo desde niño una imaginación clara y despierta; con frecuencia los recuerdos de la infancia surgían en su memoria, inconexos, pero bañados de luz y de color como las viejas estampas de Epinal que él y todos sus contemporáneos admiraron. Para gozar de esas impresiones no hay más que acudir a sus *Memorias*, que, a juicio de Octavio G. Barreda, son "no de los relatos más felices y amenos que se hayan hecho sobre el México de fines del siglo XIX"; fueron escritas en el año de 1937, cuando ya el poeta contaba más de medio siglo de edad. Contienen esas *Memorias*, puede decirse, los datos más valiosos sobre su vida; las impresiones infantiles están pintadas con vivos colores, sobre todo aquellas que ya en su edad madura revivió transformándolas en algunos de sus propios versos. "Desde muy pequeño, el don de imaginar fué mío. . . " dice Tablada en las páginas de *La Feria de la Vida*; profundamente observador, retenía en su memoria multitud de detalles y hacía reflexiones. Gustaba de observar en los habitantes de los pueblos las características de nuestras razas aborígenes, y uno de sus afanes era sondear el hondo misterio que encierran todas ellas. "Allá en Otumba

—escribe— mi mente se penetró de esa poesía desolada, hecha de espectros de ídolos, de tristeza colonial, de mediocridad presente, que es el alma de los pueblos mexicanos..."; había visto pueblos en decadencia, cuando en algunas ocasiones, siendo niño, viajaba con sus padres. Así de observación en observación iba tejiendo para él mismo sus propios juicios, en los que siempre existirá un sentimiento de veneración por el pasado: "Todos los pueblos mexicanos fueron algo mejor de lo que son ahora, y por eso sus ruinas son un tesoro único... Sus ruinas y su irremediable tristeza que conmueve, sobrecoge, desespera".

El primer colegio de varones al que asistió, según su propio testimonio, fué el de las Flores, situado en la calle de Herreros, en Puebla. Los maestros eran: don Luis, de "exquisitos modales y con el aspecto de un pulcro caballero del Greco", y el otro, don Manuel, moreno, grueso, más bien bajo que alto, con anteojos oscuros y sobre la cabeza una especie de montera o gorra griega... En una ocasión, el pequeño José Juan dibujaba en su pizarra, y don Manuel, con su aire sonriente y bondadoso, miró el dibujo aquel y dijo en tono de sentencia: "No está mal el dibujo... Quizás con el tiempo llegues a ser un Zendejas", y para afirmar sus palabras regaló al dibujante una caja de colores a la acuarela. Al llegar a su casa, José Juan refirió a su padre el incidente y éste le dijo "que había tenido el honor de que lo estimulara y obsequiara el gran poeta Manuel M. Flores". Algunos lustros más tarde, aquel niño convertido en poeta escribía un prólogo a las *Pasionarias* de Flores, había de seguir sus mismas huellas dolorosas y se había de dar cuenta demasiado tarde, como él mismo dice, "del sarcasmo de ser poeta en un medio adverso y hostil, sólo existiendo para un núcleo de espíritus propicios, cada vez más restringido...".

De su iniciación poética, que él llama "extraña", tenemos referencia en alguno de los capítulos *La FERIA de la Vida*:

" Mi familia y yo, invitados por don Carlos Adame y su esposa, pasábamos una temporada en la hacienda de Suapayuca, que dicho señor administraba. Cierta noche, aunque cansado por los juegos y travesuras del día, no quise

acostarme a la hora prescrita para la gente menuda. . . había husmeado que las personas grandes entre los invitados iban a hacer algo misterioso para mí, en la prima noche, en una de las trojes de la hacienda. Ciertas palabras cabalísticas: "ensayos", "poesías", "recitaciones", despertaron mi curiosidad y me hicieron salir furtivamente del dormitorio y dirigirme al lugar donde el conciliábulo se celebraba. . . ." Se trataba nada menos, que de una de esas veladas de fin de siglo que la gente bien hacía para su propio recreo y en las que se decían versos y se representaban comedias; lo que más le sedujo de "aquella manifestación de la Gaya Ciencia" fué el ritmo de la poesía declamada con el énfasis entonces en boga, la sonoridad de los versos y el sortilegio de las rimas, que vaga, pero sutilmente, se insinuó en su alma desde entonces y para siempre.

De su abuela materna, doña María Engracia Osuna, heredó Tablada, la sangre indígena; ella había casado con un español de nombre Acuña, pero su casta indígena se había perpetuado en su descendencia. Con todo, Tablada sentía un gran amor por España; para él no era ningún conflicto querer lo mismo a España que a América, antes bien, este "doble amor" era como "una dilación de patriotismo, un paso adelante hacia el amor de la humanidad, por los lógicos caminos de la sangre. . . ."

Por la pintura y, en general, por las artes plásticas, tuvo Tablada durante toda su vida afición y amor, adquiridos desde muy pequeño y que fueron desenvolviéndose y agrandándose al correr de los años. Su primer iniciador, puede decirse, fué un pintor *amateur*, coleccionador de antiguallas y objetos de arte, una original figura del siglo pasado a quien llamaba cariñosamente, "tío Pancho". Pintaba aquel buen hombre a maravilla toda clase de pájaros con la única preocupación de reproducirlos fielmente; el pequeño José Juan lo veía trabajar y su poderosa sensibilidad captaba paso a paso los movimientos del pincel. Asistía en esas sesiones al prodigio de la "creación artística", sintiendo dentro de él el asombro del iniciado ante un misterio, al mismo tiempo que el familiar "tío Pancho" asumía las proporciones extrahumanas de un demiurgo. Como el pintor estimara la actitud con-

templativa del muchacho, lo inició en sus pintorescos conocimientos naturalistas, de pintor y de amante de la belleza plástica; había traído de Roma y de París el buen "tío Panchito" un estereoscopio y, mirando en él, conoció Tablada las principales obras pictóricas y escultóricas conservadas en los templos y pinacotecas del mundo.

Terminó su educación primaria en los colegios Kathain y Grosso, de los cuales conservaba risueños recuerdos infantiles. En el colegio Grosso aprendió el francés, que llegó a hablar como su propia lengua, y así, estudiando y aprendiendo siempre, su espíritu se fué fortaleciendo y su imaginación se preparó a descubrir el misterio de la vida. Los años de su adolescencia los vivió en una antigua casa de campo en Tacubaya, que tenía vastos patios enladrillados, naranjos, magnolias en arriates y un extenso jardín de árboles enormes, fuentes cegadas, estatuas rotas o caídas de sus pedestales y un ambiente saturado de la melancolía peculiar de los parques en abandono. Allí hubiera pasado feliz todas sus horas libres, entregado a sus imaginaciones poéticas, que sin que se hubiera percatado ya rodeaban casi por completo su vida; pero la tropa bulliciosa de "condiscipulos truhanes" lo arrebataron de sus ensoñaciones y lo asociaron por la fuerza a sus aventuras y correrías. Tacubaya, por aquella época, había dejado de ser ya, el retiro veraniego de las familias acomodadas y la quieta población se había convertido "en el dominio absoluto de Birján, que oficiaba en los puestos y barracas al aire libre de la Plaza de Cartagena, en los múltiples reñideros de gallos y en las famosas *partidas* que, instaladas en medio de jardines iluminados *a giorno*, abrían enormes salones decorados con lujoso mal gusto, a base de espejos murales y colgaduras de peluche". Hacia aquellos lugares conducía la curiosidad a los adolescentes, que con ojos maravillados observaban a los personajes sentados alrededor de las mesas; por su inexperiencia juvenil ignoraban entonces que aquellos hombres estaban posesionados en esos momentos de una de las más grandes pasiones humanas. Toda una escuela de costumbres era aquel espectáculo para los jóvenes que daban sus primeros pasos en la vida y llevaban "el alma abierta como un surco, para nutrir y hacer

medrar la semilla, buena o mala, que cayera en ella". ¡Cuántos de aquellos compañeros de su adolescencia se perderían a lo largo de vidas oscuras y lamentables destinos... porque "en la época más plástica de la vida no tuvieron un tónico para las nobles ambiciones, ni un exhorto, ni quizás un ejemplo para obrar rectamente..."! Así reflexionaba Tablada, evocando aquella parte de su existencia.

¿Qué fué entonces lo que salvó a José Juan de haber corrido la misma suerte que sus demás compañeros adolescentes? Una medida enérgica y terminante de sus padres cortó de raíz aquellas torcidas inclinaciones. El poeta lo ha contado con las siguientes palabras:

"Haber llegado a la casa paterna a las doce de la noche, después de una excursión a las *partidas*, fué quizás mi salvación", porque, después del castigo inmediato, "una azotaina memorable", se le anunció solemnemente que en consejo de familia se había decidido internarlo en el Colegio Militar. Y he aquí que una bella mañana se encontró huésped del legendario Castillo de Chapultepec!

"El espíritu militar", confiesa Tablada, estuvo siempre excluido de su naturaleza; debido a esto, aquella época fué la más tediosa de su adolescencia, pero no puede decirse que haya sido para él infructuosa, ya que tuvo tiempo de dedicarse con ahinco a cultivar su afición entomológica, que desde sus años de infancia había sentido. Por otra parte, los ejercicios físicos, marchas, gimnasia, natación, lo dotaron de un robusto físico y al mismo tiempo despertaron en él el entusiasmo por el ejercicio corporal, que no sólo practicaba regularmente sino que también preconizaba. Todavía algo más obtuvo del Colegio: aprendió a estudiar como los verdaderos estudiantes lo hacen, a tal grado que cuando ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, los estudios le parecieron tan fáciles que tenía la sensación de que vivía en continuas vacaciones.

En la Preparatoria no hizo grandes amistades; la absoluta relajación del orden, la insolencia para con los maestros, molestaron a Tablada; sus mejores amigos siguieron siendo los de Chapultepec. El, que había sido indisciplinado en el Colegio Militar, que abandonaba su puesto de cen-

tinela para correr en pos de algún insecto raro con el cual podría aumentar su colección, y que escribía ingeniosos y cortantes epigramas, faltando con esto al orden militar, resultaba ejemplar en Preparatoria! (1).

La mejor parte de su juventud la pasó Tablada en Coyoacán, cuando aquel pueblo conservaba todavía su atmósfera romántica y en los edificios y paisajes perduraba la vida colonial. Parecía mentira que a unas cuantas leguas de la bulliciosa metrópoli se encontraran rincones de leyenda y de misterio, con un escenario de la vida antañona. Coyoacán era por aquella época un centro social distinguidísimo: las personas que allí vivían, no obstante que viajaban diariamente a la metrópoli, preferían la vida quieta y silenciosa de aquellos sitios y por eso habían fundado en ellos sus hogares. Pusieron de moda en el pueblo las exposiciones florales y de ganadería, el club campestre y el tiro de pichón; sus bailes al aire libre y sus famosos *tianguis* de los viernes bajo los fresnos centenarios de la Plaza Pública.

José Juan Tablada y sus familiares fueron de los primeros colonos del Coyoacán "primitivo", al que se llegaba después de viajar toda una hora en "tren de mulitas"; sus recuerdos más estimados datan de aquellos años: el chalet de don Everardo Hegewish, construido como todas las casas suburbanas campestres; la Plazuela de la Concepción, con su templo de retablo popular en medio de un eriazó que rodeaba estructuras ilustres como aquella famosa "Casa Colorada", donde se supone que Cortés, movido por la vil codicia, dejó que Alderete atormentara al augusto Tlacatecuhtli de los aztecas, y más allá, bajo el portal, la casa y la tienda de don Tiburcio, viejo cacique venido a menos y el lóbrego y destaralado rancho de *Los Camilos*, que debió haber sido de la comunidad del mismo nombre. En todas aquellas mansiones se revelaba la desolada tristeza de nuestros pueblos, que parecen deshacerse en ruinas lenta y dolorosamente, sin acabar de desplomarse de una vez; a todos estos re-

(1) En el Colegio Militar, Julio Ruelas y Tablada fundaron un periodiquito. A los dos les había picado ya "la avispa del arte". Ruelas dibujaba y Tablada escribía; allí fué donde este último comenzó a hacer epigramas.

cuerdos se unía en su mente la pálida figura del doctor Neira, "amojamao, quijotesco, con patillas de chuletas y bueno como el pan . . .", que fué amigo de su turbulenta juventud y cuya mansa filosofía, saber modesto y brusquedad generosa, cuadraban muy bien en aquella decoración de tiempos idos. En el atrio parroquial alcanzó a ver todavía los Sayones de Semana Santa, en el torpe e ingenuo simulacro de la Pasión Cristiana, aunque no en sus procesiones por el pueblo, sino confinadas ya sólo al atrio.

Vinculada también a los recuerdos familiares, si bien no a las evocaciones de Coyoacán, estaba en la memoria de Tablada la noble y serena figura de Julio Zárate, historiador ilustre y magistrado ejemplar, maestro devoto y hombre de cabales virtudes públicas y privadas. Fué para él no sólo su cuñado y pariente político, sino un hermano mayor, solícito y paternal; perfecta rectitud, ante la juventud desordenada y bulliciosa de Tablada, que prefería aventurarse por mares encrespados, "arrojando por sobre la borda, por doñaire, la brújula, como un regalo a las sirenas, o peregrinar a caza de blancuras que se volvía sauces al tocarlas, bajo selvas tan espesas que sus follajes velaron el sol y la estrella polar de día y de noche". Con todo, su bienhechora influencia se dejó sentir y él fué quizás quien le inculcó el amor al estudio y al trabajo, que ennoblecieron su vida. Julio Zárate plantó en su corazón la épica semilla del culto a los héroes y a nuestros grandes hombres, el mismo culto que lo haría después, aparte del afecto fraternal, venerar la memoria de "ese perfecto maestro de civismo y héroe a su manera, del magisterio y de la magistratura".

Más tarde, su juventud en desenfrenada carrera lo hizo alejarse de la casa fraterna; ante aquel vértigo insensato, el noble y melancólico rostro de Julio Zárate lo contemplaba impotente; su benevolencia no podía morigerar la exaltación ni la petulante suficiencia que rechazaba guías; sólo se contentaba con mirarlo contristado, como si adivinara los pésames y las amarguras que había de traerle el porvenir.

Como escritor decidió Tablada ser, desde sus comienzos, no un aficionado, sino un profesional. Viviría de su pluma o cuando menos se proporcionaría con ella algún bienes-

tar en la vida, que desde un principio se le mostró dura. Para ese fin, sólo el periodismo era eficaz porque sólo dentro de él se retribuía, aunque parsimoniosamente, el esfuerzo literario; a esto se debe su "desdoblamiento literario", es decir, que su vida literaria tenga dos aspectos: uno esotérico y otro exotérico. El primero, dedicado, como él mismo decía, "a sus pares en inteligencia y en cultura", y el segundo "a la mayoría capaz de leer"; de ahí que, sin abdicar a sus facultades poéticas, decidiera desde temprana edad ser periodista.

En una entrevista con Roberto Núñez y Domínguez dice Tablada: "Abandoné mis estudios de milite para ingresar en las Oficinas del Ferrocarril Central como empleado de la Contabilidad y allí comencé a escribir mis primeros versos de juventud. Una vez se los leí a un amigo y le gustaron tanto que prometió llevarme con Reyes Spíndola, para que me los publicara en *El Universal*. El famoso editor, después de leer mis versos, me dijo que aparecerían en su diario; luego, me preguntó que si también escribía prosa y al contestarle que sí, me pidió un artículo de prueba, agradándole tanto, que me creó una sección en el periódico titulada *Rostros y Máscaras*. Ya estando como redactor de planta, me dijo un día: "En el suplemento literario del domingo próximo, salen sus versos", contestándole yo: ¿Y cuánto me van a pagar, señor licenciado?; se rió sin querer ante tamaña audacia y llamando a Luchichi, a Urbina y a Días Dufóo, les explicó mi pretensión. Y lo que él menos se esperaba fué que todos estuvieron de acuerdo con mi solicitud".

Su primer poema de juventud que vió publicado, se titula *Nupcial*: apareció el domingo 18 de enero de 1891 en *El Universal*. Poco después, Manuel Gutiérrez Nájera escribía en una de sus crónicas de *El Partido Liberal*: "Siento alegría de ver en *El Universal*, versos de José Juan Tablada, pensados en francés, casi escritos en francés pero siempre bellos y reveladores de un gran talento artístico".

Este juicio acerca de su poesía lo guardaba Tablada en su memoria con gran cariño, ya que fué para él como una consagración.

Casi al mismo tiempo Luis G. Urbina escribió en *El Si-*

glo XIX elogiosos comentarios a los artículos que bajo el título de *Rostros y Máscaras* publicaba Tablada cada domingo en *El Universal*. También José Martí que entonces se encontraba en México, estimuló cariñosamente al joven poeta, y Manuel Puga y Acal lo aconsejó, guiándolo en la literatura francesa modernísima. Estas fueron, en suma, las primicias literarias en prosa y en verso de José Juan Tablada y por los estímulos que recibió se decidió a operar el "desdoblamiento literario" que practicó hasta sus últimos años. Debemos hacer notar que siempre se admiró en Tablada una gran laboriosidad; hablando de sus actividades literarias, él mismo les aplicaba un símil y decía con cierta retumbante elocuencia: "El periodismo me procura el sustento y en él amaso mi prosa como un pan, pero mis versos son el vino que con los pámpanos del huerto interior, destilados en alambiques de arte, servidos en copas que la fantasía exorna, produzco para mi regalo y, con la intención por lo menos, de regalar a los buenos catañores. . . ." Tablada tenía la opinión de que en poesía, y sobre todo en poesía moderna, se expresa todo lo inexpresable en prosa. Para él la poesía era "*quintaesencia, espíritu, síntesis, intuición pura. . .*", y en tanto que la prosa era análisis inductivo o deductivo.

Hasta aquí hemos procurado dar en síntesis los datos biográficos sobresalientes de José Juan Tablada, durante la época que precede a la publicación de su primer tomo de poesías, publicación hecha en el año de 1899. En la tercera parte de este trabajo trataremos de establecer el carácter de sus poesías de juventud y especialmente de las que forman *El Florilegio y Al Sol y bajo la Luna*.

TERCERA PARTE.

4.—La influencia francesa en la poesía de juventud de Tablada y en sus primeros tomos de versos.

TODOS los escritores que hablan sobre Tablada están de acuerdo en señalarle "el puesto más avanzado entre los reformadores de la lírica". "Es muy fácil situar a José Juan Tablada en la jerarquía de la literatura mexicana; pero no dejar ese trabajo a los críticos él mismo tomó el lugar indisputable: el primero en la vanguardia", dice J. M. González de Mendoza en su prólogo a la edición de *Los mejores poemas de José Juan Tablada*. En efecto, se inició poéticamente dentro del modernismo y salió al encuentro de las más nuevas formas poéticas nacidas en Francia a fines del siglo XIX. Después, su inquieto espíritu ávido de futuro y dispuesto siempre a la renovación, lo impulsó a adoptar las novísimas tendencias literarias de su época en las que siempre encontró la fuerza de expresión y el vigor que habían de rejuvenecer su poesía.

Cuando Tablada tenía más de cincuenta años de edad en sonado homenaje lo consagró como "poeta representativo de la juventud" (23 de febrero de 1923), y en la *Antología de jóvenes poetas mexicanos* se le incluyó con esta nota: "Las novísimas tendencias del poeta José Juan Tablada (nacido en 1871) le dan cabida en esta edición de jóvenes poetas".

Como ya dijimos en páginas anteriores, sus primicias literarias fueron saludadas por los poetas ya consagrados con palabras de aliento y sanos consejos; "el flamante poeta des-

lumbró a todos con su métrica y con su inspiración porque las fuentes de donde provenía no eran las de los rimadores preceptistas. Ni Bécquer, ni Espronceda, ni Quintana, asomaban en sus versos. Su propio espíritu y sus lecturas le habían formado y salía íntegro, pulido y abrigado a la Théophil Gautier y amargado con la estética amargura del ajenjo de Baudelaire y otros poetas franceses posteriores a Hugo", dice Valenzuela en su prólogo a la segunda edición de *El Florilegio*. Ciertamente, la cultura de Tablada —en un principio— fué radicalmente francesa; nada tiene de extraño esto, si tomamos en cuenta que en aquella época tal influjo era todavía predominante. En ciertos elementos del grupo modernista, el idioma francés era casi oficial y de uso corriente, y no sólo eso, sino que algunos como Olaguibel, Leduc y el mismo Tablada, lo dominaban en el *argot* y se denominaban entre ellos mismos los "forts- en gueule".

La influencia de lo que hay de morboso en Baudelaire, fué para la generación a la que pertenecía Tablada —dice él mismo— algo así como el "Mal de las Galias"; no fueron capaces aquellos jóvenes poetas de discernir el artificio en la descarriada moral del satánico poeta francés, y desastrosamente quisieron normar su vida literaria y su vida íntima por sus máximas disolventes, creyendo que así aseguraban la excelencia de su obra literaria. Si Byron, Musset y quizá Espronceda descarriaron un tanto a la generación de los románticos, fueron sin duda pecados veniales junto a los que se cometieron después: el siniestro influjo de "los paraísos artificiales" se dejó sentir sobre los poetas, que esperaban encontrar en ellos la misteriosa inspiración artística. Creían en "el arte por el arte mismo" y todos los medios les parecían buenos para conseguir el fin estético; la indispensable "torre de marfil" se convirtió en caja de sutiles reactivos químicos y en un gabinete de la "Magia Negra".

Todo aquel que no pensara como ellos en cuestiones estéticas, puesto que las sociales y las económicas les parecían secundarias, era tratado como burgués, según rezaba el radicalismo de la religión del arte.

Concedieron al ejercicio literario demasiada importancia, sin saber que en las sociedades en formación, como aque-

lla de su época, estaba muy lejos de tenerla. Soñaban en que la sociedad ideal sería la integrada y regida por poetas más o menos baudelairianos o en salmuera de ajeno, como Verlaine; o doctorados en el claroscuro satánico del agua-fuertista Rops o del escenógrafo de las Misas Negras, Huysmans.

Aquel grupo juvenil, en su afán de renovación, aquilató los méritos de Laforgue y Rimbaud, aún antes de que las obras de estos dos poetas, últimas flores de la familia electiva cuyo tronco común era Edgar Allan Poe, se pusieran de moda en su misma patria; esto, naturalmente, habla en favor de la segura intuición de aquellos poetas que, a pesar de sus múltiples defectos, poseían grandes cualidades positivas y principalmente un ímpetu vital y un amor frenético por el Arte. Tenían, además, gran cultura y, en algunos, como Bernardo Couto, asombraba la solidez de su criterio y sus conocimientos de arte y de literatura en contraste con sus dieciocho años de edad; le llamaban *el poeta niño*.

Por otra parte, las impecables traducciones por Balbino Dávalos, de obras maestras de la poesía francesa, algunas como la insuperable de la *Sinfonía en Blanco Mayor*, de Gautier, deben señalarse entre las hazañas de aquel grupo, así como las discusiones en francés de Olaguibel y Leduc y la recitación de poemas originales de Rollinat y Richepin. Pero, en general, la influencia baudelairiana fué peligrosa, y algunas veces hasta fatal para los líricos mexicanos, porque algunos de ellos cayeron en plena juventud debido al siniestro influjo del jardín de *Las Flores del Mal* y del abismo de los "paraísos artificiales". El ejemplo del poeta maldito ofrecía a la inexperiencia juvenil un refugio y un derivativo para emplear sus desbordantes energías exaltadas, en aquella época de "letargo espiritual opresor en que las rígidas normas gubernativas ahogaban todo ímpetu cívico".

Como dato curioso añadiremos el de que aquellos literatos que vivían saturados de la literatura francesa del día, daban a sus novias el nombre de las heroínas de las novelas del momento. Oscilaban entre el naturismo de *Las veladas de Meudon* y el sombrío lirismo de Baudelaire, que era como un mar profundo alumbrado por relámpagos satánicos y per-

fumado por brisas terrenales de comarcas exóticas y misteriosas. . .

Reinaba también en aquel grupo literario gran amistad, y sus charlas eran instructivas y amenas: discutían problemas, aclaraban incertidumbres y reconocían el valor de cada quien, pero nunca adoptaban actitudes solemnes sino que prevalecían en su ambiente las formas joviales del *esprit fulgurante* y el *persiflage* de buen tono.

José Juan Tablada fué uno de los tres poetas que, a juicio de Octavio Paz, influyeron considerablemente en los jóvenes de su tiempo. Los otros dos son: López Velarde y González Martínez; Tablada y López Velarde representan la curiosidad, en contraste con lo que simboliza González Martínez o sea la meditación moral; pero también entre Tablada y López Velarde hay diferencia por lo que se refiere a la aventura poética; en tanto que el primero se siente atraído por la aventura interior, hacia dentro de sí mismo y de México, Tablada experimenta la fascinación del viaje, de la fuga de México y de sí mismo: "su espíritu curioso estaba siempre en acecho de lo que iba a llegar, siempre en espera de lo inesperado" (1), pudiendo atribuírsele a esto la eterna juventud de su obra y también su principal limitación.

Al iniciarse en el Modernismo, viste su poesía con un antifaz negro para cruzar el carnaval de fin de siglo. Escribe conforme a la época, declama lágrimas y pecados suntuosos; pero en cuanto el Modernismo ha llegado a lo vulgar, cambia sus ropajes recamados y sólo conserva de él el gusto por la palabra. En cambio, la poesía del período modernista sí conserva huellas del paso de Tablada.

Podemos decir que en sus primeros versos de juventud se advierten ya las cualidades distintivas y las tendencias que habían de prevalecer más tarde en sus dos primeros volúmenes de poemas.

Tablada ante todo —dice Luis G. Urbina— fué un apasionado, un pasional; su poesía era el producto de largas horas de ensueños, de exquisitas ternuras, de raras emociones, que lo llevaban a extraños y luminosos paraísos.

(1) Paz, Octavio.—Estela de José Juan Tablada.

Hay ciertamente en su poesía ese afán de vivir, de vivir la vida plenamente en todo lo que tiene de goces y atractivos, pero desde luego contribuye a esta manera de ser de su poesía la influencia francesa que prevalece durante toda su primera época.

Analizando algunos de sus poemas (inéditos en 1891), encontramos desde luego una cierta tendencia hacia lo macabro; sin embargo, parece que a veces no se decide por una cosa más concreta y se detiene a medio camino. La adjetivación, por otra parte, está apenas salpicada aquí y allá de calificativos raros y encontramos también rimas extrañas de sustantivos: *clorosis*, *neurosis*, *apoteosis*, que eran poco usados hasta entonces y que denuncian ya un incipiente modernismo. El mismo caso puede advertirse en algunos poemas de José Asunción Silva, poemas que podríamos calificar de *larmoyants*.

Por lo que se refiere al dejo macabro que hallamos, por ejemplo, en *Serenata* (inédita en 1891), había de desplegarse más tarde y definirse más concretamente en *Hostias Negras*, última parte de *El Florilegio* (1904). La figura se presenta algo a la manera parnasiana, aunque sin serlo del todo; se diría que fluctúa entre dos maneras. Vemos, por ejemplo, que en los sonetos de Heredia hay una delimitación pictórica de la figura; el poema, en general, se concreta a la aparición de esa figura, que se perfila en el primer terceto del soneto, para acabar de limitarse perfectamente en el segundo. En cambio, Tablada, aunque utiliza juegos de colores y figuras, no les da ese marco tan definido y tan técnico que caracteriza a los sonetos del poeta francés. Comienza por algo vago —la mandolina— y siguen apareciendo más elementos, los ruiseñores, las estrellas, la serenata, pero no logran enmarcar con perfección parnasiana la silueta; cuando la figura parece definirse más, no llega a una concreción sino que dice:

La alcoba llena de ardores
Es el teatro esplendente
De mis versos trovadores!.

Se pierde entonces la importancia de marco que se le había conferido a la alcoba; procede aquí con un modo mucho menos estricto que el de Heredia, que ya tenía un canon sobre el que hacía estas presentaciones.

En Tablada, la imagen central se va poco a poco y simultáneamente concretando y diluyendo; unas veces da paso a un verso que sí define, pero también frecuentemente se aparta en cosas vagas.

En cuanto a la técnica de los colores, no tomada en el sentido simbolista que les dió Rimbaud, sino como un medio plástico para hacer la figura, se encuentra quizás mejor seguida por Tablada en estos versos primeros. Recordemos que ya José Asunción Silva había hecho estos "estudios al crayón" o de "blanco y negro", como algunos los han llamado. Son como dibujos a pluma semiunilaterales, porque en general (y quizás en estos prevalezca un contraste romántico reaccionario entre la noche y el día, la luna y la bóveda celeste, y algunas imágenes semejantes) se trata de simples *recamados* de siluetas sobre un fondo oscuro que las delimita. Así, pues, distinguimos dos modos de definir las: por colores y por los objetos circundantes. La primera parece ser más pictórica, quizá más parnasiana; la segunda, más escultórica, también parnasiana pero menos pura, porque a veces intervienen esas correspondencias simbolistas, más o menos frecuentes, pero al fin tan directamente visuales como las puramente del Parnaso.

Para darnos cuenta del proceso de presentación que usaba Heredia, podemos recurrir a *Soir de Bataille* de *Los Trofeos*, en donde se halla definido a la perfección:

Le choc avait été tres rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encore dans l'air où vibraient leurs voix fortes
La chauler du carnage et ses âcres parfums.

La silueta todavía no se define, pero ya se ve desde aquí nimbada por el espectáculo general que le servirá de marco. Hay ya personajes en esta escena: "tribuns, centurions", que sólo limitarán más plásticamente la aparición que

todavía no se efectúa. Acompaña su visión de voces y perfumes, casi a la Baudelaire: "les couleurs, les odeurs et les sons se répondent", *Correspondances*, prepara su marco humano pero intensamente plástico.

En el segundo cuarteto dice:

D'un oeil morne, comptant leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Au loin, tourbillonner les archers de Phraortes;
Et la suer coulait de leurs visages bruns.

Parece ya un presentimiento del final del soneto: los

elementos quizás más vistosos se han alejado del "campo visual". Llegamos al primer terceto, que es ya preparación de la aparición final, presentida; es sólo como un puente o un eje que sirve para que se jueguen los dos elementos: el fondo general, que se mueve aunque de un modo hierático, y el "héroe" del soneto, que está en perspectiva como inmóvil. Este tercero es a modo del pivote de todo el soneto, y, como se trata de dar realce y predominio a la figura más plástica, que es la menos móvil, debe ser como una presentación o preámbulo de su aparición, que trate de ella y no de la otra parte "movible" del "esmalte":

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Ya hay detallismo o preciosismo poético en torno de la acariciada figura que al fin aparecerá. Tórnase roja como en concordancia con el campo de batalla, pero todo lo que rodea al personaje central tiene color terroso, que lo hace menos importante en el conjunto y que no se mezcla para nada con él.

La imagen pictórica que habíamos comenzado a analizar, parece tomar un giro mayor cuando se trata del marco mismo del cuadro, es decir, del cielo; —por ejemplo en el telón rojo, de *Odas Nocturnas*— el tema, que podría esquivarse por la Teología o por una simple religiosidad suplican-

te, se transforma para José Juan Tablada en una oportunidad de hacer juegos de colores, contrastes bruscos de matices que si lo colocan en ese modernismo a la Darío que han dado en llamar con o sin razón "de colorines":

Sobre el azul inmenso de los cielos
Un aluvión de sangre se derrama
Las transparencias de ópalo se borran
La clámide sangrienta se desata
(*Odas Nocturnas.—El Telón Rojo*).

que recuerda inmediatamente al nicaragüense.

"Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste". Tablada no tiene el soplo profético que aúna al poema de *Cantos de vida y esperanza*, es simplemente un internarse en las cosas:

La noche es la tragedia y su obertura
La atronadora voz de las campanas
(*El telón rojo*)

en aquella especie de simbolismo de claroscuro que se des-
pega desde la tradición romántica y que se propaga y continúa en una de tantas formas puestas en contacto, no tiene jamás todo ese peso simbólico que encontramos en Rimbaud, ni las admirables correspondencias "parapsicológicas" que hallamos en un Baudelaire. Lo visual se advierte por una especie de instinto innato en nosotros; la luz y la sombra, sucediéndose una a otra, provocan precisamente una reacción que inclina a sacar conclusiones de los entes físicos. Dice que "las transparencias de ópalo se borran": parece que, aunque respirando a sus anchas y en su campo propio, el cisne de Darío se prepara al destierro, que ya entramos en el reino que magníficamente había de inaugurar nuestro González Martínez, pero es un exordio acompañado de campanas, de voces interiores, de inquietudes por regresar, de desasosiego general, un intento de alcanzar una "Torre de marfil" muy "sui géneris":

"Llegad, llegad hasta la abúrnea torre
En tímido tropel vírgenes castas
(*El telón rojo*)

ya ve, debido a la naturaleza del momento, una procesión ritual, de aquellarre, iniciadora de misterios; es un contacto con la naturaleza, una comunión de estados con lo real:

"Comienza a revolar la mariposa
Triste sibila de enlutadas alas.
(*El telón rojo*)

pero todo esto, por no ser tan profundo, tan magno, tan pan-teísta como eran un atardecer y un crepúsculo para Bécquer, no se detiene mucho en la reflexión filosófica; no se anonada el ente, no hay disolución esencial y el alma se queda subsistiendo en un plano moral, de apreciar pasiones, ligeramente purificada, algo elevado, pero no suficiente para representar casi una mística. Entonces se siente entre lo blanco y lo negro, entre el cosmos y caos, entre lo bueno y lo malo, y sacando una idea muy corta realmente de este filón espiritual tan vasto, sacando de su propia torre de marfil una identificación de esencia con la santidad y el refugio contra el mal, alinea una serie de consejos moralizadores que dan al traste con el anterior panorama de aquilatamiento interior y de unificación universal.

Luego Tablada, aunque pudo alcanzar un romanticismo de buena cepa o un simbolismo genuino, se contentó simplemente con una moralización bamboleante y una traición a su espíritu poético, que precisamente le impidieron una mayor comprensión, la universalización o la realización auténtica de su numen, le fué, pues, sumamente peligrosa su excursión superficial y su estudio del color; recuérdese que el colorido había de parir un romanticismo o un "videntismo" a lo Rimbaud, pero sólo cuando se le trató hondamente y no como una simple decoración escénica, cosa que restó innumerables veces profundidad y conciencia a los modernistas engendrados por la escuela nicaraquíense.

Hacia 1899, año en que se publicó *El Florilegio*, Tablada era ya en cierta forma innovador de la poesía. Con ese

su primer libro de versos, señaló un rumbo, fijó una época y marcó una evolución, como asentó Urbina en un elogioso artículo publicado en aquel tiempo.

Célebres modelos inspiraron a Tablada para pulir y labrar su *Florilegio*, pero cuidó bien de no caer en el servilismo, sino que los transformó en exóticas flores que, por su belleza y exquisitez tan poco común, semejan a veces extravagantes fantasías. El espíritu de Tablada, triste, adolorido, inquieto, nostálgico de ideal y enfermo de escepticismo y de desesperanza, se siente en este libro, que le valió ser señalado como el propagandista más avanzado de la estética francesa, después de Darío y de Gutiérrez Nájera.

Si nos detenemos a analizar el contenido de sus versos, podremos establecer, con más o menos precisión, los puntos en los cuales Tablada era ya un reformador de la lírica.

Dice en el *Adios a Bohemia*:

¡Bohemia! ya dejó tus sitios fatales
Ya no soy esclavo; soy un paladín!
Ya tiende a lo lejos sus domos triunfales
Y eleva las torres de sus catedrales
Mi ensueño en las sombras del negro confin!

Admitiremos desde luego que enarbola un pabellón de "Vanguardismo", al conocer e imitar a los autores franceses contemporáneos suyos, dándose perfecta cuenta del alcance que tendría dentro de la literatura esta imitación. Por otro lado, su amor por el Japón, incipiente en esta época y heredado de los Goucourt (a quienes admiró mucho), que remata brillantemente en sus famosos *Haikais*, es también un sintoma de adelanto poético, puesto que esa pasión por lo exótico la encontramos perfilada en Casal y en Darío; basta ver, para confirmar esto, los poemas del cubano y su modo de vida, y varios poemas del nicaragüense, ya que dentro de su poemática, aparecen aquí y allá filones de "exotismo": *Divagación* es uno de ellos y el cuentecillo *La muerte de la Emperatriz de China*, publicado en *Azul*. . . es otro.

En Tablada esta tendencia se define, al parecer, primeramente en su propia sensibilidad: le apasionaban las piedras preciosas, de allí los títulos de algunas poesías: *Fuegos*

artificiales, Canción de las gemas etc., todo ésto mezclado con un identificable eco verlainiano en la tesitura general.

Su cultura literaria fué vasta, por eso nos es más difícil identificar en él una tendencia que pueda delimitarse como procedente de tal o cual fuente. Podemos decir, con todo, que la plasticidad de sus poemas es doble: conocía indudablemente *L'art poétique* de *Emaux Camées*, de Gautier y había leído asiduamente, según parece, a Heredia. Lo cierto es que hay pureza de forma en muchos de sus poemas trazados como con cincel "*sculpte, lime, cisele...*" y a ella se une la imaginación plástica que a veces recuerda los sonetos heredianos. Ya anotamos antes esta tendencia al tratar de los primeros poemas.

Algunos toques peregrinos de aquel "romanismo" de Moréas, pueden advertirse en ciertos versos, refiriéndose a la plástica visual:

"A tu ágil paso el himación de lino
Te envolvía en su gracia serpentina", etc.
(*El último Icono*).

Y como puede verse, tampoco la adjetivación es tradicional, "gracia serpentina" es ya una innovación. Esto quiere decir que si los parnasianos tuvieron influencia decisiva en los modernistas, Tablada no dejó de sufrirla. Sin embargo depura en sí mismo este movimiento, no lo acepta a ciegas ni absolutamente; toma lo plástico visual, pero no como un simple halago para los ojos, que no rompe para nada la tranquilidad anímica. No es un "*impassible ainsi qu'un soldat sous les armes*" (Coppée), antes bien, tiene a veces su sensiblería romántica, ¡se identifica a muchos personajes no sólo por el cerebro sino también por el corazón!:

¡Oh Fausto! yo he sentido que se agita
En mi ser la tiniebla de tu hastio;
Dónde está el Mefistófeles sombrío
Que me acerque a mi blanca Margarita?...

Por inmolarse el corazón palpita
(*Talismán*).

En otras ocasiones la fe y el misticismo fracasan en él para dar paso al sentimiento:

La única religión de que no dudo
Es el profundo amor con que la quiero.
(*Augurios*).

La tendencia a lo macabro que se advierte tanto en los primeros poemas que no fueron coleccionados, como en *El Florilegio*, aunque no llega a los extremos "baudelairianos", lo define ya como *decadente*. Antes de *Hostias Negras* pone un epígrafe de Tristán Corbiere cuya idea ha de desarrollar más tarde en *Onix* y que retrata fielmente su estado anímico, así como el de muchos poetas e intelectuales de su época, la cita de Corbiere reza así:

...Laisé, blasé, passé
Rien ne m' a rien laissé...

Esta misma idea de desconcierto y de angustia que fué tan común en esa época, la encontramos, como ya subrayamos antes, en el poema de *Onix*:

Fraile, amante, guerrero. Yo quisiera
Saber qué oscuro advenimiento espera
El amor infinito de mi alma,
Si de mi vida en la tediosa calma
No hay un Dios, ni un amor, ni una bandera.

Esta desazón marca, pues, fuertemente, la personalidad de esta época de Tablada, pues lo coloca en la línea de los poetas franceses de aquel tiempo. Unos optan por el lagrimeo, otros, más avanzados cronológicamente, se aconsejan resistencia e indiferencia. La posición de los parnasianos corresponde precisamente a este segundo estado, Coppée decía en uno de sus poemas:

Sois impassible ainsi qu' un soldat sous les armes
Et lorsque la douleur dressera tes cheveux
Et qu' aux yeux, malgré toi, te monteront des larmes
N'en convient pas, enfant, et dit que c' est nerveux.

Tablada participa a veces de la posición parnasiana, aunque no la adopta del todo, como no adoptó nunca definitivamente una sola posición en su actuación poética.

Las semejanzas, que habíamos señalado antes, de algunos de sus poemas con los poemas baudelairianos, no son verdaderamente tan definidas como podríamos creerlo tratándose de un autor de tan reconocida calidad como el de *Las Flores del Mal*. Sin embargo, se pueden anotar algunos rasgos característicos de esta influencia.

Desde luego, la técnica del claroscuro (técnica que también fué empleada por Teófilo Gautier y que tuvo repercusión en los poemas de José Asunción Silva, en lo que llamaba muchas veces ("blanco y negro")); a este respecto estaría enmarcado en la técnica general de los parnasianos, que ya hemos descubierto anteriormente cuando tratamos de la imagen en su acervo poético, pero, sin embargo, le da muy frecuentemente un sesgo triste, melancólico, enfermizo o macabro, y en esto precisamente es en lo que se puede notar claramente la influencia de Baudelaire. En *Hostias Negras* Tablada parece proponerse un fin que bien podríamos calificar de baudelairiano, pues que la influencia que de Poe puede tener, sería, cuando menos en esta época, un influjo de segunda mano (cosa que no sucedió con José Asunción Silva). Tablada, pues, parece que se propone escandalizarnos o asustarnos, y a este respecto empieza las *Hostias Negras* con una especie de adaptación de *A une Madone. Ex-voto dans le gout espagnol*" de Baudelaire. Aquí se nota ya bien definida esa inclinación que hemos anotado:

Y al fin por confirmarte —regia Madona
En tu trágico aspecto de dolorosa,
Con los siete pecados, siete puñales
He de forjar, y luego —juglar infame
Bárbaro, voluptuoso y enamorado
Traspararé con ellos tu pecho blando,
¡Tu pecho sollozante, rosado y tibio,
Tu pecho ensangrentado y estremecido!

El texto original dice:

En fin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler, l'amour avec, la barbarie,
Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant,
Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruis-
lant!

Nótese, desde luego, que Tablada, quizá por un escrúpulo que no pudo extinguir del todo, disminuyó un poco el tono del francés como no atreviéndose a darlo en su colorido original. Pese a esto en el segundo poema de *Hostias Negras* parece que abjura de la redención aunque sólo sea como una bella imagen poética y, cosa que es importante hacer notar, aquí hace una referencia expresa al libro de Baudelaire, cuando hace decir al fraile:

... "Que regaron el polen de los besos,
En los cálices muertos y profundos
De las flores del mal... cuyos excesos
Devoraron los senos infecundos..."
(*Retablo para un Altar*).

Esto, sin duda —aunque en este caso sólo se trate de una, a primera vista imagen o figura poética— sí tiene una referencia general a ese tono semi-macabro que tratamos de hacer resaltar en estos poemas. El *Retablo para un Altar* tiene un final impenitente:

Y el fraile enmudeció; puesto de hinojos
Al fin dejó caer los brazos flojos
Y me miró con hondo desconsuelo,

¡Porque en vez de mirar la luz del cielo
Miró tu imagen en mis turbios ojos!

La rebeldía absoluta que encontramos en Baudelaire, que no vacila casi nunca, está indudablemente muy disminuída en Tablada, aunque a veces trate de desconcertarnos con arranques imprevistos. Aparte de estos escarceos sentimentales, está erguido el girón parnasiano que también los franceses marcaron en Tablada; recuérdese el poema *En Brumario*, que dice en su parte final:

Y así, sin que me muevan tristezas ni alegrías,
Indiferente, en torno de mis ramas heladas,
Dejaré que se enciendan los claros mediodías
Y que sobre mí pasen las noches estrelladas!
(*sois impassible, etc.*).

Todavía sigue siendo plástico en su poema *El Centauro*, aunque varía de tono al describir el siguiente en la serie de *Hostias Negras*, *La Mala Luna*, que tiene evidente influencia del *Voyage à Cythere* de Baudelaire:

Por crimen negro y secreto
En la noche abandonado,
Y por el viento azotado,
Pende del árbol escueto
El Cadáver del ahorcado.

El zarzal de su cabello
Al soplo del viento oscila;
Una estrella que cintila
Prende un pálido destello
En su vidriosa pupila.

Baudelaire dice:

Mais voila qu'en rasant la cote d'assez pres
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vimes que c'était un gibet a trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cypres.

De féroces oiseaux perchés sur leur pature
Détruisaient avec rage un pendu déjà mur,
Chacun plantat, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture.

Como en el poema analizado antes, el discípulo queda muy por abajo del maestro, no se decide a ser tan radical como aquél, y confirma la influencia directa más lejos en el mismo poema. Nos dice (aunque ya intercaló una invocación a la luna, que se sale un poco del acento general del poema):

Haz que tu luz blanca y pura
La ronda de faunos vea
La que busca en su locura:
Erguida en la selva obscura
La estatua de Citerea!

Aquí combinó varios influjos poéticos bastante importantes en su obra y al propio tiempo bastante notables: Darío, Verlaine y el Baudelaire de antes. La impresión del influjo de Darío la encontramos muy evidente en ese percibir en medio del bosque la imagen de la estatua de Citerea, aunque también aquí está mezclada la influencia, puesto que esta Citerea que ve, es macabra, no la puramente plástica y colorida que en este caso veía el nicaragüense. Luego el nombre del poema de *Las Flores del Mal* influyó de modo decisivo, pero lo combinó más tarde con la intromisión de una idea de Darío que encontramos, en diversas aproximaciones por esta influencia, se contagia de un hábito de Verlaine, ambiguo que nos decía el poeta, porque se encuentra aquí una resonancia, aunque de trastienda, pero resonancia al fin, de las famosas *Fetes Galantes* del francés. Cuando remata su poema, le vuelve a dar un tinte que pretende ser tan macabro como el del *Viaje a Citeres*, pero que, como de costumbre se queda a medio camino, Baudelaire se identificaba con el ahorcado que veía:

Ridicule pendu, douleurs sont les miennes!
Je sentis, a l' aspect de tes membres flottants,
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;
Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J' ai senti tuos les becs et toutes les machoires
Des corbeaux lancinants et des pantheres noires
Qui jadis aimaient tant a triturer ma chair.

Tablada sigue mezclando técnicas diversas y, en vez de buscar un reflejo fiel y en esto hace bien de la poesía de Baudelaire, la mezcla con la visión puramente plástica sobre la imagen misma, pero que ya no tiene referencia ninguna con el personaje que hace de paciente, es decir con el que contempla la escena:

Y al ver colgar al ahorcado
Entre las frondas oscuras,
Y su cabello erizado
Y su torso señalado
De rígidas osaturas.

Las tinieblas desbarata,
Y un blanco rayo dilata
Que va a atravesar inquieto,
Como una lanza de plata
El torso del esqueleto!

Aquí, de nuevo, la técnica del claroscuro a la que ya hemos hecho referencia. No hace ninguna reflexión profunda, no se detiene en consideraciones finales, lo remata todo por una visión de retina, de ojo que capta, plástica, en fin Baudelaire acaba su maravilloso poema de otro modo:

Le ciel était charmant, la mer était unie;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais
Le coeur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton ile, o Venus! je n'ai trouvé debout
Qu' un gibet symbolique ou pendait mon image. . .
—Ah! Seigneur! donnez—moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

Esta indiferencia de la naturaleza para los sentimientos íntimos de la naturaleza del poeta, es precisamente una de las causas más importantes y decisivas de las actitudes poéticas propiamente dichas. Baudelaire, debido a una desesperación profunda y dolorosísima, termina por burlarse de todo, pero siempre con hiel ("*le long fleuve de fiel. . .*"), con dolor íntimo que teme al ridículo si se expresa. Los parnasianos optaron, pues, por una actitud de indiferencia, más o menos fingida o sincera, pero que en cierto modo los libraba de cualquier burla que se les pudiera hacer. El temor al ridículo y a la incompreensión fué un eje sobre el cual giraron sus sentimientos y al que acondicionaron sus reacciones. Baudelaire se encuentra *blasé*, como decía Tristán Corbiere, del mundo ambiente, de las pasiones, en todo no ve sino podredumbre, falsía, carroña inmundas:

Et pourtant vous serez semblable a cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

y está preocupado en lo más profundo de su espíritu por dudas atroces y por incógnitas pavorosas. Tablada no se conserva tampoco al margen de este proceso de degeneración o de profundidad (que Nordau llama "Dégénérescence", porque no comprendía lo trascendentalmente humano de todos estos problemas), de altos y bajos de la naturaleza; por eso también pregunta, aterrizado ante problemas de tal magnitud qué es lo que le espera, qué vendrá después. A Baudelaire lo arcongojaban situaciones de conflictos más profundos, más metafísicos, el "*néant*" lo atormentaba casi tanto como a Leconte de Lisle:

Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur
L'amour n' a plus de gout, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boundeur!
Le Printemps adorable a perdu son odeur!

El segundo libro de poemas publicado por José Juan Tablada lleva por título *Al Sol y bajo la Luna* y apareció en 1918, después de la segunda edición de *El Florilegio*. Perteneció, también, a la primera época de su producción poética en la que hay, como ya anotamos en páginas anteriores, una gran influencia francesa. El prólogo fué escrito por Leopoldo Lugones, a quien Tablada veía y admiraba como maestro; el poeta argentino manifestó en esos versos gran predilección por el poeta mexicano y al juzgar por su obra dijo:

"Hay hadas amables, hay
Más de un demonio en acecho
Y un poema de Hokusay
Que yo quisiera haber hecho".

De los poemas que forman el libro podemos decir que tienen un tema dominante, el del amor, cantado en diferentes tonos y con distintos matices, llegándose a una oscilación entre el apasionamiento, y el hastío que causa la pasión desenfrenada. Por otra parte dominan frecuentemente en ellos la sensibilidad exaltada, la emoción y el sensualismo, combinados perfectamente con el colorido del paisaje anímico, todo lo cual los mantiene dentro del modernismo.

La luna es, en ocasiones, tema poético de sugerencia, que encontramos no solamente en este libro, sino en algunos otros posteriores a él:

"El silencio de la luna
Se muere sobre mi alma
Como la queja importuna
Que viola la noche en calma".
(*Luna Sentimental*).

El poeta procede en ocasiones por contraste para pintar mejor su estado de ánimo:

“Mi inconsolable soledad se asombra
Pues no sé en la ansiedad con que deliro
Si no te puedo ver por tanta sombra
O si es de noche porque no te miro...”
(*Nocturno de Invierno*).

Podemos también señalar contrastes muy marcados de algunas composiciones en relación con el tono y la intención de otras. En la parte intitulada *En Nueva York*, se destaca desde luego el famoso poema cuyo primer distico encierra, ya, una renunciación al amor:

“Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida
Tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida...”

En otros de esa misma parte podemos advertir cierto tono satírico y regocijado a la vez, como en *Lawn Tennis*:

“En vano ilusa
Fijas el pie...!
Que no eres musa
Ni numen, que
Sin que disciernas
Un viento lírico
Sobre tus piernas
Sopla satírico;

Pues aunque fatua
Te alces extática
No eres la estatua
Gloria del Atica...

Pisan el suelo
Yanke tus pies...
¡Y alto es el vuelo
De las Nikés!

De sus *Caprichos*, el denominado *Linda Maestra* (Aguafuerte de Goya), recuerda muy de cerca el espíritu de los poemas en prosa de Aloysius Bertrand.

Monorríma se distingue precisamente por el ritmo especial que le prestan las consonancias, aparte de que el poeta emplea el sentido figurado para lograr un ambiente de reminiscencias galantes, como en las canciones francesas del siglo XVIII.

"Oh hermosa, en tu escudo brisado y lambel
Prodigan esmaltes en áureo cuartel,
Y si los cantares en raudo tropel
Por ti no resurge del mudo rabel,
Mi rima es abeja que vuela a un clavel
Y deja en tu álbum su gota de miel!"

En notable contraste con la anterior poesía aparecen otras dos en las que Tablada adopta una posición realista:

"Al incesante cabeceo
Del buque, crece la modorra
Acre y viscosa del mareo,
Y el tedioso letargo borra
De la mente todo deseo..."
(El Mareo)

Igual acontece con *Kalogramas* y con *El Automóvil en México*; pone en ellos, aparte de realismo, cierta intención satírica y humorística a la vez:

"Aparte que su hermética gracia
Orna, timbra, personaliza,
Y a la ventruda democracia
De New York aristocratiza"
(Kalogramas)

No abandona casi nunca el autor en estos poemas la técnica de los colores aun cuando sea únicamente para situar, dar ambiente, o establecer correspondencias. En ocasiones

son simples símbolos que se identifican con su estado anímico:

"Mi alma es una
—negra laguna—
Que se retrata,
Loto de plata
Como la luna!"

(Luna)

El colorido en estos poemas no tiene la misma intensidad que en el libro anterior. Esto se debe quizás a que el poeta da preferencia al sentimiento, a la pasión, pudiéramos decir, con lo cual desciende, a nuestro parecer, la calidad del poema. Sin embargo hay poemas muy bien logrados, que no son precisamente sentimentales sino descriptivos. De ellos se distinguen *El Poema de Okusai*, que ocupa toda una parte y que está dedicado a Alfonso Cravioto. Admiraba Tablada sinceramente al pintor japonés y esto fué motivo suficiente para que al hablar de las diferentes modalidades de sus pinturas alcanzara en su descripción, realismo.

Las dos *Epístolas a un Sibarita*, bien logradas, ambas también se distinguen, preferentemente la primera, por su tono y por cierta intención romántico-filosófica.

El libro termina con un *Canto a los Héroes* en el que se recuerda paralelamente a los héroes de la Grecia y a los de Anáhuac:

"Así Cuauhtemoc —águila en descenso—
Y Morelos e Hidalgo en sino fausto,
Hicieron de sus vidas un incienso
Y de toda su sangre un holocausto".

(Canto a los Héroes).

Resumiendo, podríamos decir que *Al Sol y Bajo la Luna*, en la obra lírica de José Juan Tablada, es sólo un puente tendido entre su primera época, de influencia francesa, y su tendencia japonista, marcada en los dos libros que le siguen, a los cuales consagraremos otra parte de este trabajo.

CUARTA PARTE

- 5.—El japonismo en la poesía de Tablada.
- 6.—Los haikais de *Un día*...
- 7.—Los haikais de *El Jarro de Flores*.

5.—EL JAPONISMO EN LA POESIA DE TABLADA.

NO podemos encontrar unidad en la obra de Tablada, sencillamente porque nunca se preocupó por tenerla. La fidelidad a la aventura fué quizás la única unidad que persistió en él; en cambio sí podemos señalar en su obra cualidades sobresalientes: curiosidad, ironía, gran poder de concentración, fresca renovada en las imágenes, y sobre todo, como afirma Octavio Paz, una sensibilidad tan ávida para lo temporal en la cual residía quizá el secreto de la juventud de su obra y una de sus más obvias limitaciones" (1).

A esto se debe también su constante evolución poética que lo hizo, idealizar, acendrar y extremar las disciplinas del arte en su implacable aventura hacia el progreso. Genaro Estrada le llamó en alguna ocasión "un tanto retórico" (2) y este reproche, primero pesó en su ánimo, pero poco después fué un poderoso acicate para que su poesía avanzara hacia nuevas formas. Los *poemas sintéticos* que integran el libro *Un día*... atestiguan esta evolución. Apareció este libro en la época en que el influjo de Tablada comenzó a marcarse ampliamente; esto es, hacia el año de 1918, a su

(1) Paz Octavio.—Estela de José Juan Tablada.

(2) Estrada, Genaro.—Poetas Nuevos de México.

regreso de Nueva York, después de una ausencia de cuatro años. Hablando de este influjo, dice J. M. González de Mendoza: "A los noveles que aun estábamos en Francis Jammes, nos inicia en los ritmos de Apollinaire, de Claudel, de Cocteau y de Blas Cendrars; revela a los pintores, que permanecían en Cézanne como en un callejón sin salida, la obra de Picasso, Derain y Matisse; a los músicos, petrificados en el culto de Debussy, les predica el nuevo evangelio de Eric Satie y de Strawinsky; a los escultores que todavía consideraban vanguardistas a Rodin y a Bourdelle, les descubre las creaciones de Archipenko, de Mestrovic, de Brancusi". (1)

Por otro lado, Tablada tenía la opinión de que el arte está "en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento. El arte moderno está en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma, como el planeta, y alrededor del sol".

Su teoría, como vemos, se comprueba en la cronología de sus libros. Con sus *pocmas sintéticos* (1919) introdujo una nueva modalidad en la lírica de la lengua castellana; el género de poesía japonesa denominado *hai-kai*.

Su afición por el Imperio del Sol Naciente lo llevó en 1900 al Japón, anticipándose de esta manera a la niponofilia mundial que se había de manifestar al triunfo del Japón en la guerra ruso-japonesa.

En la segunda edición de *El Florilegio* encontramos ya manifiesta su tendencia al niponismo. Sus asiduas lecturas del *Diario* de los Goncourt y de los poetas franceses de la época, le dieron la clave: se convierte en un ferviente admirador del Japón y del arte de este pueblo; su viaje a aquellas tierras es, pues, la realización de uno de sus más queridos sueños.

Su colección intitulada *Musa Japónica* lleva como epígrafe un cuarteto de Nitomaro citado en inglés, que dice:

(1) González de Mendoza, José María.—Universalidad en la Poesía de J. J. T.

Japan is not a land Where man need pray
For'tis itself divine
But do I lift my voice in prayer and say:
"May ev'ry joy be thine!"

Esta *Musa Japónica* aparece en la segunda edición del *Florilegio* y se inspira en los jardines del Bluff en Yokohama, en el otoño de 1900.

Su gran admiración por aquel pueblo lo lleva a exclamar:

Tus teorías, me han exaltado
Y amo ferviente tus glorias todas:
Yo soy el siervo de tu mikado!
Yo soy el bonzo de tus pagodas!

(*Japón, en El Florilegio*)

A la poesía *La Venus China*, que dedicó a su amigo el poeta Okada Asatato, sigue una serie de paráfrasis del *Ko-kiñshifu* —colección de poetas antiguos y modernos.— Esta colección fué el resultado de una larga labor emprendida por el "Ministerio de la Poesía Japonesa", formado por Kinno-Tsourayouki y otros poetas, que tenían como misión recoger los millones de piezas poéticas producidas durante los ciento cincuenta años que precedieron a la fecha de su fundación. La colección fué terminada en 922 y contiene más de mil cien poemas que llevan los títulos de: Primavera, Verano, Otoño, Invierno, Felicitaciones, Separaciones, Viajes, Nombre de cosas, Amor, Dolor y Cosas Varias. Solamente cinco poesías son de tipo largo o *Naga-Uta* (Cantos Guerreros); los demás son *tankas* (31 sílabas) y algunos otros son modelos similares.

El gran número de *tankas* indica el abandono que sufrió el *Naga-Uta* en la poesía del Japón; no fué la *tanka* sólo un rasgo pasajero en ésta poesía: se continúa en nuestros días y, hasta cierto punto, fué la causa de que no hubiera un desenvolvimiento más amplio en este sentido. Se hacían en aquella época torneos poéticos en los que se juzgaba cada palabra minuciosamente y con gran cuidado crítico; de ahí que

los poemas fueron de tipo más o menos artificial y faltos del vigor espontáneo de los primeros ensayos de la musa japonesa. Con todo, para la perfección de la forma, las producciones de esos tiempos son incomparables; a ello se debe quizá su gran popularidad.

Sei Sonagon escribía: que en los primeros años del siglo XI la educación de una joven consistía en conocer la escritura, la música y los 200 volúmenes del Konkiñshifu. Todavía esta colección de poemas es la más conocida y la más universalmente estudiada de las numerosas antologías japonesas.

Las pequeñas poesías reproducidas por Tablada tienen un tema dominante: el del amor, pero el del amor triste, frustrado, no correspondido, que es frecuentemente el que más inspira a los poetas. En estas paráfrasis podemos verlo:

“Cuenta, hermosa tu tormento
A las garzas mensajeras
que con vuelo blando y lento
Sobre el azul firmamento
Trazan estrofas ligeras!

(Mourasaki).

Así escribía Mourasaki, la famosa poetisa autora del *Gengi Monogatari* y del *Makoura no Soci*. Este no era su verdadero nombre, ya que las damas de la corte, en aquella época, tomaban títulos oficiales a manera de seudónimos.

El mismo tema preocupa a Saneskké, cuando dice:

“La manga de mi vestido
Que el llanto llegó a empapar
Contempló un desconocido
Y, ¡ay de mí! no he conseguido
Que tú me vicras llorar. . . !

Siguen a esta paráfrasis, una pequeña serie de *Cantos de amor y de Otoño* y de *Utas Japonesas*, traducciones de Tablada. Pueden compararse estas *Utas*, como el mismo Tablada anota, a las seguidillas castellanas, los *lieder* alemanes, y los *lays* franceses, del tiempo de Carlos de Orleans. Los poe-

tas traducidos son: "Poetas del amor".

"En la roca desnuda cae el germen viajero
y entre sus arideces surge el frondoso pino. . .
Si el amor que me brindas es ¡oh amado! sincero
Unidos existamos. . . tal es nuestro destino.
La poetisa Komachi.

"Imagen es de la ternura mía
El césped, en el monte abandonado.
Pues aunque crece y crece cada día,
El misterio lo vela todavía
Ningún ojo mortal lo ha contemplado!
Yoshika.

En Yokohama, Kamakura y Shiba fecha estas traducciones Tablada hacia el año de 1900.

Las tres últimas poesías de esta parte del Florilegio tienen también influencia japonesa, aunque visiblemente más indirecta: *Nox*, fechada en Shiba, Tokio, 1900 y *El Daimio* y *El Samurai*, inspirado sin duda en Los Trofeos de Heredia.

Un día. . . "es simplemente un libro perfecto, no sólo por su médula vital sino por la victoria que las modalidades expresivas consiguen sobre la crasa decisión de la ralea" (1), opinaba Ramón López Velarde; y agregaba que Tablada poseía la facultad serpentina de encontrarse a sí mismo" y que dentro de la última estética, libre de absolutismos de la perfección exterior, experimentaba nuevas rutas. Algunos declararon que eran extravagancias; muy posible —dice López Velarde, pero él se inclinó más por ellas y "se sostuvo curioso, oliendo la pólvora sin humo del Portalira" y haciendo votos porque el tema de la excentricidad no cegara a los visitantes del laboratorio ni los encolerizara, porque no había nada más amargo que "tratar a empellones las cosas del espíritu". Hay que advertir aquí que, para López Velarde, la poesía de Tablada parecía salir del laboratorio químico de un

(1) López Velarde, Ramón - José Juan Tablada, en Revista de Revistas, Marzo de 1920.

hechicero que conocía el secreto de los filtros y mezclas: "las substancias de su química pueden salvar y perder a los lectores según la disposición de alma con que se acercuen. La química de su colores y el secreto de su dibujo se esconderán sin remedio, a los hojalateros que, con sus pitos de agua, se asoman a la línea de fuego de la poesía, y los que no tienen conciencia literaria, lo juzgaron y aun lo juzgan, personaje de frivolidad y de moda".

El juicio de Ramón López Velarde acerca de la poesía de Tablada nos da una impresión exacta de su verdadera esencia. Trataremos ahora nosotros de definir el carácter de este libro, que marca ya una etapa de evolución poética. Fue editado en Caracas, a mediados del año de 1919; lo componen *poemas sintéticos*, hechos a la manera del *haikai* y dedicados "A las sombras amadas de la poetista Shiyo y el poeta Basho".

Los dibujos ilustrativos fueron ejecutados por el mismo José Juan Tablada. La crítica de aquella época, según testimonio del propio poeta, no estableció el carácter de los poemas y los claros nombres de los poetas Basho y Shiyo en la dedicatoria no llamaron la menor atención.

Tablada introdujo esta innovación en la lírica castellana "como una reacción contra la zarrapastrosa retórica" y se mostró siempre complacido de ello: "El haikai, de floral desnudez, no necesita búcaros" — escribía años más tarde en su prólogo a *El Jarro de Flores* y es por esencia el justo vehículo del pensamiento moderno, tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía".

Un año después de la publicación de *Un día...*, *La Nouvelle Revue Française* (No. 84, sep. de 1920) publicó *haikais* escritos en francés por doce poetas de Francia, y, por los mismos años, Paul Fort reconoció el interés que la poesía del Japón despertó entre los notorios escritores franceses y aún entre los poetas anglosajones, con lo cual quedó probado que la síntesis poética que sedujera a Tablada fué digna de universalizarse. En México esta innovación hizo escuela y los jóvenes de aquella época, como Rafael Lozano y Carlos Gutiérrez Cruz, comenzaron a escribir *haikais*.

Aparece el *haikai* o *hokku* en la literatura japonesa duran-

te el período de Tokigawa o de Yedo (1603-1868). Predomina en este período el gobierno de los *Shogun* y hay un decaimiento en el Mikado. En los ámbitos de la vida práctica y espiritual aparecen profundas influencias chinas; los escritores comienzan a dirigirse al pueblo, y la literatura favorecida por la introducción de la imprenta con caracteres movibles, se difundió por todas las clases sociales, elevando a las más humildes y rebajando el nivel del gusto.

El confucismo ganó terreno en la conciencia nacional en detrimento del budismo y no fué sólo sino hasta la primera mitad del siglo XIX cuando hubo una reacción en favor de la vieja tradición nacional. Se ha dicho que este período de Yedo es inferior en calidad de obras a los anteriores períodos, pero en cambio se caracteriza por la diversidad de géneros, la forma señala una decadencia notable y el léxico acepta multitud de palabras chinas. Aparece en la literatura la lengua hablada que poco a poco se había alejado de la escrita, hasta el grado de necesitar gramáticas especiales.

En el campo de la filosofía, hay dos partidos rivales: Kanga Kusa, que quería decir doctos a la china, y Wagakusa, doctos a la japonesa; ambas daban consejos de vida, normas éticas y de conducta.

Por la segunda mitad del siglo XVIII comenzaron a publicarse novelas y cuentos, debido a que el pueblo gustaba de la literatura narrativa. Es de notarse que las primeras en aparecer fueron las "historias de amor", es decir aquellas que contenían las novelas de costumbres, creando este género Shara Saikaku. Las novelas humorísticas tienen en esta época lugar preponderante, ya que la alegría es uno de los rasgos del alma japonesa.

Por lo que toca al terreno de la poesía, en este período se dejan sentir las necesidades de las clases menos cultas; al lado de la *tanka* (juego refinado, y complicado de palabras), aparece el *haikai*, no sólo más breve sino también más libre en lo que respecta a la lengua, al estilo y a los argumentos. Las 31 sílabas de la *tanka* eran un mínimo que parecía no poder reducirse, pero la predilección que los japoneses tienen por la concisión alusiva los llevó poco a poco a que, prescindiendo de los dos últimos versos, se redujera

la poesía a la tríada inicial llamada hokku; por ello el haikai es un terceto de 17 sílabas, combinándose en él indistintamente los versos de 5 y de 7 sílabas. Para indicar esta nueva forma, se usaron tres distintos nombres: hokku, haiku, que quiere decir versos cómicos, de ahí haikai (poesía cómica). Se desprende de esto con bastante claridad el por qué del tono ligero que tuvieron los *haikais* en su origen. Se ha propuesto como su equivalente europeo al epigrama.

En realidad, el *haikai* había comenzado a cultivarse en el siglo XVI, sobre todo por el benzo Iamazaki Sokan (1445-1534), poeta budista cuyos versos, al menos los que se han encontrado de él, tienen un carácter cómico. Por ejemplo éste:

Lo mismo en la lluvia te muestras
¡Oh luna de medianoche!
Pero desde luego, te pones tu sombrero.

Se distinguieron después de él otros cuatro poetas (1), pero el género alcanzó la cúspide de la expresión poética con Matsuro Basho (1644-1694). Tan sólo con su fama y la de sus discípulos bastaría para que el género fuera digno de mencionarse. Este poeta introdujo un elemento más en el Haikai, ameritándolo y refinándolo grandemente hasta el grado de hacerlo un rival de la tanka; antes de Basho el Haikai era sólo un Epigrama jocoso; en cambio, él logró infundirle la profundidad de sentimiento que le conquistó la admiración y las simpatías de todas las clases sociales, desde las más cultas hasta las más humildes. El pueblo se mostró dichoso al tener un terreno nuevo más libre para poder expresarse. Para escribir una tanka de una manera más o menos correcta, era necesario una educación técnica, para lo cual la gran mayoría no tenía ni el tiempo ni los medios; en cambio, nada impedía a un hombre más o menos dotado de cierta instrucción y de una mediana habilidad, componer un haikai.

(1) Arakida Monitake, Matsumaga Teitoku, Inuhara Teishitsu, Nisūama Soin, que junto con Sokan y el gran Basho forman el grupo de los "seis sabios de la poesía haika".

Basho pertenecía a una familia de Samurái, terratenientes hereditarios de los Daiimios de Tsu en la provincia de Ise; un dolor precoz lo indujo a hacerse bonzo, estaba convencido de la bondad del budismo. Se construyó él mismo una choza en el distrito de Foukagawa en Yedo y plantó cerca de su ventana un Banano, del cual tomó su nombre. Basho quiere decir banano, nombre con el cual había de ser conocido en la posteridad.

Estudió asiduamente las doctrinas budistas y el Tavismo; cuentan también que fué un artista y que de cuando en cuando emprendía largos viajes a la partes más alejadas del Japón, dejando a su paso trazos que aún se conservan en la forma de piedras sobre las cuales están grabados poemas de su invención.

Durante uno de sus viajes cayó enfermo en Osaka y murió a los 51 años de edad. Se cuenta un incidente que tuvo lugar durante una de sus travesías y que indica el favor de que gozaban los haikais entre las clases inferiores del pueblo.

Caminaba un día Basho por un distrito rural, componiendo Haikais; había luna llena y, en consecuencia, tanta claridad que no se preocupó por buscar albergue, sino que continuaba su ruta. Llegando a cierta villa se encontró con un grupo de hombres que sentados al aire libre, comían y bebían gozando del claro de luna; Basho se acercó para mirarlos, de pronto aquellos hombres comenzaron a componer haikais, y Basho quedó encantado de oír que tal ejercicio fuera practicado en parte tan alejada, y continuó observándolos. Uno de aquellos individuos se percató de su presencia y sugirió que lo invitaran a participar en su juego; Basho no pudo rehusarse y tomó el lugar más humilde; entonces uno de los comensales le dijo: "Cada uno de nosotros está obligado a componer alguna cosa sobre la luna llena, usted también compondrá alguna"; Basho se excusó diciendo que él era un humilde particular, procedente de una villa muy alejada y no osaba mezclarse en los divertimientos de la honorable sociedad. No admitieron su excusa y dijeron que, bien o mal, tendría que componer algo, cuando menos una estancia; lo obligaron de tal modo, que consintió en ello, se diri-

gió al que escribía y comenzó a dictar una haikai:

Es la luna nueva...

"¡Pero este poeta es un estúpido!" comentaron sus oyentes;
"¡es necesario hacer algo sobre la luna llena!"
"Dejadlo continuar", dijo alguno. "esto será muy gracioso",
los demás se mofaron, pero Basho continuó, imperturbable:

Es la luna nueva...
Desde entonces, he esperado.
¡Y he aquí, esta noche!
(Tengo mi recompensa).

Los concurrentes se quedaron estupefactos, y advirtieron que no era un poeta común y corriente, puesto que escribía versos tan distinguidos; insistían en saber su nombre y él replicó sonriendo: mi nombre es Basho; cumplo con una peregrinación, para practicar el arte de los haikais. Se excusaron aquellos hombres por haber tratado con rudeza a un hombre tan eminente, del cual se conoce su nombre en el mundo entero; buscaron a sus demás amigos y continuaron la fiesta nocturna.

Se ha objetado que el *haikai*, lo mismo en manos de un maestro como Basho que en otras cualquiera, tienen límites muy estrechos para poderle atribuir cierto valor literario; pero no se le puede negar, como dice Ione Nougouchi, que resuelve el problema de "expresar no expresando"; su angosto esquema, es cierto, origina al traductor europeo serias dificultades, para no menoscabar la palpación original.

Se le ha llamado también *tsutanaki mono*, es decir, *una cosa estúpida* y hasta hay quien admita que a los ojos de un hombre superior sin duda le parecerá lo mismo; con todo, su popularidad fué indescriptible. El nombre de Basho era conocido hasta de los pastores, y sus diez discípulos tuvieron a su vez tantos alumnos, que, juntos sus nombres forman una legión.

Se hacían por aquella época conferencias mensuales en las provincias para los aficionados al haikai y había profe-

sores que ganaban su vida practicando este arte. El haikai como forma literaria está admitido dentro de la literatura, pero existe la opinión de que es difícil tratar de superar los hechos por Basho.

Por otra parte, no es sólo la métrica la que distingue a estas efusiones literarias tan delicadas; hay en ellas una perfección de forma que encadena perlas menudas pero puras, de sentimientos y hermosas fantasías. Se ha dicho que observándolas de cerca "se llega a la sabiduría y a la piedad". Su cualidad más característica es la de ser sugestivas y evocadoras; prueba de esto la tenemos en el siguiente ejemplo:

¡Una nube de flores!
¿Es la campana de Uyeno
o de Asakusa?

Esto puede parecer a primera vista insípido y hasta desnudo de sentido, mas para un habitante de Yedo implica muchas cosas que no oye el oído. El poema lo transporta a los lugares de placeres favoritos; a Moukozima, con sus hileras de cerezos al borde del río y a los templos famosos de Uyeno y de Asakusa en las cercanías; entonces no experimentará ninguna dificultad para comprender la evocación hecha en el haikai. Los cerezos en flor de Mukozima se abren con profusión de tal manera que forman una nube que esconde el horizonte y no se puede saber si es la campana de Asakusa o la de Uyeno la que suena a lo lejos.

Gran número de los haikais escritos por Basho resultan oscuros para el extranjero, ya que éste tendría que iniciarse primero en las cosas del Japón y en sus maneras literarias, para comprenderlo. Sin embargo, se han hecho traducciones de algunos poemas más sobresalientes de este famoso autor:

En el viejo estanque
El salto de una rana
Da sonido al agua

(Basho).

En el texto original, el anterior poema imita los sonidos del agua; fué imaginada la escena en un monasterio, sumergido en silenciosa paz.

Hay otros más, con igual sentido de evocación:

La primera nieve:
basta para plegar
estas gladiolas.

(Basho).

En el siguiente hay descrito un paisaje cerca del templo de Miiderá:

Yo quisiera
Llamar a la puerta de Miiderá
¡Esta luna de hoy!

El paisaje debe de ser espléndido en noche de luna, puesto que el poeta quiere tocar la puerta del templo de Miiderá para poder verlo mejor.

El otoño y sus paisajes también se aluden en los poemas:

Una rama seca
y encima una corneja
Noche de otoño.

De la cigarra
el grito no traiciona
su muerte rápida.

En la última poesía de Basho parece decir adiós al mundo:

Enfermo en viaje
Mis sueños vagan
En campos áridos.

En esta misma época, también brillaron algunas poe-

sas: Chigetsu-ni (1634-1706) que, al quedarse viuda, entró en un convento, y la célebre Shiyo (1703-1775), la que en corto tiempo perdió al marido y al hijo; a ella alude Tablada en su dedicatoria del libro *Un Día* . . . Se cita frecuentemente un poema famoso por su concisión, escrito por ella:

El cubo del pozo
Cubierto de enredadera!
Pediré agua a otro .

Se cuenta que Shiyo fué una mañana a su pozo para sacar agua y advirtió que algunas matas de convólculo se habían enredado en la cuerda; como poetisa y mujer de gusto refinado no quiso despedazar tan delicadas flores, por eso, dejando su pozo a los convólculos fué a pedir agua a una vecina. En unas cuantas palabras quedó expresado un elevado sentimiento y se pintó una encantadora escena.

Se le atribuye también este otro poema:

El cazador
de libélulas.— Hoy
¿dónde estás?

Está escrito a la muerte de su pequeño hijo, que gustaba de cazar libélulas con la red.

Tuvo Basho innumerables discípulos, de los cuales, diez fueron llamados los *Diez Sabios* de su escuela. Antes de Basho algunos habían intentado escribir haikais; entre ellos puede contarse a Soka, de quien se cita el siguiente haikai:

Si se aplicase
Un mango a la luna,
¡Qué hermoso abanico!

y Moritake, que dice:

¿Una flor caída
que retorna a la rama?
¡Una mariposa!

La luna de otoño en el Japón ofrece un espectáculo tan bello que todos velan para contemplarla y, al día siguiente, tienen sueño. Teitoku escribe acerca de esto:

Semilla para todos
de luengo sueño diurno:
luna de otoño.

Sobre este mismo afecto que profesan a la luna, Riota escribió el siguiente poema, en el cual expresa el deseo de que se realice la metempsicosis, para poder ver primero a la luna:

¡Claro de luna!
Renacido; sobre la cumbre
erguirme pino.

Issa es otra famosa poetisa (1763-1827); se dice que compuso a la edad de cinco años, después de haber perdido a su madre, el siguiente poema:

Pájaros sin
padres, venid
a jugar conmigo.

6.—LOS HAIKAIS DE UN DIA...

El primer libro de Tablada escrito con estos minúsculos poemas, está dividido en cuatro partes, que corresponden exactamente a las cuatro partes en que podemos dividir el día: la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. El prólogo, en tercetos, explica en parte el propósito y el carácter del libro:

“Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel;
En breve verso hacer lucir,
Como en la gota de rocío
Todas las rosas del jardín”.

Expresar en pocas palabras, pintar con unos cuantos rasgos, tratar de describir con sólo tres líneas, un objeto, un sentimiento, es lo que se propone hacer Tablada al introducir esta moda japonista. Naturalmente no se ciñe casi nunca a las diecisiete sílabas del *Haikai* clásico, ya que tal cosa resulta difícil debido a la diferencia de lenguas y de ritmos en la poesía. Lo que sí prevalece es la manera de describir y de captar los rasgos característicos de lo descrito.

La metáfora, desde luego, juega un principal papel, para poder ilustrar de manera más exacta lo propuesto o para expresar algún íntimo sentimiento.

Tablada escribe por ejemplo, recordando al saúz amado de su hogar, que tuvo que abandonar precipitadamente en la época de la revolución y dice:

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

“El saúz llorón —dice Tablada en sus Memorias—, tiene toda una leyenda entre nosotros y en el oriente. En China y en Japón escogen el saúz para morada toda clase de trasgos y fantasmas. En él vive Kitsuné, la zorra bruja que sabe convertirse en mujer hermosa para seducir y perder al viandante, como la sirena a los náufragos”.

Pero su saúz, el saúz de su jardín que él mismo había plantado, que inclinaba sus largas ramas en el lago como si quisiera coger las estrellas que en él se reflejaban, tenía toda una leyenda que el mismo Tablada le había formado.

“Aquel saúz, el primer árbol que planté con mis propias manos, fué el corazón de mi jardín... fué para mí como un genio rústico y amigo, una especie de buen sylvano, que a no ser inmóvil me hubiera hablado cordialmente y acompañado en mis paseos vespertinos. Me hubiera hablado —sigue diciendo— de todas las cosas que preocupan a los árboles, y también a los poetas: la lluvia, el buen sol, la obstinación de la cizaña pernicioso, etc. Entre él y mi persona habíanse establecido silenciosas vibraciones que eran más que

un lenguaje, puesto que eran un idioma de la cuarta dimensión, que como tal, sólo habla de las cosas eternas".

Como se ve, los estudios espiritualistas que emprendió Tablada con tanto ahinco habían arraigado en él desde hacía tiempo. Muchos vestigios de aquel jardín y de aquella casa japonesa que había edificado en Coyoacán, quedan en sus libros de prosa y de verso.

En esta su nueva forma de expresarse a la manera japonista, a Tablada le interesan los mismos conceptos y sentimientos que preocuparon a los poetas japoneses. Su lírica parece estar también bajo el amparo del Sakura (Cerezo) que desde hace dos milenios protege a la poesía japonesa. Tiene para cada cosa de la que habla la palabra adecuada, el sentido preciso, para poder así dar la impresión exacta. Sus figuras poéticas son, a menudo, dentro de la forma de expresión, un tanto atrevidas, pero no por ello menos claras, muy por lo contrario, esto les presta mejor colorido y mayor poder de sugestión. Dice por ejemplo:

Pavo real

Pavo real, largo fulgor.
Por el gallinero demócrata
Pasas como una procesión.

Tortuga

Aunque jamás se muda,
A tumbos, como carro de mudanzas,
Va por la senda la tortuga.

La Buganvilia

La noche anticipa
Y de pronto arde en el crepúsculo,
La pirotecnia de la buganvilia.

En los tres ejemplos anteriores se sirvió Tablada de metáforas poco o casi nada poéticas, pero que ilustran a maravilla la intención que tuvo al describir la figura .

A veces la misma figura que inspira a los poetas japoneses reaparece en Tablada.

Basho dice:

En el viejo estanque
El salto de una rana
Da sonido al agua.

Tablada escribe sobre este asunto:

Engranajes de matracas
Crepitan al correr del arroyo
En los molinos de las ranas.

La sugerencia de paisajes menudean en los breves *haikais*; la naturaleza, las aves y los insectos son temas que frecuentemente ocupan su imaginación:

Torcaces
De monte a monte
Salvando la cañada y el hondo río.
Una torcaz se queja y otra responde.

En algunos, los rasgos expresados son tan exactos que definen completamente la figura:

Caballo del Diablo.
Caballo del diablo:
Clavo de vidrio
Con alas de talco.

Mariposa Nocturna.
Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna mariposa,
Las hojas secas de tus alas.

Contrasta notablemente este último poema con uno anterior incluido en la misma colección y que tiene el mismo tema; la manera de tratarlo es distinta, el primero carece de color poético pero posee valor psicológico y aún de crítica literaria al soslayo:

Mariposa Nocturna
Mariposa nocturna
A la niña que lee *María*
Tu vuelo pone taciturna...

En otros *haikais* es sólo un rasgo o una interrogación insinuante lo que precisa la figura, como en estos dos ejemplos:

Las Abejas.
Sin cesar gotea
Miel el colmenar:
Cada gota es una abeja...

Luciérnagas
Luciérnagas en un árbol...
¿Navidad en Verano?...

Los paralelismos y las comparaciones son acertados casi siempre y contribuyen notablemente a destacar la figura propuesta; en esta clase de poemas la precisión en el dibujo es indispensable:

El Abejorro
El abejorro terco
Rondando el foco zumba
Como abanico eléctrico.

La figura descrita se presta unas veces más que otras a sugerencias poéticas: *La Araña* y *El Ruiseñor*, son dos ejemplos de esto:

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Bajo el celeste pavor
Delira por la única estrella
El cántico del ruiseñor.

En la última parte del libro titulada *La Noche* hay dos *haikais* que destacan notablemente por su precisión y sugerencia poética:

El Cisne

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

La Luna

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

En el epílogo se expresa un íntimo deseo del poeta; después de haber gozado del hechizo de *Un día* . . . quisiera bogar en su barquilla, "Hasta la margen áurea de otro día . . ."

7.—LOS HAIKAIS DE EL JARRO DE FLORES.

A principios de 1922 se publicó en Nueva York un libro hermano de *Un día* . . . titulado *El Jarro de Flores*. Está dividido en cinco partes y cada una lleva una ilustración alusiva ejecutada por el pintor mexicano Adolfo Best Maugard. La colección de *Haikais* que lo forman se subtitula *Disociaciones líricas*.

Variadísimo resulta el material de estas disociaciones líricas, ya que los horizontes poéticos con los que Tablada cuenta son mucho más amplios. En la primera parte —De camino— se evoca el paisaje colombiano en donde residió el poeta por algún tiempo; dice por ejemplo:

Hotel Esperanza

En un mar de esmeralda
Buque inmóvil
Con tu nombre por ancla.

La Guacharaca.
¿Asierran un bambú en el guadual?
¿Canta la guacharaca?
Rac... Rac... Rac...

Tucuso Montañero.
Plumaje azul turquí
Y largo pico, es un
Gigante colibrí...

El paralelismo y las metáforas se siguieron usando frecuentemente para dar mayor realidad a lo descrito; en ocasiones este procedimiento aleja al asunto de lo puramente poético, como ya hemos anotado antes, pero no por ello dejan de tener interés las descripciones.

...?...
Doble fulgor apenas móvil
En la senda nocturna. ¿Acaso un buho?
¿Acaso un automóvil?...

Conservan estos haikais los mismos tres versos del *haikai* clásico, aunque aquí se notan con ritmos diferentes a los que tienen en su mayoría los poemas del libro anterior: en ocasiones casi excepcionalmente, se reduce el poema a sólo dos versos, en realidad, el título forma el primer verso:

Día de Sol.
Hay una mariposa
En cada flor...

Día Lluvioso
Cada flor es un vaso
Lacrimatorio...

La segunda ilustración abre *El Bestiario*; desfilan por él diversos animales cuyos principales rasgos y características se recogen en las tres líneas del poema; de allí que se tienda a veces a lo poético, en ocasiones a lo puramente des-

criptivo y en otras a lo irónico. Ejemplos de lo primero los tenemos en estos poemas:

Garza.

Garza, en la sombra
Es mármol tu plumón
Móvil nieve en el viento
Y nácar en el sol...

De lo segundo tenemos este ejemplo:

Caimán.

El gris caimán.
Sobre la playa idéntica
Parece de cristal...

Y este otro:

Jaguar.

Luce del jaguar el blasón:
En campo de oro
Las manchas del sol.

La tercera característica la podemos encontrar en los ejemplos siguientes:

El Burrito.

Mientras lo cargan
Sueña el burrito amosquilado
En paraísos de esmeralda...

Un Mono

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

La tercera ilustración nos lleva a los *Paisajes*; en esta parte se advierte mejor el tono poético, ya sea en mayor o menor grado, pero siempre en concordancia con lo descrito:

Crepúsculo

Brujo crepúsculo destila
De las montañas de carbón de piedra
Raras y horizontales anilinas. . .

El saúz como tema poético aparece nuevamente en esta parte del libro:

Refleja las cruces
Del Cementerio rústico
El río llorado de sauces. . .

A veces fuertes comparaciones ilustran mejor la figura:

Looping The loop.
Vesperial perspectiva
En torno de la luna

Hace un *Looping the loop* la golondrina.

En la parte del libro titulado *Marinas* se distinguen algunos poemas por la intuición de las descripciones.

Peces Voladores.
Al golpe del oro solar
Estalla en astillas, el vidrio del mar.

Podemos decir que en esta última colección de *haikais* escrita por Tablada puede advertirse ya el sello personal que quiso darles el poeta al trasplantar la moda japonesa no sólo al español sino a nuestro ambiente americano. Sus paisajes se inspiran, como ya dijimos, en los paisajes sudamericanos; sus observaciones concuerdan con su íntima sensibilidad; sus evocaciones son ya más propias y por lo mismo más sinceras.

En rápidos trazos capta un momento, una sensación, todo lo que salta a la vista y que él se siente capaz de fijar en el papel; ejemplo clásico de esto lo tenemos en *El reloj de sombra*, paso a paso el poeta describe cada momento de los que marca el reloj:

6 P. M.

Ha plegado sus hojas
Sobre el cielo de nácar
La mimosa.

La misma hora se describe después de otra manera:

6 P. M.

La golondrina con su breve grito
traza en el cielo signos de infinito.

Vuelve a recurrir nuevamente a la figura de las ranas,
que ya hemos visto aparecer en otros de sus poemas:

7 P. M.

De las ranas palúdicas
Revienta a flor de agua
La musical burbuja.

El sapo y las estrellas concurren ahora para poder describir otro momento:

8 P. M.

Canta un responso el sapo
A las pobres estrellas
Caídas en su charco.

Y así se llega, hora por hora, con el poeta, hasta la media noche:

12 P. M.

Parece roer el reló
La medianoche y ser su eco
El minuterero del ratón

En la sexta parte del libro *Tablada* canta a los árboles;
vuelve a evocar la figura de su árbol amado, el saúz llorón:

Romántico saúz, lloraste tanto
Que agobiado, en el río te reflejas
como en tu propio llanto. . .

Al lado de esta figura se alza otra, la palma real:

Palma Real.

Erigió una columna
La palma arquitectónica y sus hojas
Proyectan ya la cúpula.

Como anotación erudita anota en la página el nombre latino de la planta: *Oreodoxa Regia*.

Al oriental Bambú también dedica tres líneas:

Bambú.

Ave aristotélica, mudas
Oh bambú del otoño,
Tus hojas, como plumas...

También las frutas merecen atención de Tablada y en este caso una atención especial, ya que en un arranque de sinceridad les dice:

Frutas.

Sin amargura os cantará el poeta
Llevándose la mano a los riñones,
Oh frutas de mi dieta!

Debemos anotar aquí que José Juan Tablada padeció por mucho tiempo una litiasis renal, que poco antes de su muerte había aminorado un poco.

Notable resulta en esta colección de frutas por su precisión en el trazo la figura de la

Sandía.

Del verano, roja y fría
Carrajada,
Rebanada
De sandía!

Y lo mismo puede decirse de otra figura:

Naranja.

Dale a mi sed
Dos áureas tazas
Llenas de Miel!

La última parte del libro la compone *Dramas Mínimos*; se advierte en algunos de ellos cierto rasgo irónico, cierta in-

tención con la cual quiso el poeta dejar mejor asentado su propósito:

La Carta.

Busco en vano en la carta
De adiós irremediable
La huella de una lágrima...

Escrito con la misma sensación de desaliento, le sigue este poema:

.....
Como el agua, el ensueño
Si cuaja es sólo
Hielo...

La ironía la emplea con intención y como protesta contra la crítica:

A un Crítico.

Crítico de Bogotá:
¿Qué sabe la rana del pozo
Del cielo y del mar?

En los últimos poemas hay algunos que destacan y que no obstante, son solamente reflexiones o evocaciones poéticas, por ejemplo:

Estrella Errante.

Fugaz como el instante en que la miro
Une el cielo a la tierra
Y a su llanto de oro mi suspiro.

Nocturno.

Sombra del volcán al ocaso
Y en la bóveda inmensa, gritos
De invisibles aves de paso...
(Valle de México)

Coyoacán.

Coyoacán, al pasado muerto
El coyote de tu jeroglífico
Lanza implacable lamento...

En 1935 se publicaron en el suplemento dominical de *El Universal*, varios *haikais* de Tablada que no se encuentran coleccionados en ninguno de sus libros; se advierte en ellos, una tendencia muy especial, hacia el humorismo del que con frecuencia hacía gala el poeta.

(*Tiempo Curvo*)

Duelitas:
Sus sendas balas
Dan vuelta a la tierra en un instante
Y ambos caen heridos por la
Espalda . . .

La Bas-bleu

Lleva una pluma en el sombrero
Como una pluma en un tintero . . .

Desideratum.

Buen burgués: el tlaconete
Es hermafrodita y tiene
Más de 14,000 dientes . . .!

QUINTA PARTE.

8.—Las corrientes de la nueva forma poética .

9.—Li-Po y otros poemas.

8.—LAS CORRIENTES DE LA NUEVA FORMA POÉTICA.

OCTAVIO Paz en *Estela de José Juan Tablada*, ha definido la polifacética obra del poeta con los siguientes apreciaciones: "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 buenaventura, un grabado de *La Moda en 1900*, el retrato de Lupe Vélez, cuando bailaba en el Teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de Sn. Jerónimo que declara cómo se hace la conserva de tejocotes, el anillo de Arpina, fragmentos 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 con qué colores reventará el cohete y si será verde o amarilla su lluvia, cuando en las noches de feria lo vemos subir al cielo con su penacho?".

En efecto, si nos referimos exclusivamente a la poesía, como lo hemos estado haciendo en el presente trabajo, vemos que, después de introducir a la lengua castellana y más con-

cretamente a nuestra poesía mexicana el *Haikai* con su libro *Un día* . . . que marca la transición entre su primitiva manera y su transformación poética, publica en 1920 *Li-Po y otros poemas* libro con el cual entra de lleno en las corrientes de la nueva forma poética.

Son versos ideográficos y el poeta, como de costumbre, sigue al tiempo y casi se le adelanta. . . En Francia, los escritores intentaban por aquella época los juegos y experimentos iniciados por Apollinaire y en la lengua inglesa triunfaba la poesía imaginista. Tablada es deudor de unos y de otros, pero recoge de ellos, más que una imitación servil, el gusto por la arquitectura poética. El cubismo, que corresponde sobre todo a modalidades propias de las artes plásticas, repercutió en la poesía en donde encontró voz expresiva en la de Apollinaire", "poeta que pudo ser en todo admirable", como dice Díez-Canedo en *La Nueva Poesía*. Escribió en francés, fué amigo de los iniciadores del cubismo y señaladamente de Pablo Ruiz Picasso. En sus versos se encuentran transportadas determinadas actitudes, inspiradas en el juego de volúmenes que en cuadros y estatuas acentuaban sus efectos. En la actualidad Apollinaire es tomado más bien como un precursor, ya que no hay tendencia reciente que no pueda referirse a él considerándole como uno de los "poetas malditos".

Sus juegos de palabras en las composiciones que llamó *Caligramas*, en las que la disposición tipográfica imita objetos reales, añaden un elemento visual a los que emplea para captar la atención de sus lectores; con esto procura ahondar el sentido de sus composiciones.

Hay que anotar, sin embargo, que no es invención suya sino que tiene antecedentes en otras literaturas: en la bizantina, en la italiana, y aún dentro de la misma literatura francesa con ejemplos tan ilustres como la famosa botella de Rabelais, formada por versos de distintas medidas dispuestos tipográficamente en forma que imita la de un frasco. Por lo demás, Apollinaire era un poeta animado por el verdadero sentido de la poesía; en su primer libro hay composiciones que durarán tanto como la lengua francesa, llenas de emoción que se capta a la primera lectura y que pueden figurar

al lado de las mejores aportaciones de otras escuelas. Fué, además, un erudito; las literaturas extranjeras y los temas eróticos le dieron pie para una serie de publicaciones en que aparece tan curioso de libros como de sensacionse relacionadas con lo íntimo de su poesía.

En cuanto a Tablada, hay que advertir que los cambios y transformaciones que se notan en su obra poética son nada menos que la expresión de su espíritu siempre curioso e insaciable; estaba enamorado del zumo de la poesía misma y dotado de una fantasía y de un inagotable entusiasmo estético que se manifestaba también en sus crónicas y en sus críticas de arte. Ninguna novedad, por lo tanto, le era ajena.

9.—LI-PO Y OTROS POEMAS.

Li-Po y otros poemas . . . se publicó en Caracas. Lleva una *psicografía* de Marius de Zayas. A manera de prólogo transcribe Tablada un fragmento del poema de Stéphan *Las de l'amer repos ou paresse offense*, que dice:

"Imiter" des Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant
Au filigrane bleu de l'âme se greffant".

La primera parte del libro la ocupa la historia de Li-Po, escrita en versos que llegan a la simplicidad, aún dentro de la metáfora misma. Paso a paso nos muestra el poeta, como si pintara en un lienzo, las fases sobresalientes de la vida de Li-Po:

"Su infancia fué de porcelana
su loca juventud
un rumoroso bosque de bambúes
lleno de garras y de misterios
rostros de mujeres en la laguna
ruiseñores encantados
por la luna
en las jaulas de los salterios".

La distribución tipográfica de los versos proporciona doble percepción al leerlos, de allí el subtítulo: versos ideográficos.

En cuanto al ambiente, Tablada lo logró a la perfección al situar a su personaje y describirlo a la manera de los pintores chinos con delicadeza y exactitud sin faltarles el color característico; dice, por ejemplo:

“Un pájaro que trina
musical y breve
como una ocarina
en un almendro
florido de nieve”

y la figura que forman los versos represente un pájaro cantando, posado sobre una rama.

Las metáforas se suceden una a una, para hilvanar en el poema los rasgos característicos de Li-Po

el divino
que se bebió
a la
luna
una
noche en su copa
de vino.

Tiende a darles esa nota misteriosa y enigmática, con cierto aire reflexivo tan propio de los orientales:

“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.

La luna, elemento primordial y casi indispensable en los paisajes orientales, completa el ambiente de Li-Po:

"Mirad
a la luna
a mis cantos
lanza su respues-
ta en sereno fulgor
y mirad mi sombra
que ligera dan-
za en mi derredor.

Se diría que se describe aquí un paisaje chino. Después añade:

"Si estoy en mi juicio
de sombra y de luna la
amistad es mía
Cuando me emborracho
se disuelve
nuestra compañía.

Puede advertirse, también, cierto ritmo interior en los versos; luego, presintiendo su fin, Li-Po reflexiona:

"Pero pronto nos juntaremos
para no separarnos
ya en el inmenso
júbilo del azul
firmamento
más allá".

El "maleficio enigmático" de la luna cae sobre Li-Po, que muere por querer cogerla, y la historia termina a manera de leyenda:

Y hace
mil cien a-
ños el incienso
sube encumbran-
do al cielo perfuma-
da nube... y hace mil
cien años la China
resuena doble funeral
llorando esa pena
en el inmortal gongo de
cristal
de la luna llena

Los demás poemas ideográficos que completan el libro contiene impresiones subjetivas, apuntes, notas, maneras especiales de sentir las cosas y de verlas bajo una nueva estética. Ya en esta época se aleja Tablada de los estremecimientos baudelairianos, del pesimismo trágico, del sombrío lirismo, de las visiones macabras, que caracterizaron su época modernista; pero siempre hay en él el propósito que lo animó en toda su vida, el de la posesión de la belleza. Quiere llegar a la perfección dentro de la simplicidad; la serenidad ha descendido sobre su alma y su inquieto espíritu se acerca beatíficamente a la "plena purificación".

Conservan, sin embargo, sus versos la plasticidad característica, la sobriedad, el anhelo erótico apaciguado y reflexivo.

En ocasiones se advierte una que otra nota sentimental, como lo podemos ver en sus Madrigales Ideográficos, *El Puñal y Talón Rouge*.

Hay emoción y admiración sincera en su *Impresión de la Habana*.

"Eres cadáver en pié
del fuerte conquistador
surges sobre la idea de
amor

.....
.....
Las plumas de los abanicos
y las sedas de las hamacas
se mueven como las mujeres
y como las palmeras.

El *Nocturno Alterno* es una pequeña obra maestra; hay en él juegos de poesías, imágenes encontradas y un choque final que muy pocas veces se ha intentado dentro de nuestra literatura.

Nocturno Alterno.
"Neoyorquina noche dorada
Frios muros de cal moruna
Rector's Champaña fox-trot
Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
Los gatos blancos de la luna
como la mujer de Loth
Y sin embargo
es una misma
en Nueva York
y en Bogotá
La luna...!

Al lado de este *Nocturno* figuran señaladamente otras composiciones que merecen citarse debido a sus rasgos especialísimos.

Polifonía Crepuscular es una de ellas, en la que trató de reproducir dentro del poema los efectos y los sonidos de la hora del crepúsculo.

Luciérnagas. Aquí el poeta trató de describir sintética y finamente a estos minúsculos insectos.

"La luz
 de las
 luciérnagas.
 Es un
 blando
 suspiro
 Alternando
 con pausas
 de obscuridad
 Pensamientos sombríos
 que se disuelven
 en gotas
 instantáneas
 de claridad

Nótase en este poema, además de cierto ritmo cadencioso, un aire de sentimentalismo que aunque no llega a lo romántico se aparta un tanto de las nuevas tendencias poéticas en las cuales se pretende despojar a la poesía de todo lo que sea sentimental. Igual acontece con el siguiente poema intitulado

El jardín está lleno
 "El jardín está lleno
 De suspiros de luz
 Y por sus
 frondas escurriendo van
 como
 lá
 gri
 mas
 las últimas
 gotas
 De la
 lluvia
 lunar...

En Tablada siempre se advierte especial predilección por describir concisa y rápidamente ya sea un paisaje, una figura, algún estado de ánimo... Emplea para ello solamen-

te rasgos esenciales y característicos de lo descrito. Esto le presta al poema cierta ligereza en el sentido del ritmo y, por tanto, siempre resultan cortos. Ejemplo clásico lo tenemos en:

Huella
Pié de la bailarina
Pesada lápida tombal
Sobre su danza que onduló
en el viento
Rutiló entre la música
" Se deshizo
en el
silencio
Brocado
seda
gasa
pluma
incienso

Hay también, en este tomo de versos, algunos poemas en los que se trata única y exclusivamente de producir efectos. Como es natural, este género de composiciones necesita forzosamente de la concurrencia del lector para poder comprenderlas. Se antojan a simple vista entretenimientos infantiles. *Ruidos y Perfumes* (en un jardín) nos puede comprobar lo dicho anteriormente, lo mismo que *La fuente y Á un lémur* (Soneto sin ripios)

GO
ZA
BA
YO
A
BO
GO
TA
TE
MI
RE
Y
ME
FUI

La calle donde vivo, poema escrito en Bogotá en 1919, tiene reminiscencias baudelairianas, mezcladas con un tono de leyenda macabra para lograr mejor efecto. En cuanto al ambiente Tablada transcribe inscripciones de la puerta tapiada de una iglesia.

En *El espejo* hace alarde de originalidad e imprime el poema *al revés*, de tal manera que sólo puede leerse usando un espejo. También se nota ese aire macabro, que recuerda sus primeros poemas, mezclado ahora con las tendencias modernistas del sentido figurado:

“Entre rayos ultraviolados
flotan verdades cadavéricas
En las aguas de tu cristal
Azogado de sinceridad”.

El último poema del libro lo dedicó Tablada *A Amado Nervo*. Nos da en él la impresión de que trató de describir la figura del poeta de *Perlas Negras*, pero la descripción se hace desde una perspectiva especial, parece que mira a distancia la obra de Nervo y le atribuye tonalidades “grises y blancas”. No pasa inadvertida para Tablada la transformación en cuanto a la estética de aquel poeta, ya que dice:

“Tu pálida plegaria ojerosa
de turbadora paz pintada, se lavó a tiempo
con su propio llanto
y salió de la iglesia
toda blanca. . .
El collar de pecados ya era
un rosario; las perlas
negras, se tornaron blancas
. . . Dejando el Kem-
pis por el telescopio
allá en tu campanario obser-
vatorio iba tu alma
casi descarnada peregrina
de la vía láctea. . . y
al borde de los sacos de
carbón temblaba allá en
la tierra tu mortal corazón. . .

Diremos para concluir esta parte, que con *Li-Po y otros poemas*... volvió a ponerse de manifiesto en la poesía de Tablada la influencia francesa, que fué la que más arraigo tuvo en su obra poética. Se advierte ya en los poemas que forman el libro como lo anotamos en páginas anteriores, la concepción de una nueva estética, puesto que la manera de sentir las cosas no está dentro de la tradición y la poesía se desenvuelve teniendo nuevos ángulos, nueva perspectiva, nueva emoción y un cierto afán de acercarse a la esencia misma de lo descrito pero desechando lo superfluo, todo lo cual representa una ruptura con lo tradicional y la tradición para poder situarse dentro de las novísimas tendencias literarias que por aquella época predominaban. Entre estas tendencias llamadas de Vanguardia hay que señalar aparte del cubismo, tres principales, a saber: el futurismo, el dadaísmo y el superrealismo. Todas ellas significaban gritos de libertad, rebeldía y negación de las reglas y su fuente en la mayor parte de los casos era la poesía francesa, que a su vez influía en los movimientos análogos de las demás literaturas.

La transformación literaria sufrida en la poesía de Tablada, se identificaba, pues, con su propia sensibilidad, ya que en sus poemas hubo siempre proyección hacia afuera, hacia lo nuevo, hacia lo desconocido, invitación al viaje, fuga de sí mismo, para alcanzar el ideal soñado; y no hay que olvidar tampoco, que estos cambios realizaban la concepción que él tenía del arte moderno. "El arte moderno está en marcha y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma como el planeta, y alrededor del sol".

SEXTA PARTE.

10.—EL MEXICANISMO EN "LA FERIA"

EL último libro de versos que publicó José Juan Tablada fué *La FERIA* editado en Nueva York el año de 1928 con ilustraciones de Miguel Covarrubias, Matias Santoyo y George (Pop) Hart.

El México de *La FERIA* nos da la impresión de que no es un México en contacto directo con el poeta, sino que es un México que Tablada evoca en el exilio, reviviendo para su consuelo, dentro de su sensibilidad, las excelencias de la Patria. México de evocación, de tiempos idos, México de su niñez, que quedó grabado profundamente en su memoria.

Escogió una modalidad especial para cantar a su patria, quiso ser:

"Tal como el
Rapsoda de *Corridos* populares
que lanza en la vihuela sus cantares
Y en policromas hojas de papel.

"Darle una voz a cuanto calla
En la múltiple patria
Impetu de arte, gesta de batalla,
Nuevo espíritu y vieja patria".

(*Un poeta en la feria*).

Prologa el libro en el otoño de 1926, cuando el crepúsculo de su vida comienza a iniciarse. En el místico recogimiento piensa en el más allá que siente más cerca. Perdura aún algo de los sentidos, pero la ironía que hay en algunos poemas revela el desengaño; prefiere abdicar en fa-

vor de *El Gallo Magnánimo* el tardío donjuanismo.

La solidaridad teosófica con todo lo creado se revela en el amor hacia los animales. *El loro, El Sapo, Los Pijijes, El Gallo habanero* y en uno que otro *haikai*.

En otros poemas directamente rememora su infancia: "Já...! já...! já...! já...! y *El pescadito de jabón* son dos de ellos. En *Yecán...! Yecán...!* se evoca uno de los escenarios de su niñez, la Hacienda de Chicomoztoc; en ella edificó mentalmente los castillos y mansiones de las novelas que leía, en ese afán de referir las imaginaciones a una experiencia real. Durante su estancia en aquella hacienda oyó por vez primera el *Alabado*, "tradicional y lastimero canto de nuestra gleba que elevaba sus notas de salmodia en la penumbra de los crepúsculos". Muchos años más tarde aquella impresión había de cristalizar en el poema al que aludimos, con estas palabras:

"Qué triste es el *Alabado*
En las trancas de la hacienda...
Viejo clamor desamparado
¿No hay quien te atienda?

Presenta en el mismo poema paisajes de tierra azteca llenos de misteriosa atracción:

"En su charco —parva laguna—
Bulle el viscoso *axólotl*
Y niega la esperanza de la luna
El vuelo aciago del *tlacatecótl*.

En mitad de la llanura
Hay una roca
Que va tomando la figura
Del gran brujo Tetzcatlipoca

Y ciego será quien no vea
Cómo su sombra tiende una
Mano, para cojer la luna
El lívido "espejo que humea!..."

La misma sensibilidad morbosa que se advierte en sus primeros poemas, que llamaríamos baudelairianos, se transporta ahora al paisaje azteca:

"Justicia de los humanos"
Con azogado gis
La luna escribe en los pantanos;
Y un cadáver aprieta entre las manos
Sendas mazorcas de maíz...
De la capilla desierta
La campana rajada
A la Llorona despierta
Y no acaba de salir por la puerta
Su queja desesperada...

El título y el final del poema se refiere al "grito de las aves agoreras" que el Padre Sahagún consigna en su *Historia de Nueva España*:

"Sobre el alma gravitan
Las sombras de los pájaros que van
Por las tinieblas y gritan:
¡Yecân... Yecân...!

La misteriosa palabra despertó en cierto crítico malévola intención y se dió a buscarla en libros y diccionarios japoneses, y cuando creyó cantar victoria, diciendo que tal palabra no existía sino que era una mistificación, una alma caritativa lo salvó del ridículo haciéndole ver que no era en los diccionarios exóticos donde había que buscarla sino en el libro del Padre Sahagún "que no es permitido ignorar a ningún literato mexicano".

Domina en estos poemas un fuerte colorido que les da apariencia de fresco, sobre todo cuando con el entusiasmo que le caracterizaba para cantar las cosas de su Patria describe *Los Gallos de pelca*, *Chole la Cantadora* o *El Tianguis*:

"El Tianguis . . . del convento arcaico
Al Corral del Consejo
Es, al solar reflejo,
Palpitante mosaico . . .

.....
Cromática alegría de la plaza,
Verde jaspe de los chilacayotes;
Cinabrio de la flor de calabaza
Y alabastro de los chinchayotes . . .

Toda la gama! para hacer feliz
Al ojo del pintor . . . Desde la negra noche
Hasta el día . . . Betún del huitlacoche
Y oro del pródigo maíz . . . !

En sus evocaciones hay complacencia plástica, mezclada con evocaciones de los mitos aztecas que tanto le atraían:

"De los indios contentos
En los rostros de terracota
La plácida sonrisa brota
De la Diosa de los Mantenimientos".

Canta con júbilo a *El Figón*, llegando en su entusiasmo a relacionar el patriotismo con la bebida nacional:

"Alegría de los pulques curados
Verdes como la savia y almendrados
Y teñidos de tuna solferina

Quien apura esos vinos
Con perfumes de flores
Su patriotismo magnifica y siente
Que ha bebido banderas tricolores
Y el águila, el nopal y aún la serpiente . . .

Hay también en estos versos las reminiscencias de los festines del día de San José, Patrono de la hacienda en donde vivió de pequeña. Sus recuerdos, con ser tan remotos, per-

Biblioteca Palafoxiana. . ."
Puebla, en tu ambiente cuaresmeño
Mi niñez se levanta como un sueño.
El silbato de tus serenos
Las medianoches raya con surcos de cristal
Tal como si apuntaran las horas de sus velas
En un pizarrón negro con blancas paralelas. . ."

Hay en *La Feria*, poemas de fechas muy anteriores a la fecha de publicación del libro. Reunió en él, parte de *El Bestiario Piadoso* libro de poemas que nunca se publicó, de ellos podemos mencionar *Los Pijijes*, dedicado a los ánares veracruzanos que tenía en su casa de Coyoacán. Para él formaban, con el saúz parte de su familia.

"Los ánares en un mismo
Murmullo tenue y doloroso.
Desde su forzado reposo,
Dicen nostálgico atavismo
Del hondo cielo luminoso

Y —símbolo de estéril vida,
De inútil ilusión fallida—
Mueven en vano el ala trunca,
¡El ala inválida y herida
Que ya no habrá de volar nunca !

El loro es para él un símbolo de su alma, por eso le dedica *Un Tríptico Sentimental* y una *Meditación Teosófica*:

"Yo fui loro en la luna. . .
Me lo ha dicho la Teosofía
Y aquella que fué una
Alma inocente y gárrula, es hoy el alma mía"
(Meditación Teosófica).

Hay en la parte final del libro un curioso poema titulado *Día de mi Santo*, con un subtítulo (*Walking-Dream*). Es la descripción de uno de los "metafísicos banquetes" con los

duraban claros en su memoria y podía aludir a los menores detalles, sitios y personas familiares. Cantaba, pues, al conjuero del recuerdo que todo lo aquilata.

En los *haikais* de *La Feria* se advierten las mismas características de los demás *haikais*: precisión y rapidez en el trazo:

Gorrión

“Al gorrión que revuela atolondrado
Le fingen un arbusto
Los cuernos del venado? . . .

Le atrae frecuentemente, como ya dijimos, la mitología indígena y le proporciona temas poéticos. *El idolo en el atrio*, por ejemplo, es un bello poema con evocaciones mitológicas.

Por la manera de describir y comparar, *La parábola del Sapo* es otro poema que destaca notablemente:

“Como el Sapo el Poeta
oculta un estelión en la cabeza.

Se ha de cubrir el Sapo de diamantes
El floripondio inverso lo verá
Unirse en luz al surtidor egregio
Viajero de la estrella errante
Con la golondrina por madrina.
El Sapo - pedazo - de - lodo
A lo alto regresará . . .

Cuando hace notas de viaje, recuerda a *Puebla de los Angeles*, ciudad en la que vivió de pequeño. Tiene el poema un tono entre sarcástico y festivo, sobre todo cuando alude a personas o hechos:

“Mística Puebla arquitectónica y musical
Industriosa y simétrica
Inmune a los fonógrafos y a las cosas eléctricas
Y a esa polvareda que pasará
De tanto borrego sin lana
Que no ha enriquecido la

que se regalaba en el exilio para distraer sus nostalgias, y cita nombres de los dilectos amigos suyos en los cuales simboliza a todos los demás que no cita y a los que también apreciaba:

“Recibir tres regalos: un nuevo libro de los Goncourt
Un ramo de magnolias y un platón de cocada
Llena de piñones y a fuego dorada!
Y que vayan llegando mis amigos
Para el mole onomástico:
Miguel Ajuria con su faz de luna llena
Donde un gato y no un conejo reverbera;
Miguel Lerdo, juvenil y espectral;
Rafael López, mandarín de botón de cristal
En la *Selva de los Pinccles*;
Ramón López Velarde, ponderado y doctoral,
Julio Torri, epigrama por breve y por jovial,
y el gran Genaro Estrada, su director espiritual;
Roberto Montenegro en crisis sempiterna...
Y Cabral y... oveja blanca del aprisco
Asomaría el Marqués de San Francisco
Entre otros rumiantes del laurel
Conspicuos en la pluma y el pincel...”
Anotaremos por último algo sobre la analogía de sen-

sibilidades que existía entre Ramón López Velarde y José Juan Tablada. Fué Tablada uno de los primeros, si no el primero, de los que advirtieron las excelencias del poeta Zacatecano. Años antes de que se publicara el primer tomo de versos de López Velarde, éste envió a la mesa de redacción que Tablada tenía en *El Mundo Ilustrado*, originales inéditos, el poeta los acogió con beneplácito que se convirtió más tarde en fervorosa admiración y con su crítica literaria lo estimuló notablemente. Después, Tablada adoptó concientemente la manera de López Velarde y esta influencia la confiesa el mismo poeta en un terceto significativo que figura en el Ex-Voto a López Velarde:

"Y tus metales que juzgaron vanos,
Como engendros de luna, los insanos,
Rindieron oro virgen en mis manos".

Puede decirse, que fué precisamente el entusiasmo de López Velarde para cantar a México, lo que hizo que José Juan Tablada reuniera en un solo libro, poemas dispersos, como un homenaje a la Patria, lejana entonces para él.

Tuvo también José Juan Tablada en proyecto otro libro de poemas, *Intersecciones*, quizás su mejor libro, pero que por diversas circunstancias no llegó a publicarse. Y hay también de él, poesías aisladas a las cuales no nos referiremos en el presente trabajo; sólo diremos que algunas de ellas fueron recogidas en la edición de *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, antología que él mismo seleccionó y que otras permanecen dispersas en periódicos y revistas, igual que sus primeros poemas de juventud.

SEPTIMA PARTE

Conclusión

CONOCIENDO la obra poética de José Juan Tablada y considerando que ésta nació y se formó dentro del Modernismo, debe en consecuencia juzgársele desde este punto de vista. Resulta difícil y aun arriesgado tratar de establecer cuál es la mejor parte de su producción, ya que encierra en sí misma una continua evolución dentro de las tendencias de su época; pero puede afirmarse, con certeza, que se trata de una poesía cuya exquisitez está hecha a propósito para aquellos que reúnan cultura, amplitud de criterio y conocimientos literarios profundos que les permitan adentrarse con facilidad en ella.

El constante vanguardismo de José Juan Tablada proporcionó a su obra un doble valor: renovación y frescura en las imágenes, y nuevos caminos abiertos a la poesía y a los poetas contemporáneos suyos. Tablada se inclinó siempre a la perfección formal y las selecciones mentales ocuparon lugar principal en su poesía. Sus versos orientalistas y exóticos denotan un íntimo sentimiento hacia lo bello, hacia lo delicado, expuesto con entusiasmo juvenil esclavo del amor a la Belleza, la única y eterna Belleza, que el poeta encontró lo mismo en la línea pura de los mármoles griegos que en los finos y complejos dibujos de los pintores asiáticos.

Podríamos concluir diciendo que Tablada no fué un poeta de multitudes, sino de selección, cuyas sutilezas en el lenguaje le dieron un sello de originalidad, y lo colocaron al margen del amaneramiento, en el que casi nunca cayó.

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo y Escobedo, Antonio.—Los cuatro poetas.—Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1944.
- Altamirano, Alberto.—Influence de la Littérature Francaise sur la Littérature Mexicaine. (Essai de Littérature Comparée).—Librería Cosmos.
- Anónimo.—Escritores Mexicanos Contemporáneos.— José Juan Tablada, en *Biblos*.—Boletín de la Biblioteca Nacional de México 1904-1920.
- Apollinaire, Guillaume.—Caligrammes.—N. R. F.—Gallimard.—1945.
- Aston, W. G.—Littérature Japonaise.—Paris, Armand Colin, ed. 1900.
- Barreda, Octavio G.—Memorias.—José Juan Tablada.—La Feria de la Vida.—Nota bibliográfica publicada en el número 19 de "Letras de México".—Noviembre de 1937.
- Baudelaire, Charles.—Les Fleurs du Mal.—VIAU.—Buenos Aires, 1943.
- Bedier et Hazard.—Histoire de la Littérature Francaise Illustrée.—Librairie Larousse.—Paris, Tomo II.
- Blanco Fombona, Rufino.—El Modernismo y los poetas modernistas.—Ed. El Mundo Latino.—Madrid, 1929.
- Castro Leal, Antonio.—Las cien mejores poesías mexicanas modernas.—Editorial Porrúa, S. A.—México, 1945. 2a. edición corregida.
- Craig, George Dundas.—The Modernist trend in Spanish American Poetry.—Bekerley, Calif., University of California press, 1934.

- Cuesta, Jorge.—Antología de la Poesía Mexicana Moderna. México, Contemporáneos.—1928.
- Dario, Rubén.—Obras poéticas Completas.—M. Aguilar, editor.—Madrid 1945.
- Dávalos, Balbino.—En homenaje a José Juan Tablada.—“Excélsior”, 4 de noviembre de 1946.
- De Onís, Federico.—Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana. Madrid, 1934.
- Díez Canedo, Enrique.—La Nueva Poesía.—Ed. de “El Nacional”.—1940.
- Díez Canedo, Enrique.—Del Romanticismo al Superrealismo.—Editorial Losada, S. A.—Buenos Aires 1944.
- Díez Canedo, Enrique y Fortún F.—La Poesía Francesa Moderna. Antología ordenada y anotada.—Madrid, Renacimiento, 1913.
- Estrada, Genaro.—Poetas Nuevos de México.—México, Editorial Porrúa, 1916.
- Gándara, Francisco.—“Tablada” en “Revista de Revistas”, 1913.
- Gómez de la Serna, Ramón.—Ismos.—Editorial Poseidón.—Buenos Aires, 1943.
- González Guerrero, Francisco.—Sonetos Mexicanos. Selección y prólogo de... Ediciones Chapultepec, México, 1945.
- González de Mendoza, J. M.—“Universalidad en la Poesía de José Juan Tablada”, en “Revista de Revistas”, 10 de enero de 1937.
- González de Mendoza, J. M.—“Tablada en la Babilonia de Hierro”, en “Jueves de Excélsior”, 9 de agosto de 1945.
- González de Mendoza, J. M.—“Cómo conocí a José Juan Tablada”, en “Revista de Revistas”, 12 de agosto de 1945.
- González de Mendoza, J. M.—“Testamento espiritual de José Juan Tablada”, en “Jueves de Excélsior”, 27 de 1945.
- González de Mendoza, J. M.—“Los últimos días de José Juan Tablada”, en “Excélsior”, 14 de septiembre de 1945.

- González Peña, Carlos.—Historia de la Literatura Mexicana.—Editoriales Cultura y Polis, S. A., México, 1940.
- González Peña, Carlos.—"Tablada en la Rotonda", en "El Universal", 7 de noviembre de 1946.
- Jiménez Rueda, Julio.—Historia de la Literatura Mexicana. Editorial Cultura, México, 1944.
- Jiménez Rueda, Julio.—Letras Mexicanas en el Siglo XIX.—Fondo Cultura Económica, 1944.
- Jiménez, Guillermo.—Antología de Jóvenes poetas Mexicanos.—Casa Editorial Franco-Ibero-Americana.—222 Boulevard. St. Germain, Paris.
- Hernández, Emilio.—"El Florilegio", en "Revista Moderna", octubre de 1904.
- Heredia, José-Marie de.—Les Tropheés.—Paris, Libraire Alphonse Lemerre.
- Henríquez Ureña, Pedro.—La versificación irregular en la poesía castellana.—2a. Ed. Madrid, 1933.
- Leblanc, Oscar.—"Cómo escribió Tablada sus primeros versos", en "El Universal Ilustrado", 4 de enero de 1923.
- Letras de México.—1o. de octubre de 1937.
- López Velarde, Ramón.—"José Juan Tablada", en "Revista de Revistas", mayo de 1920.
- López Velarde, Ramón.—Obras Completas.—Ed. Nueva España, S. A. México, 1944.
- Mallarmé, Stéphane.—Poesías.—Editions Quetzal, S. A., México, 1944.
- Maples Arce, Manuel.—Antología de la Poesía Mexicana Moderna.—Roma poligráfica Tiberina, 1940.
- México y la Cultura.—Ediciones de la Secretaría de Educación.—1946.
- Nervo, Amado.—"Sobre El Florilegio", en "Revista Moderna", 1899, número 11.
- Nordau, Max.—Dégénérescence.—1907-09 traduit por Auguste Dietrich, Paris.
- Núñez y Domínguez, José de J.—Discurso de Recepción como individuo de número de la Academia Mexicana. (28 de enero de 1946).
- Núñez y Domínguez, Roberto.—"Alpha y Omega de José Juan", en "Revista de Revistas", 10 de enero de 1937.

- Raymond, Marcel.—De Baudelaire au Surréalisme.—Librerie de José Corti.—1940.
- Revista de Revistas.—10 de enero de 1937.
- Revista Moderna.—de 1898 a 1906.
- Revista Azul.—cinco tomos.
- Reyes, Alfonso, Pasado inmediato y otros ensayos.—El Colegio de México, 1941.
- Seldi, Rasa.—Ráfagas.—"José Juan Tablada", en ("Mañana").—Noviembre de 1943.
- Serrano, Carlos.—"Siluetas Metropolitanas" en "Ultimas Noticias" 1a. edición, 3 de abril de 1945.
- Silva, José Asunción.—Prosas y Versos.—Editorial Cultura, México, 1942.
- Solano, Tomás.—"José Juan Tablada", en "Novedades", octubre 16 de 1947.
- Sorondo, Xavier.—Aspectos del Poeta, en "Revista de Revistas", enero 10 de 1937.
- Tablada, José Juan.—La Feria de la Vida (Memorias).—México, Ediciones Botas, 1937.
- Tablada, José Juan.—Las Sombras Largas (Memorias), en "El Universal", de 1925 a 1928.
- Tablada, José Juan.—El Florilegio.—Paris.—México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.—1904, 2a. edición.
- Tablada, José Juan.—Al Sol y bajo la luna.—Librería de la Vda. de Ch. Bouret.—1918.
- Tablada, José Juan.—Un Día... (Poemas sintéticos).—Caracas, 1919.
- Tablada, José Juan.—Li-Po y otros poemas (Versos ideográficos).—Caracas, 1920.
- Tablada, José Juan.—El Jarro de Flores.—(Disociaciones líricas).—Nueva York, 1922.
- Tablada, José Juan.—La Feria. (Poemas mexicanos).—Nueva York, 1928.
- Tablada, José Juan.—Los mejores poemas de José Juan Tablada.—Editorial "Surco" del Sindicato Mexicano de Electricistas. México, 1943.
- Tablada, José Juan.—Poesías.—México, ed. Porrúas, 1920.
- Taine, Hipólito.—Filosofía del Arte.—Editorial Nueva España, México, 1944.

- Torres Rioseco, Arturo.—Precursores del Modernismo.—Madrid, Calpe, 1925.
- Tiras de Colores.—Octubre y noviembre de 1945, Vol. II números 47 y 48.
- Ugarte, Manuel.—Notas de México, Los Escritores, en Revista Moderna, junio de 1900.
- Urbina, Luis G.—Florilegio de J. J. T.—en Revista Moderna 1899, pág. 305.
- Urbina, Luis G.—La vida literaria de México y la literatura mexicana durante la guerra de Independencia.—Madrid, 1917.
- Valenzuela, Jesús E.—Para un libro de Tablada.—en Revista Moderna, febrero de 1904.
- Valenzuela, Jesús E.—Mis Recuerdos, en "Excélsior" de 1945 a 1946.
- Walch, G.—Anthologie des Poetes Français Contemporains. Paris, Libraire Delagrave, 1927.—Tres tomos.

APUNTES PARA UNA BIBLIOGRAFIA DE LA
PROSA DE JOSE JUAN TABLADA.
LIBROS PUBLICADOS.

- Hiroshigué. (El pintor de la Nieve y de la Lluvia, de la Noche y de la Luna) ilustrada con grabados del Maestro. México, 1914.
- Los Días y las Noches de París. París, 1918.
- En el País del Sol. Appleton. Nueva York.
- Cultura Mexicana. Artes Plásticas.—Ilust. Caracas, 1920.
- La Resurrección de los Idolos.—Novela. México, 1924.
- Historia del Arte Mexicano. Ilustrada. México, 1927.
- Poetas Modernos Latino-Americanos. (Antología). Appleton, Nueva York.
- Tiros al blanco. (Actualidades políticas) México, El Imparcial. s. f.
- Madero — Chantecler (pieza dramática), 1910.
- La Defensa Social.—Historia de la Campaña de la División del Norte.—1913.
- La Feria de la Vida.—(Memorias), México, 1937.

COLABORACIONES EN PERIODICOS.

- Traducción del "Arte Japonés" de los Goncourt.—"El Universal", domingo 5 de julio de 1891.
- "Rostros y Máscaras".—Domingos 12 y 26 de julio de 1891 en "El Universal".
- "Rostros y Máscaras".—23 de agosto de 1891. El Universal.
- Entrevistas falsas por Revelator (pseudónimo de Tablada), en El Universal. 23 de agosto de 1891.
- Fisonomías. (Náufragos.—Patriotería.—Un idolo caído Ricardo Flores.—Un Mendigo.) julio 12 de 1891 en El Universal.
- Mitología de Hoy.—Venus, Margarita, Manón, Sapho y Naná, por Revelator.—Domingo 8 de noviembre de 1891, en El Universal.
- El Bibliógrafo y el Artista.—El Peón y el Arquitecto, por Revelator.—Domingo 15 de noviembre de 1891 en El Universal.
- Rostros y Máscaras.—El pobre hombre.—junio 21 de 1891 en El Universal.
- Rostros y Máscaras.—El Clown.—agosto 16 de 1891, en El Universal.
- Rostros y Máscaras.—El figón.—El Charro.—Una Acuarela de Alamilla.—"Musa Callejera".—La china.—Julio de 1891.
- Rostros y Máscaras.—Un cuadro anónimo.—La academia de San Carlos.—Atenógenes Vázquez, sus opiniones, los artistas grises. . . Agosto 2 de 1891.
- Cuentos Bohemios.—El fonógrafo.—Domingo 21 de febrero de 1892 en El Universal.
- Los libros.—Su escasez. El pueblo es inocente, por Revelator, sábado 13 de febrero de 1892, en El Universal.
- El Amor Moderno. (El envenenamiento amoroso, Paul Bourget).—Domingo 31 de enero de 1892 en El Universal.
- Cuentos de los Jueves.—La diadema, jueves 14 de abril de 1892 en El Universal.
- Las Sombras Largas.—(Memorias), artículos cada jueves en El Universal desde el año de 1925 al año de 1928.

- Nueva York de día y de noche.*—Crónicas.
La Semana.—(Colaboración semanal).—Marzo 3 de 1913.
La Semana.—Los hijos pródigos.—Marzo 10 de 1913.
La Semana.—La Justicia y el Civismo.—Marzo 17 de 1913.
La Semana.—Pascual Orozco, Cheche Campos, Caraveo.—
 El Pasado y el Porvenir.—Marzo 24 de 1913.
La Semana.—La Constitución y la fiesta del Árbol.—Pala-
 bras de un poeta.—Febrero 9 de 1913.
La Semana.—El último héroe.—Cómo contesta el ejército.—
 Enero de 1913.
La Semana.—El volcán de Colima es un supremo símbolo.—
 Enero de 1913.
La Semana.—El último drama.—Mexicanos canibales y me-
 xicanos ilustres.—Febrero 2 de 1913.
La Semana.—El espíritu práctico.—Abril 7 de 1913.
La Semana.—Los malos mexicanos.—Lejos de la Patria.—
 Abril 14 de 1913.
La Semana.—Una evocación prestigiosa.— "Madame But-
 terfly" en Colón abril 21 de 1913.
La Semana.—Libros nuevos.—Abril 28 de 1913.
La Semana.—La educación militar en las escuelas.—Julio 7
 de 1913.
La Semana.—La ciudad envenenada.—Julio 21 de 1913.
La Semana.—El hombre de México.—Julio 27 de 1913.

REVISTA MODERNA.

- En otro mundo.*—Expolarium... fragmentos de una nove-
 la.—15 de diciembre de 1898.
La elección de vestido.—(Estampas de Toyokimi), número
 1, 1899.
El monstruo.—(fantasías estéticas), abril de 1899.
En el País del Sol.—Los templos de Shiba, octubre de 1900,
 2a. quincena.
En el País del Sol.—Un entierro en el Japón.—segunda quin-
 cena de noviembre de 1900.
En el País del Sol.—El castillo sin noche.—primera quince-
 na de diciembre de 1900.

- En el País del Sol.*—Cha- No- Yu.—segunda quincena de diciembre de 1900.
- En el País del Sol.*—Praderas de Otoño.—primera quincena de enero de 1901.
- Sonrisas de la Alameda.*—Octubre de 1898.
- Literatura Dominguera.*—(Los monaguillos azules, El réclame y la Poesía), por José Juan Tablada, Septiembre de 1899.
- Cuadros del Extremo Oriente.*—Bacanal china, por José Juan Tablada, septiembre de 1900.
- Hacia el País del Sol.*—Sitios, impresiones, episodios, a Jesús Valenzuela director de la Revista Moderna.—Carta fechada en San Francisco California por José Juan Tablada.—en junio de 1900.—Primera quincena de Julio de 1900.
- En el País del Sol.*—Sitios, episodios, impresiones, por José Juan Tablada.—Primera quincena de septiembre de 1900.
- En el País del Sol.*—Shiba. Tokio, por José Juan Tablada.—Primera quincena de octubre de 1900.
- Album del extremo oriente.*—Los pintores Japoneses.—Primera quincena de mayo de 1900.
- Album del extremo oriente.*—(A. Hyoshio, Rurukava).—Segunda quincena de abril.
- José María Villasana.*—Artículo por J. J. T.—número 1, 1904.
- Juan León Gerome.*—Artículo por J. J. T., número 2 de 1904.
- El Manjar de los Dioses.*—Traducción por José Juan Tablada.—número 3 de mayo de 1904.
- Aubrey Bardley Japonista,* por José Juan Tablada.—Crítica de Arte.—noviembre de 1904.
- Exégesis de un capricho al óleo de Ruclas.*— noviembre de 1904.
- Máscaras.*—Alfredo Ramos Martínez.—Noviembre de 1904.
- Merry Christmas.*—Diciembre de 1904.
- El Salón de alumnos de Bellas Artes.*—Diciembre de 1904.
- A una Máscara fúnebre.*—Noviembre de 1905.
- La Jornada de los muertos.*—Noviembre de 1905.
- Pintores Nuevos, Juan Téllez.*—Crítica de Arte, por J. J. T.

- Diciembre de 1905.
- El poeta de los Trofeos.*—Octubre de 1905.
- Dos encomiables actos de Don Joaquín Casasús,* por José Juan Tablada, octubre de 1905.
- Ezequiel A. Chávez,* por José Juan Tablada.—Julio de 1905.
- Dulcinea,* por José Juan Tablada.—Mayo de 1905.
- El año nuevo de Pierrot.*—Febrero de 1905.
- Máscaras.*—Don Joaquín Arcadio Pagaza.—Febrero, 1905.
- Almas y Cármenes,* versos por Jesús Valenzuela.—Por José Juan Tablada.—Febrero de 1905.
- Salvador Díaz Mirón,* por José Juan Tablada.—Julio de 1906.
- Tres dibujantes modernos.*—Crítica de Arte.—Primera quincena de enero de 1902.
- Claudio Oronoz,* novela por Rubén M. Campos.—Artículo por José Juan Tablada.—Febrero de 1906.
- Una Exposición de Sketches en Guadalajara,* por José Juan Tablada.—Abril de 1906.
- Santiago Sierra,* por José Juan Tablada.—Octubre de 1905.
- Exégesis de un capricho al óleo de Ruclas.*—Octubre, 1905.
- Sobre la piedra blanca,* novela de Anatole France.—Traduce Tablada.
- Divagaciones.*—Segunda quincena de marzo de 1900.
- Sir John Ruskin,* por José Juan Tablada.—Segunda quincena de febrero de 1900.
- En el País del Sol.*—Un teatro popular.—Primera quincena de febrero de 1901.
- El manto de Penitencia.*—Comedieta japonesa en un acto.—Traducida del japonés por José Juan Tablada; el original se titula *Za-Zeñ*. (Abstracción).—Primera quincena de marzo de 1901.
- En el País del Sol.*—La gloria del Bambú.—Segunda quincena de marzo de 1901.
- Tragedia Obscura.*—Segunda quincena de abril de 1901.
- Bernardo Couto Castillo.*—Primera quincena de junio de 1901.
- La mujer de Tjuan-Tsé.*—Segunda quincena de diciembre de 1901.
- Tipos que se van.*—(El bibliómano).—Segunda quincena de junio de 1901.

- Tipos que se van.*—(El herbolario).—Primera quincena de agosto de 1901.
- De Sully Prudhomme.*—Primera quincena de agosto de 1901.
- Tipos que se van.*—Primera quincena de marzo de 1902.
- Los precursores del Arte Animalista.* (Egipto, Caldea y Asiria).—Primera quincena de febrero de 1902.
- Los precursores del Arte Animalista.* (continúa).—Segunda quincena de febrero de 1902.
- Las Máscaras.*—Primera quincena de marzo de 1902.
- Máscaras.*—Luis G. Urbina.—Segunda quincena de febrero de 1903.
- Máscaras.*—Alberto Fuster.—Junio de 1903, número 12.
- Máscaras.*—Rubén M. Campos.—Primera quincena de agosto de 1903.
- Máscaras.*—Efrén Rebolledo.—Primera quincena de septiembre de 1903.
- Máscaras.*—Jesús Urueta.—Octubre de 1903.
- Máscaras.*—José Asunción Silva.—Noviembre de 1903.
- Máscaras.*—Maurice Rollinat.—Enero de 1904.
- Máscaras.*—Balbino Dávalos.—Número 1, 1904.
- Santa*, nota sobre... por José Juan Tablada.—Febrero de 1904, para Revista Moderna, octubre de 1905.
- para Revista Moderna, octubre de 1905.
- REVISTA DE REVISTAS.
- La Jauría de Actción.*—Rubén Darío y los jóvenes... (Especial para Revista de Revistas por José Juan Tablada) domingo 5 de enero de 1913.
- Estampas Viejas.*—El Carnaval.—Domingo 2 de febrero de 1913.
- Un gran poeta en el País de la Muerte.*—(La última obra de Maeterlinck).—Marzo 2 de 1913.
- Un nuevo Dante en el País de los Fantasmas.*—Marzo 9 de 1913.
- Mater Dolorosa.*—Boceto de actualidad.—Marzo 23 de 1913.
- Tahís y Manón.*—Marzo 30 de 1913.
- Como China del opio debe México defenderse de la marihuana homicida.*—Abril 6 de 1913.
- Boxiana.*—Los deportes viriles.—13 de abril de 1913.

- ¡Miseros de nosotros! "El salón del músculo vivo".*—Abril 20 de 1913.
El chino de bulvar.—Bocetos mexicanos.—Abril 27 de 1913.
Estampas Viejas.—A la sombra de las pirámides.—Mayo 4 de 1913.
La Novela de José Asunción Silva, por José Juan Tablada.—Enero 10 de 1937.
El pintoresco pueblo de México, por José Juan Tablada.—Enero 10 de 1937.
El idolo de China, Mei-Lang-Fang, por José Juan Tablada.—Enero 10 de 1937.
 REVISTA AZUL.
El despertar de la musmá.—(Acuarela de Kemisada).—Junio de 1894.
Monitou.—Tomo I página 318.

TRABAJOS EN INGLES DE JOSE JUAN TABLADA.

- Mexican Painting of Today. (22 illustrations, one in color). International Studio. New York. (January, 1923).
 Mexican Cartoonists. (5 illustrations). Shadowland. New York. (April, 1923).
 Mexico's New Old Ceramics. (10 illustrations). International Studio. New York. (September, 1923).
 Old Mexican Art and Elie Faure. (6 illustrations). The Arts. New York. (August, 1923).
 Diego Rivera, Mexican Painter. (12 illustrations). The Arts. New York. (October, 1923).
 Art in Mexican Education. (Illustrations). Survey Graphic. New York. (January, 1923).
 Surimono, Japanese New Year Cards. (8 illustrations, 3 in color). International Studio. New York. (January, 1924).
 Jose Clemente Orozco, the Mexican Painter. (10 illustrations, 2 in color). International Studio. New York. (March, 1924).
 The Dance in Mexico. (Illustrations) Theater Arts Monthly. New York. (August, 1927).

—117—

BIBLIOTECA CENTRAL

U. N. S. M.

La impresión de esta obra se
terminó el 4 de julio de 1949
en los talleres gráficos de la
"Impresora Económica"
Zarco 76 - México. D. F.