

Índice:

Agradecimientos	6
Presentación.....	7
Introducción.....	8
Advertencias	16
Primera parte	18
Capítulo 1 El decadentismo.....	18
1.1 La idea de decadencia, una construcción histórica.....	18
1.1.1 Desenvolvimiento histórico del término. Dos acepciones de «decadentismo»	22
1.1.2 Los antecedentes. Hugo, Baudelaire y Wagner	26
1.1.3 El decadentismo ante el pensamiento y los estudios literarios.....	30
1.2 La configuración estética del decadentismo	36
1.2.1 La forma	36
1.2.2 Fin de siglo: crítica a una época y descomposición del tejido social	39
1.2.3 El Símbolo y sus implicaciones en el ánimo del poeta	42
1.3 Conclusiones generales	48
Capítulo 2 El decadentismo en México.....	51
2.1 La situación literaria de México a finales del siglo XIX	51
2.1.1 Condiciones de la vida literaria en México.	51
2.1.2 Progreso y Porfiriato en México	53
2.1.3 El poeta frente a su sociedad.....	56
2.2 El decadentismo. Fundamentos y características.	60
2.2.1 Nuevas perspectivas sobre el fenómeno del decadentismo.....	61
2.2.2 Fundamentos sociales, culturales, económicos y políticos	62
2.2.3 La angustia del escritor de fin de siglo XIX	65
2.2.4 El decadentismo frente al gran público.....	67
2.2.5 La identidad americana.....	70
2.2.6 El lenguaje como vehículo de transgresión.....	71
2.3 El grupo de la <i>Revista Moderna</i>	73
2.3.1 La unión en torno a revistas literarias.....	75

2.3.2 La carta “Cuestión literaria. El decadentismo”	77
2.3.3 La <i>Revista Moderna</i> , frente literario.....	85
2.4 El decadentismo de Tablada y <i>El florilegio</i>	88
2.4.1 Cambio de nombre: decadentismo-modernismo	90
2.4.2 Las dos ediciones de <i>El florilegio</i> (1899 y 1904).....	92
Segunda parte.	95
Capítulo 3 El decadentismo en <i>El Florilegio</i> de José Juan Tablada. Un estudio formal, ideológico y estético	95
3.1 Elementos estilísticos de la poética decadentista de <i>El florilegio</i>	99
3.1.1 La métrica	99
3.1.1.1 Uso de metros largos y cortos	99
3.1.1.2 Metros irregulares.....	103
3.1.1.3 Rescate y renovación de metros (alejandrino, endecasílabo y eneasílabo).....	106
3.1.1.3.1 El eneasílabo.....	106
3.1.1.3.2 El endecasílabo	112
3.1.1.3.3 El alejandrino.....	115
3.1.2 El encabalgamiento	117
3.1.3 El verso quebrado.....	125
3.1.4 La aliteración	128
3.1.5 El retorneo	134
3.1.6 El paralelismo	143
3.1.7 La comparación.....	150
3.1.7.1 El símil.....	150
3.1.7.2 El disímil.....	154
3.2 Núcleos ideológicos y temáticos de <i>El florilegio</i>	157
3.2.1 La evasión, desplazamiento geográfico, histórico y cultural	157
3.2.1.1 El cosmopolitismo	157
3.2.1.1.1 Referencias a la literatura y arte universal.....	158
3.2.1.1.2 Personajes y lugares de la época: las dedicatorias	173
3.2.1.2 Las referencias al universo mitológico: plasticidad y nostalgia	187
3.2.1.3 La influencia y temática japonesa.....	198
3.2.1.3.1 Génesis de una japonofilia.....	198

3.2.1.3.2 El viaje hacia El País del Sol	201
3.2.1.3.3 Paráfrasis de las “utas” japonesas	204
3.2.1.3.4 Las traducciones de José María de Heredia.....	213
3.2.1.3.5 “Musa japónica” y otros poemas orientalistas originales	218
3.2.2 El Eros decadentista de José Juan Tablada.	233
3.2.2.1 Elementos de la destrucción erótica decadente	236
3.2.2.1.1 Seducción y corrupción.....	236
3.2.2.1.2 Amor y muerte: la destrucción	249
3.2.2.2 La mujer fatal	266
3.2.2.2.1 Miedo a lo femenino: una construcción histórica	266
3.2.2.2.1.1 Un cuadro malévolo: características de la mujer fatal.....	270
3.2.2.2.1.2 Notas sobre la visión de la feminidad en Tablada.....	273
3.2.2.2.2 La femme fatale en El florilegio	279
3.2.2.2.3 Colombina y Manón, otras bellezas crueles	288
3.2.2.3 La expresión erótica a través de la inversión de los valores cristianos	299
3.2.2.3.1 La “Misa negra”	301
3.2.2.3.2 La mujer-cristo	313
3.2.2.3.3 La condenación.....	321
3.2.3 La angustia vital	325
3.2.3.1 La poesía como una experiencia vital	328
3.2.3.2 La proyección del alma en paisaje yerto.	338
3.2.3.3 El hastío moderno.....	348
3.2.3.3.1 “Talismán” o el Fausto moderno	353
3.2.3.3.2 “Ónix”	358
Conclusión: hacia una poética de la redención.....	365
Bibliografía.....	374

Al poeta, su musa.

Para Andrea, en el advenimiento de la palabra...

Agradecimientos

Agradezco infinitamente el amor de mis padres. Les agradezco por haberme sabido conducir, aunque nunca haya sido fácil, en el camino de la belleza; por su apoyo, por la lucha. A mi hermana, Sofía, y a mi hermano, Felipe, por haberme acompañado. A mi familia. A mis amigos.

Agradezco de todos mis maestros su pasión, su vocación y paciencia, en las que me mostraron lo que es amar la literatura. De la maestra Virginia Caballero, su calidez y el haberme introducido a uno de los más exquisitos poetas de las letras universales, el anciano Khayám; y de la maestra Reyna Armendáriz el interés y esmero que siempre mostró en mi trabajo. Y especialmente le agradezco al Dr. César Sotelo la guía y sabia amistad con la que me honra, así como su generosa orientación en la realización de esta tesis.

Finalmente, agradezco todo el apoyo y la noble disposición que tanto la Dra. Belém Clark y como la Dra. Luz América Viveros, tuvieron conmigo en la Ciudad de México, al darse el tiempo y espacio para atenderme. Definitivamente, los materiales que pusieron a mi disposición y sus eruditos comentarios, fueron de capital importancia para terminar de hacer posible este trabajo.

Presentación

Me acerco al tema del decadentismo como en un arrobamiento juvenil; sus imágenes exuberantes, su temática de choque y la lírica sensualidad de sus versos, desde el primer encuentro sobrecitaron mi imaginación poética. En la poesía de juventud José Juan Tablada, he visto tantas veces bellamente construidas mis propias inquietudes, espejo en que me reconstruyo más de una centuria atrás. Su análisis e interpretación, me han hecho crecer más allá del marco en que estrictamente se desarrollaba el trabajo; al adentrarme en la exploración de cada uno de los poemas de un genio de cultura tan vasta y erudita como Tablada, puedo decir, no sin un dejo de presunción, que he sabido acrecentar la mía, fortalecerla y llenarla de un espíritu y una época que, difícilmente, sin este estudio hubiera conocido.

Hoy entiendo la poesía gracias a Tablada y a través de él, artífice, numen único. Sin que esto llegue a significar un sesgo o reducción; quiero decir, que inevitablemente he crecido y al hacerlo, me componen las ideas estéticas de un fin de siglo difícil en el que veo un parangón con mi tiempo, una nostalgia por la belleza. Un supremo anhelo por aprehender el inefable carácter de la poesía, en que se ven satisfechos los días.

El trabajo, por supuesto, ha costado. Pero así ha de ser. Me quedo con todo, con el desgaste y los momentos de belleza. No entro más en detalles. Al lector, suplico sepa perdonar mis errores y ruego ante todo, disfrute cada uno de los poemas, pequeñas joyas de este gran poeta que, como a mitad del olvido y la inmortalidad, hoy transita por nuestra poesía.

Introducción

Sucedee, que cuando se habla de José Juan Tablada, se piensa generalmente en el hombre del haikú. La crítica del siglo XX, hasta casi 1990, gustó de restringir su poesía a ciertos tópicos o elaboraciones esenciales (los poemas sintéticos e ideográficos) y de no perdonar, en su generalidad, sus inclinaciones políticas conservadoras. Así, la mayoría de quienes escribieron (o incluso lo siguen haciendo) sobre Tablada lo hacen de mala fe. Especialmente cuando se trata de su primera etapa poética. En gran medida, hay que decirlo, esto ocurre debido al estigma que la pluma de Octavio Paz dejó caer sobre el poeta, al asegurar en repetidas ocasiones que:

Gran parte de la obra de Tablada es prescindible. Ciertamente, en casi todo lo que escribió hay facilidad, brillo, ingenio. Una maestría poco original: primero, las recetas modernistas, en sus dos vertientes, la parnasiana y la simbolista; después la receta posmodernista de Lugones. Hasta 1918 Tablada fue un adaptador inteligente de las modas y modos de su época. (*El signo y el garabato* 186)

Y más aún, para Paz el estudio de su obra se debe reducir sólo a cuatro libros, pues afirma que «Tablada es uno de los mejores poetas de su época y se encierra en cuatro delgados libros publicados entre 1919 y 1928: *Un día, Li-Po y otros poemas, El jarro de flores y La feria*» (187). Quedando así totalmente de lado su primera obra poética y, por ende, su producción decadentista.

Bajo esta difícil situación, *El florilegio* (en el que se reúne el grueso de su producción decadentista) ha quedado injustamente relegado de los estudios literarios. Esto, en tanto que los criterios suelen operar de manera ingenua y arbitraria. Por ejemplo, se le quiere comparar en la maestría musical con Darío, en su japonofilia con Casal, en el misticismo con el propio Baudelaire y finalmente, en su corte nacional con López Velarde. Comparaciones que no son sino desafortunadas por su estrecho juicio, pues si bien no iguala en genialidad métrica a Darío, no es ésta la preocupación principal del poeta —y en ese sentido ¿quién superaría la prueba?—; con respecto a su interés por el Japón, éste va más allá de un fascinante gusto como sucede con Casal, pues mientras el cubano busca una evasión, Tablada desea la identificación. Por otra parte, todos los poetas modernos

descienden de Baudelaire, por lo que no es un demérito que Tablada se haya identificado, primero que nadie en México, con sus búsquedas metafísicas. Y finalmente, nada más inexacto que querer ver en él, sobre todo en sus poemas de tono folklórico-nacional, a un viejo López Velarde, por la simple razón, de entre muchas, de que Tablada fue un hombre de mundo que escribió de México después de una existencia cosmopolita y con la loable intención de rescatar lo que, según su experiencia, existía de único en él, aquello que no se encuentra en París, Nueva York o Bogotá; mientras que López Velarde sólo pudo escribir del México y la tierra que vivió, su única realidad, su único espacio.

Pero aún se suma otro problema, y es que *El florilegio* es un libro raro, tanto en su disponibilidad como en el contenido. Después de la edición de 1904, no existieron posteriores reimpressiones; la mayoría de los ejemplares quedaron depositados en bibliotecas particulares. Hasta 1971, año en que se publican sus obras completas de poesía, era muy poco probable llegar a acceder desde el ámbito académico al corpus total del libro. Ciertamente existía su antología *Mejores poemas*, pero en ella sólo se mostraba una faz muy reducida de lo que fue el libro, quizá sus más famosos textos relucían, pero la gran mayoría quedaba en olvido.

Esto en cuanto a su circulación y accesibilidad. Por su parte, aprehender la irregularidad poética del libro, dificulta su estudio y constituye un primer obstáculo. Sin embargo, es aquí donde la estética decadentista de la que participa José Juan Tablada, justificará dicha irregularidad y no sólo eso, sino que la potencializará como una textualización poética de una situación y época en México.

Por todo lo anterior, el presente trabajo realiza una interpretación y un análisis profundo del primer libro de versos de José Juan Tablada, *El florilegio*, realizado a través del enfoque su poética decadentista. La lectura que aquí se ofrece no aspira ser única; admite otras visiones tanto fuera del decadentismo como ancladas en él. Espera brindar las herramientas adecuadas para conformar una guía que permita hacer una lectura profunda, consciente y responsable, de las técnicas, ideologías y particularidades estéticas del texto. Por lo que en segundo término, apunta a ser una valoración crítica, justa y renovada —articulada desde el especial conocimiento de *El florilegio*—, de la poesía decadentista mexicana. Misma que consiga apoyar una relectura del panorama literario de finales del siglo XIX, tiempo

fundamental en que se sentaron las bases de la poesía moderna. Así, no sólo se estaría justipreciando la obra de un único autor, sino que al proyectarse dentro de un horizonte cultural crucial, se fortalece todo su espacio contextual.

Se parte del hecho de que la primera producción poética de Tablada está enmarcada dentro de la visión y los procedimientos literarios del decadentismo. Esto, primero debido a que su estudio así lo demuestra —por lo demás, no es la finalidad de esta tesis debatir sobre la afiliación del poeta a dicha estética durante su etapa lírica de juventud, sin embargo a lo largo de su desarrollo así se demostrará— y segundo, a la declaración que él mismo hace en la carta “Decadentismo. Cuestión literaria” de 1893: «Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hábito de educación moderna» (*El Universal* 13 de enero de 1893).

El fenómeno del decadentismo, más el hispanoamericano, tiende a ser complejo, multifacético, ambiguo e imposible de enmarcar en una taxonomía eficaz que llegue a explicarlo. Es por ello, que cualquier intento por realizar una poética general sobre él, indudablemente terminaría en fracaso: sus nombres, formas e ideas, se escapan. De ahí que se parta del particular estudio de la obra de este poeta para buscar explicarlo. Luego, por “la poética decadentista” de José Juan Tablada, se entenderá el cúmulo de procedimientos poéticos (formales y temáticos) que enmarcados en una ideología específica (el malestar espiritual de fin de siglo), son interiorizados de manera única y personal por el poeta, y finalmente materializados en cada uno de los textos que componen el poemario. El resultado de dicha operación provocará que las características de tal poética sean particulares, y de hecho se restrinjan al estudio exacto del libro; lo que a su vez permitirá una adecuación, adhesión e incluso nulificación de principios para cada caso.

Proveniente de una familia de la naciente clase media, José Juan de Aguilar Acuña Tablada y Osuna nació el 3 de abril de 1871 en la ciudad de México. Desde muy temprana edad, su espíritu inquieto mostró interés por los mundos exóticos y la poesía. Su infancia la vivió en Mazatlán y a la temprana muerte de su padre fue el único varón entre sus tres hermanas. La herencia de su padre le permitió seguir estudiando y en su juventud se mudó a la ciudad de México donde realizó estudios en varios colegios privados y finalmente en Colegio Militar

de Chapultepec. Ahí conoció a quien sería su amigo, y futuro compañero de la *Revista Moderna*, el pintor Julio Ruelas.

En 1888 publicó su primer poema, “A...”, en la *Patria Ilustrada*; luego, en 1890 lo contrata *El Universal* como redactor. A partir de este punto de su vida, se sellaría su destino como escritor, hasta terminar por consolidarse en las letras mexicanas; continuaría colaborando a lo largo de toda su vida con múltiples periódicos y revistas. En 1893, publica en *El País* “Misa negra”, poema que le traería la fama y provocaría su despido; aunque a la postre resultó en fundación de la *Revista Moderna* en 1898. Ésta, será la década de su mayor actividad poética y periodística de su juventud; de 1891 a 1900, el poeta sufre varias crisis neurasténicas, propias de su temperamento nervioso, por lo que es internado en diferentes clínicas.

Será en el año de 1899 cuando se publique su primer libro de poemas, *El florilegio*, donde se recoge lo mejor de su producción lírica (1888- 1889). En 1900 realiza un fantástico viaje a Japón, auspiciado por el mecenas chihuahuense Jesús Luján. A su regreso, en 1901, continúa colaborando en la *Revista Moderna* como uno de sus principales redactores, sin embargo es pobre el fruto literario de su viaje. La segunda edición de *El florilegio*, realizada en 1904, recogerá la mayoría de los poemas inspirados por su viaje y, sobre todo, las traducciones de poetas nipones que terminarán por consolidarse en sus poemas sintéticos; en dicha edición, se aumenta considerablemente el número de poemas incluidos y se reafirma la estética decadentista. Después de esta fecha, sigue un silencio poético; en 1918 se publica *Al sol y bajo la luna*, libro en el que se concluyen de recoger poemas publicados en periódicos y revistas desde 1890; aunque esencialmente no supone un crecimiento de su obra. Será en 1919, que se publica *Un día... poemas sintéticos*, y el año siguiente, 1920, que ve la luz *Li Po y otros poemas*, en que Tablada vuelve a la vida literaria. En 1922, publica su tercer poemario de haikais en un periodo de cuatro años, *El jarro de flores*.

Durante esta época, con el estallido de la Revolución, habrá sufrido la pérdida de su casa en Coyoacán, y con ella de su biblioteca, a causa de un incendio provocado por los zapatistas. Debido a sus filiaciones políticas, primero antimaderistas y luego huertistas, el poeta se ve forzado a exiliarse en Nueva York. En 1919 regresa perdonado por el gobierno

de Carraza para que le haga propaganda en Estados Unidos y Sudamérica. En 1920 se va como agregado cultural a Bolivia y Venezuela y a partir de ahí, y por el resto de su vida, desempeñará cargos políticos en distintos países desarrollando una importante trayectoria, además de como poeta, como promotor del arte, la cultura y la literatura mexicana.

Finalmente, tras breves visitas a México, muere en Nueva York el 2 de agosto de 1945. La viva cuestión es la siguiente: el decadentismo es insidioso y la obra de Tablada irregular. La personalidad de Tablada (poética y psicológica) es compleja y sumamente variable, se disuelve en el contexto y al mismo tiempo lo enfrenta, se construye de oportunidades y estados de ánimo, de una subjetividad que nunca perdió sus objetivos de vista: sobrevivir —y de la manera en que le era propio— en el difícil mundo moderno. Esto es lo que ha permitido, y dado paso, a las diversas y en ocasiones erróneas, interpretaciones sobre su poesía. Su obra estuvo constantemente transformándose, desde que inició bajo los procedimientos del decadentismo-modernismo, hasta sus últimos trabajos en los que envuelto en una capa de sofista, buscaba hacer de su poesía una puerta a la cuarta dimensión. En este sentido, y bajo la luz de los ideales modernos, Tablada más que un poeta, fue un hombre de mundo, de su mundo, que buscó siempre romper y colocarse a la vanguardia. Y su literatura presenta las mismas características. Ello, lejos de ir en detrimento de su producción artística, por no presentar rasgos precisos o representativos en los que se pueda sustentar una poética general, vuelve más complicada su valoración e intensifica el problema de la crítica.

Por consenso general, se le otorga a Tablada un puesto entre los grandes representantes del modernismo mexicano. La problemática surge cuando se considera que casi la totalidad de sus poemas en esa época, están enmarcados dentro de los procedimientos literarios específicamente del decadentismo, que si bien en Hispanoamérica forma parte de una situación más universal, el modernismo, y coincide con la mayoría de sus maneras, formas y aspiraciones estéticas, difiere de éste en cuanto a la condición psíquica en que se desarrolla. Por lo tanto, la producción poética del decadentismo (su poética) se verá, si no radicalmente modificada, sí particularmente enfocada a dar cabida a una expresión anímica propia. Y así, será necesaria dicha visión para conseguir hacer una lectura mucho más adecuada de la obra tabladiana.

Por su parte, parece que el estigma del decadentismo no permite que se estudie objetivamente este periodo de la literatura mexicana. El triunfo del término modernismo, que por lo demás fue provocado por los mismos poetas (en ellos Tablada), en el que se impulsa un rechazo hacia todo lo que tenga que ver con una actitud disidente, produce que se eclipse, casi en su totalidad, la valoración crítica del decadentismo (y en gran medida de sus autores) dentro de los estudios literarios o bien, que su enfoque se realice desde una óptica distorsionada. Y así, finalmente la pregunta por el modernismo (o de hecho decadentismo) de Tablada, termina por diluirse en cuanto se considera el resto de su vanguardista producción literaria. El haikai, que en su libro *Un día... poemas sintéticos* (1919) introduce a la literatura española, y luego los poemas ideográficos recogidos en *Li-Po y otros poemas* (1920), novedosísimos en lengua castellana, provocan que la cuestión se olvide pronto o se desplace a un segundo término. Por lo que las bases de su iniciación poética, se siguen manteniendo en el aire.

El problema del decadentismo, más allá de su intrínseca complejidad, se agudiza dentro del contexto mexicano. Se puede decir, en general, que lo que ocurre con la disputa sobre el decadentismo en Francia se repite en América. Y más aún, que en gran medida la suerte del decadentismo en México, sobretodo en sus inicios y final etapa, está muy estrechamente ligada a la obra de Tablada. Por lo que, si especialmente su poesía de juventud fue menospreciada por considerársele inadecuada al contexto nacional, superflua o de una calidad irregular, aunque sobre todo por cuestiones políticas, el estudio cabal de este momento literario en México fue igualmente ignorado. Muy pronto, tanto poetas como críticos, olvidaron la cuestión y siguieron adelante como disculpando el exabrupto.

Debido a tales miramientos, el presente trabajo se ha dividido en dos partes. La primera de ellas, que abarca el capítulo 1 y 2, se ocupará de desarrollar y clarificar, en la medida de lo posible, la situación del decadentismo en México; elaborar un contexto crítico y adecuado para su estudio y, sobre todo, situar sus circunstancias dentro del ánimo de la literatura nacional, con lo que finalmente se pueda, a la vez de justificar, apreciar correctamente su impacto y trascendencia. Esto, al tiempo que se construirá un marco en el que se consigan articular los supuestos necesarios para el análisis de la obra de Tablada.

La segunda parte que se conforma por el capítulo 3, concretamente corresponde a desarrollar el trabajo crítico, interpretativo y analítico del primer libro de versos de José Juan Tablada, *El florilegio*; con lo que se busca subsanar un vacío que dentro del estudio académico ha ido dejando la crítica. Es importante establecer, de manera clara y responsable, mas no por ello intransigente, los fundamentos de la primera juventud literaria del poeta, a partir de los cuales, evidentemente se desarrollará su posterior obra. Para lograrlo, de las dos ediciones que se realizaron de *El florilegio* (1899 y 1904), se parte de la de 1904 por ser, además de la más difundida, la que condensa en mayor número los poemas decadentistas de Tablada, pues a pesar de ser posterior al auge del decadentismo en México (1893- 1898), mantiene dichos poemas y aumenta su número significativamente con respecto a la otra.

Por último, este trabajo aspira dentro de su contexto local, a incrementar la bibliografía referente a los temas tratados. El modernismo, y aún más el decadentismo, así como la obra tabladiana, son contenidos que desafortunadamente carecen de una documentación vasta, adecuada y actualizada en los estudios literarios de Chihuahua. Dentro de la universidad son pocos los libros que al respecto se pueden encontrar, y fuera de ella, aún más raros. El estudio, se intenta proyectar entonces, aceptando dicha realidad, como un material de consulta útil, a partir del cual se puedan nutrir nuevas investigaciones. La suma bibliográfica que se presenta, tanto es útil como guía para abordar la obra de Tablada como para ahondar en los estudios del decadentismo y modernismo hispanoamericanos. Las múltiples citas directas de artículos, publicaciones periódicas y ensayos de los autores, principalmente de Tablada, se presentan como un espacio en el que el interesado en el tema, puede fabricar fácilmente un marco referencial de la época. Así, la polémica documentada en torno al decadentismo en México, a la vez que es una síntesis comentada, abre una ventana íntima hacia la personalidad literaria de cada uno de los actores involucrados en ella, desde Manuel Gutiérrez Nájera, hasta José Juan Tablada y Amado Nervo, en la que, además, se podrá enriquecer cualquier posterior estudio sobre la poesía decimonónica mexicana; cuanto más relacionado con la obra tabladiana.

Por otro lado, la ubicación en un estudio especializado de muchos textos que injustamente habían caído en el olvido, si no es esencialmente una labor de rescate, si representa dentro

del contexto local un recobro, una especie de escaparate para que dichos materiales vean la luz. Salvo “Misa negra”, “Ónix” y acaso algún que otro poema, el resto de *El florilegio*, es prácticamente desconocido y carece de un archivo suficiente en el que se pueda trabajar; conozco sólo dos libros en la ciudad donde se pueden leer poemas que pertenecen a este poemario, el primero de ellos es *Mejores poemas*, aunque sólo se incluye una selección breve, y sus dos ejemplares están ubicados en la Biblioteca Bertrand Russell de la Facultad de Filosofía y Letras, y en la Biblioteca Cervantes del parque Lerdo; y el segundo libro, es el ejemplar de *Obras I* que se encuentra en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Como se ve, la falta de un acervo adecuado agudiza el problema de un acercamiento a la obra de José Juan Tablada y, a su vez, apuntala los alcances de este estudio, que se suma a los materiales de consulta disponibles sobre el tema. En este sentido, no figura dentro de las bibliotecas públicas y de la Universidad, un sólo registro de algún trabajo de crítica, análisis o comentario sobre *El florilegio*; con lo que finalmente se llena un vacío y, al mismo tiempo, da un primer paso en el llano camino de la documentación crítica de la literatura decadentista mexicana en Chihuahua.

La tesis es fruto de una extensa investigación bibliohemerográfica realizada en los archivos de la Universidad Nacional Autónoma de México, en sus divisiones del Instituto de Investigaciones Filológicas y Biblioteca Nacional, que actualmente cuentan con el mayor acervo sobre la obra de José Juan Tablada. Se han consultado, si no es su totalidad, si en su gran mayoría, los archivos disponibles que versan sobre el autor, así como sus obras y publicaciones periódicas.

Advertencias

El libro que en todos los casos se cita sobre poemas de *El florilegio* es la edición de 1904, por lo que no aparece señalada la fecha, salvo que se compare con la de 1899, y corresponde invariablemente a la versión facsimilar que se rescata en *Obras I. Poesía México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1971*, la cual se ha contado con la fortuna de poder cotejar con uno de los pocos ejemplares disponibles del poemario de 1904, depositado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, no encontrando mayores diferencias mas que en la paginación. Así, el número de página que aparece señalado, según los criterios de citación del M.L.A., corresponde a *Obras I*, y no al original, por ser éste el material disponible.

Así mismo, las referencias que aparecen a pie de página donde se indica la fecha y lugar de primera publicación, y/o posibles variantes en dedicatorias, corresponden a las que se ofrecen en *Obras I*, y son producto del erudito trabajo de Héctor Valdez. Mismas que se han introducido por considerar que aportan una marco histórico y un soporte contextual que es necesario.

En la transcripción de poemas de *El florilegio* (1904) se respeta la ortografía en nombres propios o de personajes, como por ejemplo *Podsnicheff* por *Pozdnishev* o *Pulichinela* por *Polichinela*; así como la puntuación íntegramente. En el caso de palabras a final del verso a las que Tablada cambia la acentuación para que encajen en la rima, no se señala su trastoque con la leyenda “sic”, pues se presume que el lector debe de ver que ello no corresponde a una equivocación, sino a un artificio lírico.

Finalmente, al tratarse de un trabajo donde se establecen las bases de una poética a partir del estudio específico de un libro, el corpus de trabajo se ha restringido a los poemas contenidos en él; aunque no por ello se han visto incluidos ni en su completa extensión, ni en su totalidad; en su en algunos casos, sólo se citan los fragmentos donde se proyecte mejor la cuestión que se está tratando. Así, conviene avisar que de los 84 poemas que componen *El florilegio*, han quedado fuera de este estudio 9: “Flor de acanto”, “En otoño”, “Prerrafaelita”, “Himno de amor”, “Alba mística”, “¡Mañana!”, “Canción de Tristán”,

“Díptico”, “Crepúsculo oro y negro”, por considerar que sus características quedan de alguna u otra manera explicadas con el análisis del resto; mas ello no indica que demeritan en su calidad. No obstante, sí se han incluido distintos textos del poeta (cartas, ensayos y poemas) que aunque no pertenecen a *El florilegio*, aportan datos enriquecedores. En ese caso, se indica su procedencia como en cualquier otro texto citado.

Primera parte

Capítulo 1 El decadentismo

1.1 La idea de decadencia, una construcción histórica

«Aquello que permanece frente al declive de Occidente no es la cultura superviviente, sino la utopía silenciosamente incorporada en la imagen del declive.» (T. W. Adorno)

Quizá en el mundo de la literatura occidental pocas escuelas o movimientos hayan suscitado —y sigan haciéndolo— tanta controversia como el decadentismo. Ciertamente que casi por principio creador, cada nueva escuela es —a priori— juzgada y denostada por las ideas estético-literarias que la anteceden, ideas por lo general rancias e intransigentes que, precisamente por su obsolescencia, le permiten nacer y la justifican. Desde la literatura del Renacimiento, que tuvo que pelear por una concepción antropocéntrica del fenómeno literario, o el barroco que en España, hasta el romanticismo y las vanguardias, los cambios y nuevas propuestas han generado polarizaciones y polémicas con respecto a sus búsquedas: ruptura con la tradición y cambio. A tal punto que, de hecho, se puede llegar a la conclusión de que la historia del arte occidental a partir del Renacimiento, se consigue articular como una historia de la oposición, de la disolución de los cánones.

Pero, más allá de una dimensión transgresora, habría que volver sobre la pregunta fundamental en la que se sustenta este primer capítulo, ¿qué es el decadentismo? Al tratar de contestarla, el conflicto tiende a polarizarse, llegando así hasta la actualidad. Y quizá es lógico que así sea, pues sus fundadores y cómplices se esforzaron verdaderamente y valientemente, para lograr quebrantar los valores morales y estéticos de toda la cultura occidental. Ello, debido principalmente a sus dos características fundamentales: la ideología misma del movimiento y el término con el cual se designaba. En relación a lo primero, el decadentismo buscaba transgredir, como se ha adelantado, la moral burguesa mediante la crítica avisada a los defectos sociales que prescribía y la propuesta — ostentación y práctica— de nuevas normas morales (personales y antisociales), gracias a la deleitación y la exaltación de los signos de la corrupción a través de los artificios propios de la literatura y del arte. Por otro lado, el nombre «decadentismo» es por sí solo grosero y desafiante,

conlleva una fuerte carga de rebeldía y reproche. Es un término antiacadémico, anticánónico, y casi por lógica, aleja de pensar de él cualquier pretensión de belleza y aceptación en el gusto del receptor.

Obviamente, toda literatura es poseedora de fundamentos histórico-sociales, estéticos y filosóficos que le dan el carácter de trascendencia que, en tanto obra artística, debe tener; por lo que sería iluso pensar que las diversas posiciones que presentaba el decadentismo con respecto a las concepciones de moral, literatura, política, filosofía, religión, sociedad y belleza fueron gratuitas. Todas responden a profundos cuestionamientos y reflexiones dentro del ánimo de los grupos de poetas, intelectuales y artistas de la época. Ésta es la justificación que se intentará construir a lo largo de este primer capítulo: que el decadentismo fue un hecho, un estado de descomposición social e histórico real; y que a partir de este hecho se desarrolla un estilo de decadencia, un arte decadentista, posicionamiento estético que busca expresar la realidad histórica en la que se gesta, y por la que se gesta, a través de la poesía.

¿Qué es este declive o imagen del declive del que habla Adorno en la cita que sirve de epígrafe? Es, no otra cosa, que la conciencia del derrumbe, de Occidente que tras haber vivido ahora enferma, se corrompe, desmorona y cae. Decae. Pues bien, es conveniente para que se pueda entender a fondo, y se vayan reparando los sesgos que se abren tan fácilmente en torno de la idea del decadentismo, y que la crítica tradicional ha contribuido en gran manera a abrir, rastrear primero la concepción de decadencia en el pensamiento occidental y, de alguna manera, su desenvolvimiento histórico. La Decadencia, su idea, es tan antigua como el propio hombre, pesa en él desde que perdió su prístino estado de gracia en que vivía en el Paraíso. Con su mortalidad, arrastra la decadencia: el hombre nace, crece, y finalmente, después de la adultez (plenitud), envejece y decae. Desde que el hombre es hombre y muere, la decadencia ha sido un signo que anuncia el cambio de un estado de gracia a uno de degradación, de la juventud a la senectud, de la vida a la muerte. El hombre volverá al polvo; todas aquellas virtudes que lo componen se irán perdiendo, queda la muerte, la descomposición y la tierra.

Ahora bien, a la imagen de la muerte individual, se le relaciona el mito de las decadencias asociado con el fin de los tiempos: la destructibilidad del tiempo y la fatalidad del declive

en las idiosincrasias mítico-religiosas de occidente. Esta idea de decadencia o corrupción se puede rastrear hasta Hesíodo¹ y Platón, y su visión de las edades del mundo: contraponiendo «la edad de hierro» (decadente) a «la edad de oro» (ideal)². Así es como Platón construye una ontología sobre la idea de la decadencia en su teoría de las ideas, donde describe las relaciones entre los arquetipos perfectos e inalterables del *Topus Uranus*, y sus «sombras» en el mundo sensible de los objetos (Mateí Calinescu *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* 149-150). Por su parte, para comprender plenamente la idea moderna³ de decadencia, es fundamental entender primero la visión judío-cristiana del tiempo. Esta visión —creencia en un tiempo lineal, irreversible y finito— es de carácter escatológico⁴, es decir, en ella se cree en un *telos*, un fin de la historia cuyos síntomas inconfundibles de decadencia profunda y corrupción, son patentes en las sociedades de todo el mundo (151), tal como lo profetiza el Apocalipsis. Se habla de una decadencia física, pero también moral y espiritual, que será, según esta postura bíblica, el preludio del fin de los tiempos.

La óptica cristiana del tiempo, según queda explicado, es una visión horizontal, perfectamente marcada por un Principio de todos los tiempos y un Final, en el que se vuelve al Tiempo —más bien un reposo, un estado— eterno del Padre. Desde esta perspectiva, el presente anuncia y determina el futuro; las acciones que se hagan en el presente, en tanto irreversibles, repercuten directamente en el porvenir. Por otro lado, en la idea griega-pagana (cíclica-vertical) del tiempo, el futuro es para toda la eternidad anterior al presente. El por-venir está ya determinado por los actos y sentencias pre-históricas de los dioses. Esto quiere decir, que lo que ha sucedido volverá a suceder y el hombre, sus actos,

¹ Al respecto, ver *Los trabajos y los días* de Hesíodo, donde se narra el mito de la caja de Pandora y cómo a partir de ello el hombre cae en la desgracia, pasando de un estado de gracia a uno de miseria. «Porque anteriormente las generaciones humanas vivían sobre la tierra libres de todos los males y de los difíciles trabajos y de las enfermedades molestas que acarrear la muerte. (Porque ahora los hombres envejecen entre miserias) Sólo que entonces aquella mujer quitó con sus manos la cobertura del tonel y los dispersó y preparó así a los mortales penosos cuidados.» (Hesíodo “Los trabajos y los días” en *Épica culta post-homéica*, México: Editorial JUS: 1963 pg. 120)

² Ovidio, en el libro I de *Las metamorfosis*, desarrolla este mismo tópico, y explica las características de cada una de las cuatro edades que ha vivido el mundo.

³ A mediados del siglo XIX aparece el término (adjetivo y nombre) «decadente» y una década más tarde la noción de «Decadentismo».

⁴ Para una referencia más extensa a cerca de la formación y evolución del pensamiento occidental a cerca del fin de los tiempos ver el libro *Teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, Comp. Malcolm Bull, México: Fondo de Cultura Económica. 1998.

no pueden afectar ni hacer otra cosa que cumplir con lo que ya estaba mandado y marcado, con el Destino. Así, la diferencia es clara, en la idiosincrasia cristiana el tiempo es irrevocable, y la sucesión de acontecimientos es determinante y única, en la pagan el hombre carece de control (y por ende de responsabilidad trascendental) de sus actos. Por esta razón, la decadencia se siente como una identidad desconsoladora, como un castigo para nuestros actos; una crisis única (152). El tiempo se agota y hay que hacer todo lo necesario para salvar el alma; cada instante puede ser decisivo, salva o condena (152).

En la sociedad moderna occidental, heredera de la visión lineal y unívoca del cristianismo medieval, a partir del siglo XVII se da un voto de confianza ciego a la ciencia. No obstante, en Europa, «al desquebrajarse los sistemas religiosos [se genera] un desastre apocalíptico, que, al estar vacío de significados religiosos se convierte en algo ominosamente más angustiante y opresivo» (153). Así, no pudiendo llenar la ciencia el vacío que deja la fe, se genera en el ánimo de los intelectuales de fin de siglo XIX, una angustia y un sentimiento de pertenecer a una especie de limbo. Con la fe y la ciencia quebrantadas, aparece la imagen del naufragio. Ya no es la premura de salvar el alma lo que agobia, como sucedió durante toda el Medioevo⁵, sino la incertidumbre de no saber hacia dónde se dirige la humanidad. ¿A dónde se ha conducido el tiempo irreversible, herencia del cristianismo y la idea de progreso, y cuáles son las consecuencias que dicho camino, va a desatar?... Nadie sabe contestar, y de este silencio se empieza a cultivar el estado anímico del decadentismo.

«Estamos enfermos, eso es cierto, enfermos de progreso (...) este triunfo de los nervios sobre la sangre ha determinado nuestro camino, nuestra literatura, toda nuestra época» (Émile Zola cit. por Calinescu 166), en estas palabras Zola describía la situación espiritual de una época donde en su avance desmedido de los siglos XVIII y XIX, la idea de progreso se había despegado tanto de la realidad, que se elevaba a un nivel de abstracción en el que incluso, se llegaba a un punto donde se lo consideraba como enemigo de la vida humana, alejándolo de cualquier relación biológica. Este desprendimiento, traerá como consecuencia una reacción anticientífica y antirracionalista durante la última parte del siglo XIX. Esta reacción no niega el hecho del progreso, pero sí señala que sus resultados han

⁵ Al respecto ver especialmente los ensayos “El fin del mundo y el comienzo de la cristiandad” y “Pauta y propósito en la historia: los periodos de la baja Edad Media y Renacimiento” de Bernard McGinn y Richard Popkin respectivamente, compilados en *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, por Malcolm Bull.

dejado una profunda huella de angustia, pérdida y alienación para la sociedad. Lo que finalmente generará que se asocie al progreso con la decadencia (145). Así, la idea de modernidad y progreso por una parte, y la idea de decadencia por otra, formarán una complejidad dialéctica, en la que si se tuviera que generalizar se llegaría a la paradójica conclusión de que el progreso “es” decadencia e, inversamente, la decadencia “es” progreso, señala el crítico italiano Calinescu (153).

La decadencia se comprende entonces, como el momento justo e inaprensible, en que una cultura, o una sociedad, habiendo alcanzado la cima de su desarrollo, comienza a decaer, a perder las cualidades (acaso mutarlas) que la condujeron hasta ahí, para comenzar un nuevo cambio sustentado en nuevos ideales. La decadencia se perfila no como un estado, sino más bien, como una dirección o tendencia. La modernidad, por su parte, supone que hay que estar en un constante progreso, en un “ir hacia adelante” sin mirar atrás, esto significa un cambio permanente; y el cambio viene siempre que se ha conseguido la meta: alcanzar, conquistar, y por eso mismo derribar; desmontar los —ahora obsoletos— ideales en tanto que se han vislumbrado otros y mejores horizontes. Para levantar los nuevos ideales, trazar el rumbo, hay que dar al suelo con los viejos señores; actitud que conlleva una situación ineludible: permanecer de pie entre las ruinas, esperando —si se cuenta con la entereza— con la fe de ver levantarse el nuevo ídolo, si no, con la angustia de mirar por el piso los cascajos de lo que todavía no se ha terminado de descreer. Así, mediante esta dialéctica, la modernidad y su idea de progreso arrastran a la decadencia, ese momento pre-post cúspide de una cultura. Misma que termina de explicar la complejidad del término y su concepción como estado espiritual, antes que una escuela literaria.

1.1.1 Desarrollo histórico del término. Dos acepciones de «decadentismo»

Para Montesquieu el fenómeno de la decadencia, al igual que para Nietzsche, se genera debido a que «en la historia de los imperios nada está más cerca de la decadencia que la gran prosperidad; del mismo modo, en nuestra república literaria uno se preocupa por miedo de que la prosperidad conduzca a la decadencia» (Montesquieu *Cahiers (1716-1755)* cit. por Calinescu 156). Madame Staël, poeta y crítica francesa, consideraba que en

Europa la decadencia, entendida como un deterioro de las artes, era algo que no tenía por qué temerse ya que « las artes tienen un límite más allá del cual (...) no pueden avanzar; pero pueden mantener el nivel que han alcanzado» debido a que en «la civilización europea, el establecimiento de la cristiandad, los descubrimientos científicos (...) han (...) destruido las antiguas causas del barbarismo» (Madame Staël cit. por Mateí Calinescu 157). Así pues, la postura de Madame Staël aunque de un orden extremadamente progresista, es no obstante de ayuda para comprender la ingenuidad o ceguera con la que algunos de los intelectuales del siglo XIX enfrentaban al fenómeno decadentista.

Sin embargo el término, sus derivados verbales y consecuentes asociaciones con determinado estilo y temáticas literarias, seguía, a través de la provocación y controversia —y de la misma imprecisión del vocablo— permeándose en la consciencia de una época. Para comprender mayormente, y reevaluar el estigma académico y social que sobre el decadentismo, los poetas y sus obras a caído, se debe de fijar la atención en algunos de los aspectos más importantes y consideraciones que la historia de la literatura ha hecho de los orígenes del decadentismo y la decadencia.

En primer lugar, debe hacerse un breve repaso sobre la concepción histórica del término y su desenvolvimiento. «La palabra “decadentista” es un neologismo, que se deriva de “decadente”, participio activo del verbo “decaer”, que significa caer, descender, llegar a menos.», explica siguiendo la lógica de las construcciones etimológicas, Atenedoro Monrroy (“Valor estético de las obras de la escuela decadentista” *Los juegos florales de Puebla* 214). Para la Real Academia de la Lengua decaer es: «Perder una persona o cosa la mayor parte o propiedades que constituyen su bondad, importancia o valor». Parece justo, entonces, que quienes hayan articulado su poética en cultivar vocablos exóticos, empolvados, en desuso o neologismos, tengan a título precisamente uno: «decadentismo», sugestivo, ambiguo y polémico como su propia esencia. Así, el término contiene en sí mismo los ideales perseguidos; se lo podría considerar un “metatérmino” que encierra los fundamentos que significa y representa. También desde este punto de vista, se explica que Verlaine lo llame una palabra de genio, y Bourget señale que «esta terrible palabra *decadencia* (...), es decadencia, pero vigorosa (...) Sus violentas, desiguales creaciones

revelan artistas más temerarios, y la audacia es una virtud que, a pesar nuestro, elicit nuestra simpatía» (cit. por Calinescu 167).

Si se repara en el desenvolvimiento histórico del término, se aprecia su rápida evolución. Para finales del siglo XVI ya había circulado por Francia el vocablo «décadent». Sin embargo, después de ser retirado del uso cotidiano por considerarlo en contra de los intereses de la moral de la época, es hasta la primera mitad del siglo XIX que reaparece nuevamente. Y será sólo hasta después de 1850 que «decadente» sufre un enriquecimiento semántico y, es buscado como una nueva manera de expresar el estado psico-social de Francia. A partir de 1860, se generan una serie de nuevos términos y acuñamientos, tales como «décadisme» o «décadentism» (Calinescu 166). Y será hasta la década de 1880, que se da en Francia una «euforia decadente».

La generación de 1885, encierra un gran número de tendencias que se pueden vincular a la protesta contra la existencia social moderna y su concepción positiva del universo, propiciando una existencia espiritual profunda, intuición de misterio y una voluntad nueva de captar la poesía en su esencia más allá de todo didactismo y función práctica (Marcel Raymond *De Baudelaire al surrealismo* 41). No todos los decadentistas, o a los poetas que se les suele encerrar bajo este nombre están de acuerdo en ser llamados así; hay quienes prefieren llamarse «delicuescencias», «simbolistas», «idealistas», «modernistas» (Monrroy 216). Dicha indeterminación, ayudará a entender la confusión que se ha generado alrededor del término y por qué la crítica, maneja indistintamente, inclusive llegando a intercambiar las denominaciones de manera arbitraria, el nombre de la tendencia a la que pertenece éste o éste otro poeta. Resulta, no obstante, un tanto irónico, más no por ello contradictorio, que quienes la historia suele tildar con el epíteto de decadentes se mostrasen indiferentes con el término, e incluso, buscasen sacudirse la marca; y que, por el contrario, aquellos personajes que públicamente insisten en ser los decadentes, pasen prácticamente inadvertidos (Ritvo181). Este desinterés en el mote con que se les designa, está estrechamente ligado con el comportamiento propio de un decadentista (burla, desenfado, incredulidad hacia los absolutos, rebeldía, libertad); desinterés que se patentiza en varios de sus más lucidos representantes (Rimbaud, Verlaine, Bajú y el mismo Baudelaire; en México Tablada y muchos de sus compañeros).

Cabe entonces, y a fin de evitar seguir perpetuando estas confusiones, hacer la aclaración puntual entre las dos acepciones del término *decadentista*, que no son sin embargo excluyentes la una de la otra. En términos muy generales son: 1) el decadentismo como la conciencia y malestar espiritual e ideológico, que durante la última mitad del siglo XIX sufrieron los artistas e intelectuales en occidente; y 2) el decadentismo como la escuela de escritores franceses, que a partir de mediados de 1880, gusta de llamarse a sí misma así.

Una concepción no descarta a la otra, por el contrario, la fortalece. Es decir, todos los poetas que gustaron de llamarse a sí mismos decadentistas, sintieron el malestar espiritual que aquejaba a la época, aunque no fueron los únicos (quienes no se denominaban decadentistas también lo sintieron) ni los primeros en sentirlo (recordemos que gran parte de esta patología psico-sensorial es expuesta primero que nadie por Baudelaire, incluso Edgar Allan Poe); pero sí lo fueron en manifestarlo bajo el nombre de una escuela propiamente llamada así. Por lo tanto, dentro de la primera acepción se puede identificar a toda la línea de poetas que inspirados por las innovaciones poéticas que inaugura Baudelaire, siguen sus influencias hasta principios del siglo XX; estos serían en una primera etapa los parnasianistas (Teófilo Gautier, Leconte de Lisle, Banville) y en una segunda, los simbolistas (Mallarmé, Rimbaud, Moréas) y decadentistas propiamente llamados así (Bajú, Remy de Gourmont, Verlaine). Ahora, todos los poetas que participan como actores en las tres vertientes suelen traslaparse de una a otra, según la precepción de quien los estudia. Esto debido a que, sobre todo en el caso de simbolistas y decadentistas, la diferencia estribaba principalmente en el nombre que había escogió como título de su escuela o filiación poética. No obstante, la distinción no es totalmente clara ni definitiva. Las dificultades se agudizan si tomamos en cuenta que no todos los simbolistas son exactamente contemporáneos entre sí (se considera a Mallarmé como simbolista, y al mismo tiempo a Moréas que es posterior a él más de una década); y lo mismo ocurre en el bando decadentista (Verlaine, incluso Rimbaud, suelen ser considerarlos como decadentistas y comparten título con Bajú quien hasta 1886 publica su manifiesto decadentista.).

Por otro lado, la segunda acepción, más restringida, identifica como decadentistas a los poetas franceses que a partir de 1886, como lo señala Raymond Marcel, se designan a sí

mismos con dicho nombre (42). No obstante, siguen presentándose las mismas dificultades, la distinción y disputas entre simbolistas, parnasianos, y decadentistas, para delimitar el número y nombres de los invitados a la cena del decadentismo. Ahora bien, la concepción que la crítica tradicional suele tener sobre el decadentismo, así como de su valor literario y fundamentos estéticos es, por tano, igualmente controversial y peleada.

Se suele coincidir en que la idea moderna de «decadencia» proviene de la antigua escuela romántica (Calinescu 159); sin embargo, los románticos nunca articularon nada parecido a un plan o programa de decadencia, en el que se intentara resolver el problema estéticamente. No obstante, la noción se mantiene y llega gracias a la crítica, precisamente antiromántica que utilizaba la *decadencia* en un sentido cultural y estético negativo. A este respecto, el crítico conservador mexicano, Atenedoro Monrroy, en su ensayo “Valor estético de la escuela decadentista” (1902) señala que el «... “decadentismo”, aplicado a las disciplinas literarias, tanto quiere decir un defecto que consiste en caída, debilitamiento, degeneración del arte y el buen gusto» (215). Esta cita constituye un lugar común en la crítica antidecadentista y, por otro lado, recuerda a las disputas que lo mismo tuvieron poetas tanto en Francia (Bajú con Moréas) como en México (Tablada con Urueta) acerca del término y su aparente contradicción interna en tanto lo que designa y lo que busca.

La argumentación de Monrroy se basa, como la de muchos otros, en el principio práctico de la lógica común; pero no por eso puede de ella partir un juicio desacreditador, pues precisamente dentro de los fundamentos del decadentismo está el deseo de una indeterminación, de escapar de esta lógica, por considerarla servil, coercitiva y arbitraria. Par el decadentista, tal como lo plasma Huysmans (1848-1907) en sus obras, el artista voluntariamente se retrae de la sociedad, de su moral y lógica. Es él disidente de las costumbres.

1.1.2 Los antecedentes. Hugo, Baudelaire y Wagner

El primer intelectual en generar una teoría crítica en términos del estilo de la *decadencia* fue el también crítico conservador francés Desire Nisard (1806-1888), aunque aplicándolo a los conceptos de la literatura romántica primordialmente la expuesta por Víctor Hugo. La

principal observación de Nisard sobre el “estilo decadente”, hace énfasis en que dicho estilo prepondera, de manera inoportuna, los detalles y desarticula las partes de una obra de arte en una multitud de fragmentos recargados (cit. por Calinescu 155). Para él, los síntomas de la *decadencia* en la obra de Hugo son claros: 1) el uso profuso de la descripción; 2) la prominencia en el detalle; y 3) la elevación del poder imaginativo en detenimiento de la razón. De tal manera que, bajo la luz de este enfoque, cuando la imaginación se desborda en una obra de arte, pierde de vista la jerarquía real y total de las cosas, y se enfoca en los detalles. Esta visión no objetiva de la realidad, tiene como peligro el engaño y la capacidad de seducción. En este sentido, el arte decadentista, sea en la música (representada en Wagner para sus contemporáneos) o en la literatura y Víctor Hugo, tiene el peligroso poder de la seducción, tal como lo señala Nietzsche. El romanticismo es el germen del decadentismo, aún cuando éste en ocasiones ataque las formas románticas. Por lo que algunos de los elementos del romanticismo, su esencia, seguirán vivos, permaneciendo en las literaturas posteriores (decadentistas). Esta esencia es la tendencia del arte hacia una expresión inmediata de las pasiones y las impresiones, articulada desde una experiencia de libertad en el yo poético. Así, pasará a llamarse simbolismo, impresionismo, decadentismo, etc.: «El romanticismo (...) es la moderna enfermedad y el punto de partida de toda la *decadencia*», afirma Matei Calinescu (212).

Siguiendo la pista al desarrollo de esta estética, resulta interesante que aunque propiamente Baudelaire y su obra contienen la mayoría de los elementos que se podrían considerar decadentistas (y ha servido de modelo para el estudio del fenómeno), nunca se propuso él mismo desarrollar una teoría estética sobre el decadentismo. No obstante, Nisard encuentra indicios indiscutibles de la tendencia decadentista de Baudelaire. Asegura que un poeta *decadente* intenta obtener a través del lenguaje, el lenguaje poético, efectos propios de otras artes, como pintura y música. Baudelaire afirmaba en su ensayo “L’Art Philosophique” que el afán de demoler las fronteras entre las distintas artes es propio y característico de la *decadencia* (cit. por Calinescu 163). Es entonces, como tanto los poetas románticos tardíos, Hugo y Baudelaire, crean en la crítica las primeras nociones sobre decadentismo, sin estar consientes de ello, ni proponerlo abiertamente.

Así, las primeras nociones críticas sobre el decadentismo serán negativas (de Nisard a Renan) y producto de la crítica antiromántica. Sin embargo, la primera visión positiva e influyente que se tiene sobre el decadentismo como un estilo literario, corresponde al prefacio de *Las flores del mal* que T. Gautier hace en 1868, en su defensa del arte por el arte (Calinescu 161). Asimismo, el poema de Baudelaire “Correspondencias”, se vuelve una especie de guía en las aspiraciones que esta nueva corriente poética buscaba:

Correspondencias.

La creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la luz, como la noche vasta,
se responden sonidos, colores y perfumes.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces tal los oboes, verdes tal las praderas
--y hay otros, corrompido, ricos y triunfantes,

que tienen la expresión de cosas infinitas,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes de sentidos y espíritu. (*Las flores del mal* 1-14)

Theóphillo Gautier comenta con relación a este mismo poema que «las palabras tienen, en la sensibilidad del poeta, la cualidad de tener valor fuera y dentro del sentido propio que expresan. Son como piedras preciosas que reposan en estado virginal y que el poeta, como haría el orfebre meditando una joya, tiene que tallarlas y trabajar en ellas» (cit. por Atenedoro Monrroy 219). La poética de Baudelaire se reconocer en su poema y puede

abstraerse fácilmente de él tres postulados principales: 1) existen equivalentes entre los datos de los diversos sentidos (tacto, olfato, gusto, vista, oídos) generando sinestesias cuyos términos evocan sensaciones de diferente orden. Nuevas y nunca antes experimentadas; 2) un deseo, pesar o pensamiento puede despertar una correspondencia en el mundo de las imágenes, “paisajes mentales” y con ello, con lo que toma del mundo sensible, forjar el poeta una imagen de sí mismo. Lo que genera un estado de comunión universal donde sujeto y objeto se absorben mutuamente; 3) sólo se pueden ver de las cosas y los seres una suerte de simulación, envés o máscara, que es filtrada por los sentidos. Sólo un espíritu dotado de una segunda vista podrá ver más allá de las apariencias para luego convertirlas en signo y símbolo de lo suprasensible (Raymond 23). Esta noción supone entonces, en el espíritu del sujeto, el sentimiento de una participación mística de la imagen en la realidad espiritual que simboliza; noción de “correspondencia”, que se aplica al caso del poeta que confía a las imágenes, la misión de expresar, de encarnar, un estado del alma (41).

Monrroy vislumbra al decadentismo como una teoría de orden metafísico, y cita a Fernando Brunetier quien, refiriéndose al arte de fin de siglo XIX, asegura que Wagner incorpora la música a la poesía para buscar poner los medios de la música al servicio de una concepción nueva del arte, y que además se puede percibir una especie de wagnerismo, sólo que al revés, en el *simbolismo*, pues los *simbolistas* son, en esencia, idealistas (cit. por Monrroy 216) y lo que incorporan es la música a la poesía. Esto pone de manifiesto la fuerte influencia que las teorías de Wagner generan sobre la poesía de fin de siglo XIX, especialmente sobre el decadentismo.

El « gran *decadente*», en este sentido, era para Nietzsche, Richard Wagner (Calinescu 177); a él le dedicó muchos de sus estudios sobre la estética: el más importante sobre él, “el caso Wagner” (1888). Nietzsche afirma que la estrategia de la *decadencia* es la del mentiroso que engaña imitando la verdad: no sólo haciendo creer sus mentiras, sino logrando que éstas resulten más creíbles que la propia verdad (178). La *decadencia* se disfraza de verdad y gracias a su facilidad de seducción logra que la debilidad parezca fuerza, el agotamiento logro, y la cobardía coraje. Esta capacidad camaleónica de mentir de la *decadencia* es la mezcla de las artes, y seduce; la poesía no es tal, sino música y al revés. Wagner, en su

caso, utiliza la música con intenciones no musicales; así —en tanto *decadente*—, es un incomparable histrión.

Carlyle, condensa las propuestas decadentistas como una teoría musical, y señala que su esencia es «una especie de palabra inarticulada e insondable que nos lleva al borde del infinito y nos permite por un momento sumergir en él la mirada» (cit. por Monrroy 217). De lo anterior, Monrroy supone que el decadentismo viene de un tema musical formulado en el «arte del porvenir. Lo cual lo sitúa como una escuela metafísica idealista» (217). Desde esta visión contemporánea, y en tenor de una postura progresista y positiva, se puede señalar enérgicamente que la filosofía más opuesta a la ciencia positiva de su época es la metafísica idealista, en la que se enmarca el decadentismo, porque descompone el orden lógico de las relaciones verdad-existencia. En este sentido, la aspiración de la nueva escuela es, según Anatole France, «pintar con las palabras» (cit. por Monrroy 218), cosa punto menos que imposible y deseable para el crítico mexicano. Así, el símbolo perseguido por esta escuela se puede resumir en una fórmula: wagnerismo (la musicalidad evocadora) más el idealismo (vaguedad emotiva de los estados del espíritu). Monrroy continúa su diatriba y asegura que en esta escuela los poetas exageran la magnificencia del estilo poético, la exuberancia verbal, la pompa, la concentración de las ideas y la delicadeza. Lo que la lleva a ser considerada por el buen público como de “mal gusto” y a estar condenada a su pronta erradicación y olvido (213-214), juicio en el que finalmente se equivoca.

1.1.3 El decadentismo ante el pensamiento y los estudios literarios

Al abordar los problemas del decadentismo, los investigadores han solido caer en ciertos símiles y lugares comunes que entorpecen el estudio del fenómeno o lo enfocan de manera simplista y equivocada. La crítica tradicional suele agrupar al decadentismo y al simbolismo, tendencias que coexisten, dentro de una misma situación literaria (Ritvo 181). Sea encajar al decadentismo dentro del simbolismo, como su fase negativa, nihilista e incluso anarquista, o viceversa, ver al simbolismo como máscara del decadentismo, como un eufemismo (182). El problema, por supuesto es mucho más complejo. El decadentismo, a diferencia del simbolismo es una situación, y no escuela o movimiento; no sólo no

persiguen los mismos ideales sino que en esencia el decadentismo, no se detiene en ser una manifestación literario-artística, regulada por determinados cánones, sino que trasciende. Fue un estado de ánimo más o menos general en las últimas décadas del siglo XIX, un estado de la cultura de fin de siglo (182). *Decadentismo* no es un concepto común, que quede determinado por ciertos rasgos específicos que se puedan abstraer por medio de la comparación, sino «ciertos centros virtuales de atracción» que aparecen inaprensibles en su totalidad, más allá de «toda expresión finita» (190). Y es, precisamente en esta virtualidad, que se encuentra lo que de inefable presenta el concepto, su fugacidad, su continua transformación y escape.

El carácter orgánico del término «decadencia» tiene que ver con las asociaciones usuales que mantiene con nociones como declive, crepúsculo, el otoño, la senectud, y la putrefacción, y la inmediata asociación con sus antitéticos: surgimiento, amanecer, primavera, juventud, germinación, que hacen recordar los ciclos de la naturaleza (Calinescu 153-154). El decadentismo, así, quedará disperso en todos los aspectos que lo componen; mientras que el simbolismo delimita y aclara una razón taxonómica de principios estéticos: hace *escuela*; el decadentismo hace *vida*. Por este motivo resulta contradictorio, aparentemente, lo que el decadentismo buscaba y proponía. Y es porque, en realidad, buscaba sin querer encontrar *algo*, una verdad moral o estética definitiva, redentora; no proponía particularmente nada, se trataba de vivir en el límite, a un paso del futuro incierto y un traspié del cadavérico pasado. Así, se llega a la conjetura de que ninguno de los dos términos es concluyente ni totalmente exacto y cierto: más uno, en su «ingobernable ambigüedad hecha de impostura» (Ritvo 219) presenta una auténtica voluntad de desafío y poder orientado hacia lo inquietante; y el otro, cobijado en su esoterismo y «olor a sacristía» puede dar cabida a todo aquel que durante el fin de siglo antepasado deseara «encontrarse en la “ciudad interior”» (219).

Una vez aclarada esta primera distinción entre decadentismo y simbolismo⁶ es fundamental que se haga una segunda enmienda ahora sobre del concepto de decadentismo. A este

⁶ Como la crítica tradicional no suele hacer distinciones claras y satisfactorias entre decadentismo y simbolismo y, comúnmente exponen las características del uno del con el nombre del otro (principalmente llamando al decadentismo simbolismo, por cuestiones de empatía social), cuando se utilicen citas o reflexiones provenientes de este tipo de crítica, respetaremos el vocablo «simbolismo», aunque la cuestión sea conveniente al decadentismo, únicamente marcándolo en cursivas, para que el lector entienda que debería

respecto, el pensamiento de Frederich Nietzsche ofrece dos nociones fundamentales para comprender la idea de decadencia. La decadencia, señala el pensador alemán, es un fenómeno de orden natural (vital) en el que toda naturaleza tiene su otoño, y que no estaría ligado al otro orden de decadencia (antivital) que es un fenómeno de voluntad y corrupción: la pérdida de la voluntad de vivir que se manifiesta en y a través de la vergüenza y resentimiento contra la vida (naturaleza) (*La Gaya ciencia*, I aforismos 23 y 24). Así, se establece una clara distinción entre la decadencia propiamente dicha, y decadentismo, la recepción artística y por consiguiente la sublimación, de los hechos de la decadencia, manifiesta en la obra de ciertos artistas. La decadencia, en el fondo, está impregnada de antivitalidad. El decadentismo, por el contrario, es una posición moral y artística ante la vida⁷ (Ritvo, 183).

La anterior relación (decadentismo-textualización artística de los síntomas de una época) se basa principalmente en las teorías de los hermanos Goncourt. Son ellos los primeros en vislumbrar de una manera clara y puntual, la latente relación que existe entre progreso e histeria moderna o melancolía moderna (según la relación progreso-decadencia que se ha explicado con anterioridad). Los avances científicos progresistas generan una presión insoportable sobre las sociedades de producción. Progreso y neurosis se vuelven sinónimos. La psicología del decadentismo encierra patologías patológicas como la amargura intensa, hastío de la vida, desencanto paradójico en el que se quiere morir y vivir al mismo tiempo (Monrroy 233). Esta dualidad paradójica que se dan entre la abulia y la acción, la pasividad y la pasión, desencadena el conflicto que encarna el pensamiento decadentista, y que precisamente, en el espíritu del artista los salva de la completa inactividad, de caer en un verdadero estado de decadencia.

Gracias a este “conflicto” desatado en él, el artista se mantiene en constante movimiento, en lugar de dejarse vencer por la abulia: por un lado el hombre aspira al bien y a la perfección (con ello a la vida y a la belleza) y por otro, debido a su naturaleza humana se corrompe y

leerse: decadentismo. Asimismo, el resto de las veces que aparezca el término «simbolismo» y no resuene en cursivas deberá entenderse según las distinciones que acabamos de hacer arriba, es decir, como una escuela y concepto aparte.

⁷ Asimismo, como en este punto la crítica tradicional tampoco suele hacer distinciones, respetaremos en las citas o referencias que provengan de ella los términos «decadencia», «decadente» o sus derivados, destacándolos únicamente en cursivas para que se entienda que se refiere lo que definimos como decadentismo o decadentista.

cae (y con ello acarrea la muerte). El poeta decadentista siente que su alma se enferma al enfrentarse a la sociedad que lo restringe y castra, se siente asqueado. Define su malestar como una patología. Pero siempre define, siente, *hace*:

Coexisten en todos hombre, en todo momento, dos tendencias simultaneas: la una hacia Dios; la otra hacia Satanás. La invocación a Dios o a la espiritualidad, es el deseo de ganar altura; la invocación a Satanás o a la animalidad, es el deleite en el descenso. (Baudelaire cit. por Leo Bersain *Baudelaire y Freud* 9)

Como se ha señalado, la noción de decadencia cultural evoluciona durante el siglo XIX culminando, en 1885⁸, con la aparición de una categoría estético-histórica llamada decadentismo (Calinescu 154). Esto implica que se dé un proceso en el cual la decadencia se hace autoconscientemente moderna, logrando una revaloración y reinterpretación del concepto de decadencia (154). En Francia, gran cantidad de intelectuales y artistas compartieron una “conciencia de decadencia”, una conciencia de época, saboreando la idea de que el mundo se dirigía a la catástrofe. La acción que en su realidad ejercieron estos artistas, fue a través de la promoción de una modernidad estética paradójicamente contraria a la otra modernidad (ciega) en que vivían, con sus pretensiones de autoengaño y de progreso indefinido (160). Este paradigma de la modernidad les pareció a los artistas decadentistas que arrastraba hacia la alienación espiritual y la deshumanización: «La *decadencia* de la literatura en Francia no es más que un reflejo de la decadencia social y abatimiento de las almas» (Monrroy 237). Como contraparte, los decadentistas cultivaban la conciencia y «su propia» alienación, tanto estética como moral recurriendo a estrategias agresivas de antihumanismo para atacar el falso humanismo de la modernidad burguesa, su doble discurso (Calinescu 160). Esta actitud antiburguesa y antisocial es lo que generará la ruptura que más tarde, entre el arte y el orden social se da, cuando lo *decadente* se comienza a asociar con el anarquismo.

Ciertamente el sentido de *decadencia* no es exclusivo de la Francia del siglo XIX; sino que se refiere, más bien, a un fenómeno cultural y social de repercusión occidental. Sin

⁸ Remy de Gourmont en el cuarto capítulo de su libro *La cultura des idées* (1916), dedicado a explorar la imagen de Mallarmé y su profunda relación con el decadentismo, da esta fecha como el momento en que se instala la idea de «decadencia» como procedimiento literario en Francia: «Brusquement, vers 1885, l’idée de décadence entra dans la littérature française» (109).

embargo, sí es en ella debido al sentimiento de que se habían perdido las viejas nociones sobre poder y prestigio de las naciones europeas, principalmente la francesa⁹, que se gesta en mayor medida que en otros países, una idea de *decadencia*. Una autoidentificación cultural (y estética) con su realidad histórica. En 1883 se publica en Francia el poema de Verlaine “Langueur”, el más representativo ejemplo de esta identificación con la conciencia de fin de siglo, y que además sirve como arte poético para los primeros poetas que gustan en llamarse a sí mismo decadentistas:

Languidez

Soy el Imperio al final de la decadencia,
Que observa pasar los altos y blancos Bárbaros
Mientras compone esos acrósticos tan lánguidos
De un estilo de oro donde un sol de indolencia baila.

El alma tan sola tiene su náusea de un hastío denso.
Allá se dice que hay combates largos y sangrientos.
¡Oh, y no poder, siendo tan débil y lento de deseos,
Oh, y no querer florecer un poco esta existencia!

¡Oh, no querer, oh, no poder morir un poco!
¡Ah, todo bebido! Batilo, ¿has terminado de reír?
¡Ah, todo bebido, todo engullido! ¡No hay más que decir!

¡Sólo, un poema un poco ingenuo que se arroja al fuego,
Solo, un esclavo un poco trotacalles que os desatiende,
Solo, un hastío de no saber qué os desconsueta! (*Antología poética* 1-14)

⁹ El mejor ejemplo de este sentimiento especialmente francés, es el poema “Mala sangre” que aparece en el libro *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, cuyas primeras estrofas son: «Heredo de mis antepasados galos los ojos azul-blancos, el juicio estrecho y la torpeza en la lucha. Considero mi vestimenta tan bárbara como la suya. Pero no engraso mis cabellos. // Los galos fueron los desolladores de bestias, los incendiarios de hierbas más ineptos de su tiempo. // De ellos, heredo: la idolatría y el amor al sacrilegio; — ¡oh! todos los vicios, cólera, lujuria, —magnífica, la lujuria; — y sobre todo mentira y pereza.» (*Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry* 176).

El poema de Verlaine expresa claramente las principales características que suelen asociarse a la idea de la decadencia de un pueblo: agotamiento de la energía vital, impotencia, refinamiento excesivo que conduce a un amaneramiento que a su vez, impide actuar, hastío, y un deseo apático de morir; aunque al estar tratadas dentro de un poema, se vuelvan inversas, es decir una posición artística y vital en la que se retrata la realidad.

1.2 La configuración estética del decadentismo

1.2.1 La forma

El poeta decadentista, preocupado por sus ideales de belleza, buscaba encerrarse en su poesía y no permitía que el público (el vulgo) accediera a ella; pues al hacerlo se corría el riesgo de mancharla. Desde su óptica, indica Monrroy, él era el único poseedor de la verdadera belleza (235). Principalmente, esto lo lograba mediante una retórica lucida y un lenguaje extremadamente cuidado. No obstante, aunque a primera vista pueda parecer extremista, dicha visión se justificará en la dinámica contextual en que se desarrolló el decadentismo. La dificultad de la poesía *simbolista* proviene, comenta Marcel Raymond, de que los poetas eran intelectuales y artistas desprovistos de ingenuidad y sumamente civilizados (refinados) (43). Lo que explica, hasta cierto punto, este ensimismamiento y búsqueda casi metafísica por la perfección de la forma y la belleza poética. Los decadentistas tienden a considerar la forma en sí como la única manera efectiva de aprehender al símbolo y la idea profunda; por ello indagan en una imaginería sugestiva, en las historias de la mitología, las leyendas, en el folklor, las analogías y el revestimiento del verso (Raymond 46).

Así, las imágenes de faunos, sátiros, sirenas, cisnes y damas de ensueño, se llevan a un punto de enaltecimiento estético que llena la imaginación y la captura. La necesidad de detenerse en la belleza del detalle, da la brillantez, los afeites, la pedrería y el refinadísimo encanto a esta poesía. El culto a lo bello desemboca en esteticismo. El arte sólo salvaguarda su existencia si el poeta renuncia a sí mismo para dedicarse de lleno y con devoción a lo bello (46).

Por su parte, otro rasgo peculiar de la escuela decadentista es el afán inmoderado de traducir e imitar. El mismo Baudelaire, siendo el mayor traductor de Poe, cae en estos excesos al querer rescatar la Esencia que se encuentra contenida en su literatura, pero que, como suele ocurrir con los esfuerzos poéticos, se escapa de toda posibilidad real. Esta actitud, condena Monrroy traerá como consecuencia general el ajenismo y morfinismo, los vergeles artificiales (237) —aparentemente estériles— del arte decadentista. Pero lo que

tanto él como la mayoría de sus contemporáneos no terminaban de entender, es que la “imitación”, la traducción de poetas, no sólo es un sano y hasta necesario ejercicio para cualquier poeta, sino que el decadentista, en su interés desmedido de capturar las emociones estéticas que lo conmovían, terminaba finalmente por reescribirlo, dándole vida original e independiente. De lo que resulta que muchos de los grandes poetas de todos los tiempos, hayan aprendido el oficio traduciendo a otros poetas de lenguas distintas a la materna.

Así, la visión reduccionista de la crítica decimonónica, concluye por considerar a la poesía decadentista muy lejana de lo que, según la concepción de Edmundo Scherer, es « el empleo viril de la pluma» (cit. por Monrroy 224). Esta afirmación, hecha por un hombre de letras de la época, ayuda a entender la manera en que fue recibida esta nueva poesía: como un amaneramiento y afeminamiento inútil, débil y de mal gusto. Además, evidencia el fuerte carácter misógino arraigado en la crítica de finales del siglo XIX, donde la mujer es la que buscaba los afeites de manera gratuita (viciosa y banal), únicamente por el gusto de embellecerse, de seducir y, finalmente destruir al hombre, devorarlo; mientras que el varón, mantiene y muestra mesura y un gusto austero, sobrio en su arreglo, a fin de poder cumplir su rol de conductor de las buenas costumbres y guardián de la familia. En resumen, para el crítico de finales de siglo XIX el nuevo arte era altamente antisocial, pues rompía con todas las reglas retóricas —en tanto que había nacido de una teoría musical—; ponía el lenguaje al servicio de intenciones evocadoras que buscaban atrapar lo que de vago e indecible tiene el sentimiento del «alma angustiada, melancólica y neurótica» (225).

Aunque Monrroy juzga dicha estética desde una trinchera sumamente conservadora, describe de manera quizá más objetiva que los propios poetas, lo que fue el decadentismo en sus aspectos formales. La ideal del Símbolo, como una composición hermética que sólo se abre ante los espíritus más refinados y sensibles, es buenamente advertida en el pensamiento de Monrroy, sin embargo va totalmente en contra de las búsquedas del positivismo, es decir, de la objetividad, la claridad y el apego a una razón lógica y científica. Así, aunque en general las puntualizaciones que bajo esta óptica se hacen no son erróneas, se corre el peligro de caer, como ha caído tradicionalmente la crítica, en una reducción del fenómeno literario, lugar común en donde se le despoja del resto de sus

dimensiones: la filosófica, espiritual y social, complejidad total de la obra de arte, de la poesía. Ahora bien, estos espacios (el espiritual, filosófico y político-social) son principalmente los que han logrado la trascendencia del fenómeno poético del decadentismo, permitiendo el cabal entendimiento del desenvolvimiento que se ha dado desde hace casi un siglo y medio en la literatura occidental.

Existe una relación estrecha entre decadentismo y refinamientos intelectuales y artísticos, que tampoco se pueden desprender del refinamiento crítico y conciencia social. Esto, debido a que los periodos de decadencias son más complejos (más refinados) y más analíticos que los que le preceden, y en ellos los espíritus más grandes sienten la necesidad inevitable de refinamiento: «Estos periodos de decadencia son fuertes críticamente, a menudo más fuertes que los periodos de grandeza» (Ernest Renan cit. por Calinescu 160) inferiores, sin embargo, en lo que se refiere al poder total de creación imaginativa. Así, el estilo de la *decadencia* es simplemente un estilo favorable para la manifestación no restringida del individualismo estético, un estilo que ha abandonado los requisitos de la autoridad tradicional (y por lo tanto le es posible entregarse de manera libre a una ejercicio crítico de su época), tales como la unidad, la jerarquía, la objetividad, etc. (Calinescu 169).

«La *decadencia* así comprendida, y la modernidad coinciden en su rechazo a la tiranía de la tradición» (169), lo que genera entes (poetas, artistas, pensadores) que por un lado tengan una mayor capacidad crítica y que, por el otro, se sientan menos atados a los preceptos sociales subyugantes de una época, sin, por ello, desprenderse totalmente de su contexto. De aquí, que se conduzcan a un trabajo de auscultación, análisis y síntesis de la sociedad (Raymond 43), complejo y enérgico.

La conciencia del decadentismo no sólo no es anti-modernidad, por generar con ella una complejidad dialéctica, sino que busca destacar, a través de las artes, las características más sobresalientes de la modernidad y hacer una defensa frente al espacio acríptico del pensamiento progresista. Es decir, el decadentismo es una modernidad consciente de su fin, de su decadencia. No va contra los fundamentos mismos de la modernidad, los examina y critica, asimila su descomposición. Una sociedad decadente plantea nuevos problemas a un escritor, le tortura la conciencia y su actividad creadora. Esta sociedad que contiene y produce al artista, también lo condiciona, lo vuelve cómplice. Para Adorno, la *decadencia*

se entiende como un momento histórico preciso y no como una manifestación venosa de la «ideología burguesa», sino por el contrario, como una reacción en contra de ella, y además como una consecuencia profunda y auténtica de una crisis a la que no se le pueden percibir fáciles (o difíciles) soluciones (cit. por Calinescu 209). El decadentismo, lo que finalmente pretende es un cuestionamiento moral-estético de la sociedad burguesa.

1.2.2 Fin de siglo: crítica a una época y descomposición del tejido social

En 1883 Paul Bourget publica su ensayo básico sobre Baudelaire, “Essais de psychologie contemporaine”, y Verlaine su poema “Langueur” que se convierte prontamente en un manifiesto de los grupos de poetas que se ostentan decadentistas. Aunado a estos dos textos, e igualmente importante para comprender el espíritu de la época, está la novela que Huysmans publica un año después, en 1884, *A Rebours*. Dicha novela, es considerada por la crítica como la *summa* de la *decadencia*, la apología de todas las afecciones físico-psicológicas del decadentista (Adam Schmidt *La literatura simbolista* 20-22); retrata a través de su protagonista, des Esseintes, la relación modernidad-artificialidad-*decadencia*.

El esteticismo de este personaje no se aleja de la naturaleza, sino que por el contrario, la humilla y se siente satisfecho por ello. Presenta no sólo un gusto por el artificio y el esteticismo en alto grado, sino que lo traduce en una actitud de vida: no escapa de la realidad y la naturaleza, la viola. Su espíritu se siente atraído por todo aquello que sienta extraño y antinatural. El hombre corrompe la naturaleza. El *decadente* no teme aceptarse como tal, está consciente de ello, de sus limitaciones, y no pretende evitarlo, busca el goce voluptuoso en esa degradación (Calinescu 170). La novela entonces se vuelve la estatización de la *decadencia* (171).

Así, como consecuencia de todos estos antecedentes e imágenes, que se quiera o no van permeando en el imaginario de la crítica, se suele tildar de refinados pero insensibles a los poetas del decadentismo; además, debido a la abundancia de sensaciones y a la exquisitez de sentimientos raros que han cultivado, se genera en ellos una especie de hiperestesia que termina por destruirles los sentidos. Los poetas convertirán su alma en un collage de pasiones debido a las experiencias que produce la sociedad y la urbe, a tal grado que

terminarán por apartarse, al menos en las dimensiones morales y estéticas, de ella. Lo que provoca que dejen de estar subordinados al conjunto y funcionen como vasos de selección, ayudando a crear una autocrítica que, al mismo tiempo que se extrae, enriquece la cultura que abandona (Bourget cit. por Monrroy 235):

El organismo social se hace *decadente* tan pronto como la vida individual se convierte en exageradamente importante bajo la influencia del bienestar de la herencia y el bienestar adquiridos (...) Una ley gobierna el desarrollo y la *decadencia* de ese otro organismo que es el lenguaje. Un estilo de *decadencia* es aquel en que la unidad del libro se rompe para dar lugar a la independencia de la página, en el que la página se rompe para dar lugar a la independencia de la oración y en el que la oración se rompe para dar lugar a la independencia de la palabra. (Bourget cit. por Calinescu 168)

Asimismo, la postura que presenta Nietzsche a cerca de las civilizaciones en declive, completa la idea anterior: «La corrupción (o decadencia) en los pueblos genera supersticiones que cuestionan las verdades que hasta ese momento gobernaban. Esto es un adelanto en nivel intelectual pues las conciencias se despiertan y se van volviendo más individuales, independientes y libres» (*La gaya ciencia* 33). De lo que se desprende que el individualismo, entendido como libertad individual frente la subordinación de los valores tradicionales, sea fundamental en la concepción del decadentismo.

Asimismo, este fenómeno se expresa en la voluntad de indeterminación y de, en la medida de lo posible, evitar un *encajonamiento* dentro de una escuela o movimiento. Éste va a generar una especie de elitismo que Bourget defiende, al pedir que se les permita a los poetas abandonarse en «lo inusual de nuestro ideal y forma aunque nos hallemos prisioneros de una soledad total», para que quienes lo entiendan o busquen acercarse, sean sus «verdaderos hermanos» (Bourget cit. por Calinescu 168).

Es por ello que si los hombres de una sociedad son educados para servir a los demás, todas las virtudes del individuo y con ellas las del arte, se convierten en utilidad pública, desmejorando la inteligencia y los sentidos (Nietzsche 30). Para Bourget, señala Calinescu, existen dos tipos de sociedades, las orgánicas, donde cada uno de sus componentes está

subordinado al total, y las sociedades en decadencia que se encuentran desarticuladas y donde cada individuo busca un valor propio, ajeno al sistema (168). En estas sociedades hay mayor grado de anarquía, y son propicias para que el arte y la imaginación individual, por tanto subjetiva, se desarrolle y sea más libre, generándose con ello un ambiente artístico y cultural de mayor calidad estética (168). Por otro lado, a causa de la proliferación de la falsedad y del ideológicamente exitoso (mal) uso de prácticamente todas las formas conocidas del arte, el auténtico artista moderno se ve empujado a buscar nuevos medios de expresión, cuya novedad, según Adorno, se mide exclusivamente por su negatividad, por los rechazos más complejos que involucren sus elecciones (cit. por Calinescu 208). Lo que justifica la voluntad disidente en los poetas decadentistas.

Sin embargo tras la publicación de la novela de Huysmans en 1884, *Al revés*, como se ha visto, el decadentismo se hace más consciente de su función polémico-crítica; así el esteticismo, principal característica, ya no está separado de los diversos intereses de la vida práctica y adquiere compromisos morales. Evoluciona su idea hacia una defensa de la nación revolucionaria en el que el esteticismo, la valoración social e incluso la anarquía y la violencia pueden ir de la mano (Calinescu 172). Tras la adopción de ideales sociales y revolucionarios conscientes, el decadentismo toma una fuerte inclinación por la crítica social y la anarquía. Es Bajú quien publica en 1886 el primer manifiesto decadentista, donde no sólo se asume y acepta abiertamente como tal, sino que busca reunir bajo lineamientos la idea de *decadencia* como antítesis de la cultura burguesa. La anarquía y el escándalo eran, aquí, según Bajú, el principal propósito del artista decadentista:

No reconocer el estado de decadencia en el que estamos sería el colmo de la insensibilidad (...) la religión, las costumbres, la justicia, todo decae (tout décade) (...) La sociedad se disgrega bajo la corrosiva acción de la sociedad delicuescente (...) Consagramos esta hoja a las penosas innovaciones, a las audacias estupefacientes, a las incoherencias de las treinta y seis atmósferas en el límite superior de su compatibilidad con aquellas arcaicas convenciones denominadas con el término de moralidad públicas. Seremos las estrellas de la literatura ideal (...) En una palabra seremos Mahdis gritando y predicando eternamente el dogma del elixir, la quiescente palabra del triunfo “*décadisme*” (Bajú cit. por Calinescu 173).

Aunque los postulados de Bajú y su revista *Le Décadent* pudieran parecer muy violentos e infantiles, rápidamente se ve que el decadentismo no es otra cosa que «conciencia y adaptación de la modernidad» (cit. por Calinescu 174). Para Plejanov, crítico marxista, el decadentismo no luchaba en contra de la moral burguesa, sino más bien las soportaba; los decadentistas, acusa el crítico soviético, padecían de lo que él llamó «pereza contrarrevolucionaria» (cit. por Calinescu 200). Sin embargo estas acusaciones, como muchas otras efectuadas por la crítica marxista¹⁰, quedan demasiado estrechas y fuera de contexto al ser aplicadas al decadentismo; mas si se parte de la idea de que los decadentistas realmente no eran, ni fue su intención ser, detractores y anti-burgueses, sino la conciencia más negra de la burguesía se termina de comprender sus posicionamiento. Fueron la crítica más puntual de y para la sociedad moderna, y Bajú lo explica así: «Somos *decadentes*, ya que esta *decadencia* no es más que la marcha ascendente de la humanidad hacia unos ideales que tienen fama de ser inaccesibles» (cit. por Calinescu 173).

1.2.3 El Símbolo y sus implicaciones en el ánimo del poeta

A las aspiraciones sociales del decadentismo, es necesario que se le sumen las ideas que sobre el Símbolo, como estado indefinible de los sentimientos y del alma se despiertan en la psique creadora. Esto, a fin de poder comprender los intrincados laberintos poéticos con que los decadentistas buscaban sacudir la conciencia de la burguesía y la acartonada crítica, cómplice de los vicios y pereza artística con que se recibía el arte nuevo:

El fin de esta literatura poética no es el de expresar ideas, sino ciertos estados generales, vagos e indefinibles de la sensibilidad (...) las imágenes que se utilizan deben de sugerir “estados del espíritu humano” y no explicar ideas definidas, concretas o generales. (Pompeyo Gener cit. por Monroy 217)

Así, el decadentismo es una suerte de regresión al misticismo, en tanto que pretende una búsqueda del Símbolo metafísico indescifrable e indecible: símbolo misterioso. Todo ello en «la quintaesencia de las palabras y los giros del lenguaje» (Monroy 218). Para Sutter,

¹⁰ Para ver un estudio completo del marxismo y los conceptos de decadencia y decadentismo ver el ensayo “El concepto de la decadencia en la crítica marxista” de Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad...*

los decadentistas son una especie de buscadores de tesoros y joyas, sólo que estos en lugar de escarbar en la tierra, lo hacen en los vocabularios, extrayendo las palabras más raras y perversas que las entrañas de la legua guarda (cit. por Monrroy 218). Esto se justifica en varias maneras: primero, en la intención por parte de los decadentistas por lograr lo único y original, huir del lugar común; segundo, en la evasión literaria que representa el exotismo de los vocablos; tercero, en la musicalidad que muchos de estos vocablos contienen; cuarto, en el refinamiento intelectual que supone su conocimiento y correcta utilización; el culto hacia el artificio; y por último, en la capacidad que para los decadentistas estas palabras tenían para expresar los estados especiales del espíritu en los que ellos mismo vivían.

Es típico de los temperamentos de estos poetas, el sentirse agobiados por las sensaciones y experiencias sensoriales que ocurren a su alrededor. Y así como las palabras sustituyen a las cosas, también las sensaciones sustituyen unas a otras. Lo que logra que en el espíritu del poeta se creen fusiones de sensaciones, superiores y menores que hacen de la experiencia sensitiva una realidad más profunda e intensa.

Todo esto se busca lograr mediante el Símbolo. Éste, como base de la poesía decadentista, es definido por Mallarmé como el poema que compuesto por versos, y estos a su vez por palabras, completan la Palabra total donde se logra un efecto de sorpresa, de impresión profunda, de «no haber oído nunca tal fragmento ordinario de elocución al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado baña en una transparente atmósfera» (cit. por Monrroy 219). A este respecto, Monrroy cita la definición que de «decadente» viene en el *Larousse*, afirmando así la idea del Símbolo que explica Mallarmé: «esta escuela no escribe un vocablo para darle un sentido ordinario (...) sino para hacer pensar en otra cosa ya por su sonoridad particular, ya por sus afinidades que podría tener con ella» (220). Por su parte, Marcel Raymond señala que lo que fue bautizado con el nombre de *simbolista*, se resume hartamente sencillamente en la intención, común a diversas familias de poetas (por otra parte enemigas entre sí) de recuperar de la música algo que siempre les perteneció. Uno de los artículos capitales de esta estética es hacer un uso reflexivo de los recursos musicales de la lengua (...) las posibilidades de sugestión psicológicas de las palabras, el secreto de la musicalidad de un verso (...) el poeta “músico” debe de sentir qué afinidades unen el mundo de los sonidos y el del pensamiento (43-44).

Así, la música de las palabras sólo podrá ser distinguida metafísicamente de su significación —en su sentido más amplio—; y que mejor que una armonía casi material, que complace al oído a través de cierta «música interna». En otras palabras, lo que acota y trata subsanar Mallarmé en su teoría sobre el Símbolo y la palabra total, es que las palabras se encuentran en un estado incompleto y que lo que se le escapa a una palabra, todo aquello que no llega a designar, sólo otra palabra (que a su vez también necesita ser completada por una nueva palabra) lo puede expresar y salvar. De esta manera resulta casi lógico, como ya lo había afirmado Mallarmé, que para lograr la musicalidad evocadora del decadentismo, se necesitara de una revolución en las formas y medios de la poesía.

A toda nueva concepción del arte, corresponde una nueva manera de expresarlo; y debe ajustarse a una nueva técnica. Para Monrroy, las nuevas técnicas del decadentismo se pueden resumir en cuatro aspectos formales: exclusión del enlace regular de los versos masculino y femeninos, abandono de la cesura, cantidad ilimitada de sílabas, y monorrímo (nuevamente, no obstante que son características constantemente presentes en las poesías decadentistas, no puede reducirse el fenómeno estilístico del decadentismo a ellas). La nueva escuela hubo también de influir en las formas de prosodia y versificación (222).

El decadentismo reniega de las viejas métricas, de la retórica y poética tradicional. De él, nacen «nuevos metros, iluminados, enfáticos, largos, sinfónicos, sumamente onomatopéyicos, estructuras extrañas, retornelos exóticos y líneas amorfas» (222). Pero el decadentismo y sus búsquedas literarias no sólo detiene ahí la intención, sino que buscan mezclar todos los demás sentidos y experiencias de la sensibilidad del poeta; impactar en el gusto, el tacto, el aroma, el oído..., «en una palabra: sugerir todo género de estados de conciencia, lo mismo ideales que irreales» (218) y así lograr que el verbo tenga la cualidad de cualquier objeto, sentimiento o sensación, que brille, que pese, que huelga, que tenga geometría (219).

De esta búsqueda por, primero, intentar impactar los sentidos, y segundo querer capturarlos, es de donde nace la idea del poeta como un ser «hiperestesiado», capaz de sentirlo todo y con la mayor intensidad posible. Teophilo Gautier, en una descripción que recuerda a la imagen mitológica del sátiro, reflexiona sobre las búsquedas míticas y metafísicas del decadentismo, y expresa que:

El estilo de la *decadencia* no es otra cosa que el arte llegado a ese punto de madurez extrema (...) esforzándose por traducir el pensamiento en lo que tienen de más inefable, y la forma en sus contornos más vagos y más fugitivos; escuchado, para traducirlas, las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones de la pasión que envejece, que se deprava, y las alucinaciones de la idea fija girando en torno de la locura. (cit. por Atenedoro Monrroy 234)

Es así como se pueden distinguir la existencia de cuatro características fundamentales que tiene que ver con un posicionamiento ideológico, ético y moral del alma del poeta ante la vida —su recepción de la realidad— y la naturaleza que lo constriñe, además de las propiamente formales, con las que se puede identificar al decadentismo. Estas son, señala Ritvo, esterilidad, descomposición, entorpecimiento de la carne e intermitencia del objeto (188).

La primera de ellas, la esterilidad, está relacionada con la incapacidad del poeta por capturar, lograr, la belleza; la imposibilidad de sus obras (que se puede encontrar propiamente en la actitud de Mallarmé), así como en lo poco numeroso de sus creaciones (orfebres dedicados a darle brillo durante años a sus joyas), pero que también mantiene un estricto correlato con la figura de la mujer fatal, destructiva e infértil, y la imagen del sátiro viejo, incapaz ya de poseer la juventud de las ninfas, y que, únicamente ensucia y profana el reposo virginal de éstas.

La segunda característica, la descomposición o lo *faisandé*, como lo define Baudelaire, se puede precisar como el punto intermedio, justo y efímero, entre lo crudo y lo cocido (cit. por Ritvo 189). Es el momento exacto en que la fruta comienza a podrirse, a perder sus cualidades; el salto de “bueno” a “malo” en que el vino se pasa y principia a agriarse. Es la imagen del crepúsculo¹¹. El momento en que el día se acaba sin dejar de ser día y la noche inicia sin ser totalmente ya noche. Lo que va a representar en el aspecto espiritual del hombre el espacio que existe entre el pecado y la virtud, entre, como señala la aspiración de

¹¹ Por lo demás, la idea del crepúsculo queda hermosamente resumida —y explicada— en el poema de Ángel González “Este cielo”: El brillo del / crepúsculo, / llamarada del día / que proclama que el día ha terminado / cuando aún es de día. // El acorde final que, / resonante, / dice el fin de la música / mientras la música se oye todavía. // Este cielo de otoño, / su imagen remansada en mis pupilas, / piadosa / moratoria que la tarde concede / a la débil penumbra que aún me habita. (Ángel González *Otoño y otras luces.*)

toda alma al cielo, y el deleite en su descenso (Baudelaire cit. por Bersain 9). Será lo que contiene la dualidad entre carne y espíritu; el anhelo de pureza y el gozo en la autodegradación y el mal. Lo penúltimo.

A todas estas imágenes, se debe sumar la de la *ruina*, como representación de lo que fue, pero que no ha dejado de serlo mientras todavía es algo. Y que además revela la intimidad de la materia, la debilidad de la que había sido hecha, y que, precisamente, la vuelve única: «la fuerza destructiva inherente al objeto» (Ritvo190). La ruina, Señala Ritvo siguiendo las propuestas de Simmel, es el testimonio objetivado y externo de un déficit interno, de una debilidad inherente al espíritu mismo (192), no sólo afecta el aspecto moral y estético del hombre, sino que se expande al espíritu mismo de toda la naturaleza, siendo «un fracaso que arriba desde dentro» (cit. por Ritvo192).

La idea de las “correspondencias” de Baudelaire, logra que «el todo orgánico y espontáneo» que era la naturaleza, ceda a la desintegración de las correlaciones con los sentido y estados del alma en el poeta; la naturaleza se desmenuza y descompone perdiendo sus atributos tradicionales de bondad, verdad y belleza, convirtiéndose, «en un desolado principio de viscosidad y hastío» (191). La naturaleza se vuelve floja, deja de bastar por sí sola, necesita la mano del hombre, del jardinero-orfebre que pueda cultivar las rosas artificiales, las *flores del mal*... «Entonces se impone el artificio como valor supremo» (191). La descomposición, o intermitencia del objeto, viene ligada a la nueva concepción de la naturaleza. Se traslada la desintegración de la materia (el todo natural que nos rodea) al la forma misma (193) del poema y lo vuelve intermitente¹². Esto mismo efecto en la pintura, es lo que se conoce como impresionismo, o para usar un vocablo más neutro y universal (y que pueda definir el fenómeno en ámbitos fuera de las artes plásticas), como puntillismo. Valorando las apreciaciones de Baudelaire, Paul Bourget afirmaba que en este estilo «la palabra tiende a aislarse de la frase así como la frase se retrae de su contexto» (cit. por Calinescu 169), dando independencia y valor propio a cada parte, por mínima que esta sea, del poema.

¹² El poema *Un golpe de dados* de Mallarme es el ejemplo más concreto sobre esta intermitencia del texto poético.

Por último el cuarto aspecto, que es la torpeza de la carne, se revela porque al «descomponer el cuerpo en carne» (Ritvo 206), según se ha explicado, al querer capturar el instante, volver acto la vaporización de las formas, al igual que a la naturaleza, se despoja éste de su gracia y valores para convertirlo en un espacio de fracaso. El cuerpo se vuelve aquel exceso de peso y carne que estorba —aunque no especialmente interfiera con alma, pues ésta se encuentra igualmente mancillada— y qué dramáticamente hay que seguir cargando, conduciendo a la fatal relación con el Otro. Por ello, el acto sexual, el momento en que los cuerpos toman la primacía, se reviste de un nuevo significado de desaliento y escepticismo. En resumidas cuentas, el decadentismo trae consigo un nuevo erotismo de la carne (Ritvo 188), es decir, un nuevo posicionamiento estético-literario, e incluso moral, frente a la sexualidad, frente al hecho carnal y con ello, una nueva libertad para vivirlo.

1.3 Conclusiones generales

Las cuatro características del ánimo de los poetas de fin de siglo, aunadas a la idea formal de símbolo, son las premisas morales y filosóficas del decadentismo. Si se relacionan con las ideas de Nietzsche sobre la *decadencia*, se advierte que lo que para el filósofo alemán es entendió como *nihilismo pasivo*, una actitud enfermiza, apocada y antivital, se corresponde con la decadencia, en el sentido en que ya se ha aclarado, y que el *nihilismo activo*, fuerza, arte, creación y crítica, estado transitorio en el que se está a un paso atrás del porvenir, aquello que ha dejado de ser para comenzar a ser sin ser todavía, y que «por eso mismo vacila al borde de la extinción» (Ritvo 193), se correlaciona perfectamente con el decadentismo.

Ahora, al separar el decadentismo de la decadencia, conceptos que por lo general suelen llevarse juntos, se aventuran varias ideas: uno, es posible ser decadente, tener una postura ante la vida decadente, en cualquier época, y no únicamente en las que la historia llama como tales. Dos, que una cultura que histórica mente no reúna los requisitos para ser considerada “en decadencia” (fin de una etapa, alcanzado la cumbre del desarrollo y la madurez cultural), pero que esté empujada por fuerzas (internas o externas) al cambio constante, que no termine de ser para comenzar a ser algo más, puede presentar posturas o signos decadentistas. Y tres, que debido a los «centro virtuales» que ejercen atracción sobre el momento y ánimo de fin de siglo XIX se establecen lazos entre distintas posturas que, en principio, pudieran ser disímiles: parnasianismo, simbolismo y naturalismo y que responden a estados propios del decadentismo.

La sospecha sobre el término decadentismo, y su adjetivo decadente aplicado a aquellos poetas que se aceptaban —o no— como tales, se acrecienta si se toma en cuenta que muchos de los *decadentes* en Francia —como luego sucede en México—, buscan eludir la responsabilidad de un término poco respetable y por demás problemático (Ritvo 184): tan pronto como Jean Moréas publica en *Le Figaro*, unos meses después que Bajú su manifiesto *Symbolisme*, muchos de los poetas y seguidores de Bajú comienzan a cambiar de bando. Para 1888 ya había pasado la euforia decadentista, y aquellos que habían decidido mantener el término comenzarían a ser recordados, únicamente como los discípulos de Bajú (Calinescu 174). Tras 1898, todos los signos indicaban que el auge decadentista cesaba, y

que sólo había sido una más de las muchas breves modas de la inquieta atmósfera del París de *fin-de-sicle*.

El vocablo, había llegado a ser demasiado ambiguo para resultar realmente utilizable como herramienta crítica. El decadentismo recién estrenado fue objetado, y finalmente remplazado, por el aparentemente más atractivo *Symbolisme*. Lo que explica porqué la crítica francesa utiliza el nombre decadentismo, únicamente para referirse a los poetas que a finales de 1880 se proclamaron específicamente así, agrupándose en publicaciones como *Le Décadent* o *L' Ermitage*. Finalmente el academicismo en Francia relega el término y abandona la polémica; su controversia va quedando poco a poco sepultada por las nuevas escuelas que a partir del siglo XX comienzan a surgir (Calinescu 175). Así, será necesario salir de aquel país, para dar un seguimiento más amplio al concepto crítico y estilístico del decadentismo.

A la pregunta esencial sobre el arte decadentista que se ha seguido extendiendo hasta la actualidad, Sartre ya aventuraba hace más de medio siglo una respuesta:

Es evidente que la *decadencia* ha existido (...) sólo en bases estrictamente artísticas puede aplicarse y definirse el concepto de *decadencia*. A la cuestión ¿Puede el arte ser *decadente*? Yo respondo: puede serlo pero sólo si lo juzgamos por sus propios principios artísticos. (Sartre cit. por Calinescu 196)

El decadentismo tiene que verse, y estudiarse como, un fenómeno consciente (histórico y estético) revelado en manifestaciones poéticas únicas. Así, no se puede prejuzgar a todo el decadentismo con los mismos criterios. Como todo movimiento, a producido artistas menores y mayores, grandes escritores y mediocres. Porque señalar «gran poeta *decadente*» no es una contradicción, ni diferente de decir: «gran poeta romántico» (Benni cit. por Calinescu 214).

Como se observar, el problema sobre la cuestión «¿qué es el decadentismo?» Es un problema que tiene sus raíces en el tiempo y en la falta de consenso que el término mismo suscita. Parece justo, entonces, que la polémica continúe hasta nuestros días, ya que esa fue la intención de aquellos que cultivaron el término. Como la mayoría de las veces, cuando de acotar épocas o corrientes literarias se trata, el nombre que se les designa queda siempre

sujeto a cuestionamientos, y es que el decadentismo, como cualquier otra corriente poética se compone por personalidades únicas y avasallantes que escapan a los intentos de la crítica por enfrascarlos en recipientes bastante estrechos para su genio. Es así como finalmente se puede decir junto con Verlaine, que por todo lo que encierra, sus tendencias y búsquedas estéticas:

“Decadentismo” es una palabra de ingenio, un invento gracioso a ser recordado por la posteridad; este barbarismo, en efecto, es una poderosa bandera. Es corto, cómodo, *handy* (a la mano); y, sobre todo, aleja, precisamente, la idea de degradación; suena literario sin pedantería; hace ruido ahora y hará mella en la historia, tengan ustedes la certeza. (“Carta al decadente” *Le Decadent* 1 de enero de 1888, recogido en *Antología del decadentismo*, 250)

Capítulo 2 El decadentismo en México.

2.1 La situación literaria de México a finales del siglo XIX

«Puesto que los literatos en México no escribían por obtener gloria y dineros, ya que no creían en la primera y los segundos no se obtenían en México escribiendo literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte.» (Amado Nervo)

2.1.1 Condiciones de la vida literaria en México.

Entrada la última mitad del siglo XIX, la vida literaria en México era un calvario: no existía reconocimiento ni económico ni por parte del público para todos los que querían ser escritores y conquistar un nombre. Los editores, tanto de periódicos como de la incipiente empresa editorial nacional, no recompensaban, ni larga ni buenamente, a los escritores que colaboraban con ellos (Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria en México en 1900* 35). En el caso de los periódicos, la sección más extensa, y una de las que mantenía mayor interés en el público, era la literaria; esto debido a que la creciente clase media y burguesía, gustaban cada vez más de entretener sus ocios leyendo los periódicos y revistas de moda. No obstante, no se tenía un justo trato económico para los colaboradores de dichas secciones. El poeta, el cuentista, el cronista novel, tenía que conformarse, a lo más, con el orgullo de que su nombre apareciera al calce de su contribución, entre los nombres de los escritores que ya habían alcanzado un renombre (36), pues ésta era la única recompensa factible que por su labor literaria podían aspirar.

Por su parte, la falta de legislación sobre los derechos de autor y la injusta o inexistente cabida que la sociedad tenía para los poetas —pese a que gustaban medianamente de sus contribuciones en periódicos—, se presentaba como la principal problemática, no sólo en México, sino en todo Latino América. Ellos, señala José Juan Tablada, fueron «los únicos proletarios a quien la ley no ampara» (*La Feria de la vida* 135). Los esfuerzos de los escritores mexicanos que querían publicar sus libros en México, se veían detenidos por la sordidez de los editores, quienes no querían arriesgarse a publicar autores nacionales y preferían irse a los “éxitos” ya consagrados —y seguros— de Europa (Campos 105). Las

librerías se llenaban de novelas francesas y españolas románticas, que muchas veces ni siquiera tenían valor literario, pero, tal era la situación en México que, por el simple hecho de venir de Europa los lectores las compraban, pensando estar así a la moda, queriendo verse más europeizados. Inclusive, gran parte de la burguesía en México podía darse el lujo de leer en francés, inglés e italiano, por lo que tampoco era raro encontrar en las librerías más novelas europeas en sus idiomas originales que literatura mexicana.

Por ello, muchos de los escritores que realmente querían publicar — y hay que decirlo, además de talento contaban con los medios económicos y los contactos— tenían que optar por realizar sus publicaciones en otras partes del mundo. Paradójicamente, la mayoría de ellos serían publicados por editoriales francesas. Asimismo, y bajo una óptica abierta, tampoco sería justo satanizar a la empresa editorial mexicana pues realmente la mayoría de la literatura que se escribía por aquel entonces, casi entrado el último tercio del siglo XIX, era literatura que imitaba servilmente los modelos europeos. Por lo tanto, aunque escribieran para el gusto del público y la academia, no hacía falta leerlos, esto en juicio de los empresarios.

La mayoría de los escritores había caído en un clasicismo recalcitrante o en un romanticismo banal. En palabras de Belem Clark, aunque nuestro país hubiera comenzado el siglo XIX con una literatura llena de afanes libradores y de fuerte carga independentista, siempre se presentó falta de originalidad y verdadera fuerza literaria (*El Modernismo en México a través de cinco revistas* 5); anclada en sus responsabilidades nacionalistas, no había querido desprenderse de ellas para llenarse de sangre nueva que lograra comprometerse con el crecimiento de una literatura nacional. Existía una gran pobreza de poesía épica pese a la magnitud de las batallas que habían ocurrido en México. Asimismo, la literatura teatral que por esos días aparece, es igualmente desalentadora, mal aventurada y poco viable. Había una pléyade de «seudo escritores bufo-teatrales» que gracias a cierta formulita buscaban empatizar con el gusto plebeyo, resultando así como el epigrama desafortunado, que quiere ser ingenioso y cae en lo obscuro y vulgar, en lo improvisado (Tablada, “Entre bastidores. Los fariseos y el templo. La literatura teatral. Los Venus del ingenio” *El Universal* 12 de noviembre de 1891).

2.1.2 Progreso y Porfiriato en México

Sin embargo, este estancamiento literario (en tanto producción y calidad) habría de cambiar, aunque no así, la renuencia de los académicos, público y editores nacionales por difundir y dar valor a las obras de sus contemporáneos nacionales. El gobierno de Porfirio Díaz (1877- 1911), no sólo modernizó al país en los aspectos de infraestructura e industria, sino que además propició los terrenos para que naciera la nueva literatura mexicana que iba a cambiar el rumbo nacional de las letras: el inicio de la literatura moderna. Los cambios políticos del país para la última parte del siglo XIX, también trajeron cambios para las condiciones de producción literaria. De la literatura de corte romántico y popular, de la primera mitad del siglo XIX—sin mayores pretensiones que las de *llegar* a la público y conformar una identidad nacional—, gracias al afrancesamiento —y todo lo que ello conllevaba— de la sociedad en México, se pasa a una literatura llena de vitalidad que buscaba la originalidad y la belleza en la libertad como valor supremo del arte, representada principalmente por la oleada de escritores adscritos en su mayoría a la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* a finales del XIX (Campos 36).

Para poder que se pudiera dar este importante avance, fue fundamental el giro drástico que la educación pública dio en México con el gobierno de Porfirio Díaz. Los derroteros, no sólo de la cultura y las artes, sino de la ciencia y el conocimiento se transforman gracias a la aparición de La Preparatoria Nacional. Con dicho proyecto, se establecieron las bases de la nueva era en la educación y literatura de México:

...don Justo Sierra abrió las puertas del aula a todos los vientos del saber, y una oleada de rejuvenecimiento entró a bañar las frentes pensadoras de los profesores y las frentes juveniles de los estudiantes. (...). Una fiebre de distinguirse, de aportar el contingente de su intelectualidad para la elaboración de la nueva legislación educativa [,](...) [un] deseo de ser útil [,] invadía y posesionaba a cada uno de aquellos paladines (...) para guiar y ampliar nuestra educación nacional. (Campos 102-103)

Se impulsó a la educación pública, que hasta entonces vivía como en una helada sombra, por los caminos de la libre cátedra, de la exploración científica y la luz del progreso. Todo

el mundo intelectual quería ser parte del cambio, aportar su granito de arena a los anales de la educación. El gran proyecto se había echado en marcha y pronto se recogerían sus primeros frutos.

Otro factor fundamental para conseguir entender en su total dimensión el proyecto educativo y cultural ambicionado por Justo Sierra, es el proceso de descatalogación que se inicia en la educación mexicana a partir de que se adopta el positivismo como sistema filosófico oficial de la nación. En el prólogo a *Obras XVI. Meditaciones morales* de Manuel Gutiérrez Nájera, Belem Clark anota a este respecto que en «México, más que una ausencia de Dios, se produjo un proceso de descatalogación que se venía de tiempo atrás» (CIV). Para los intelectuales de la época, este sistema era convenientísimo para un país como México, pues la educación del hombre es tan compleja y vasta, y hay tantos mares de conocimiento en dónde se tiene que buscar que, la religión—no obstante que es beneficiosa y fundamental para el alma—se vuelve un lazo que constriñe y sujeta (Gutiérrez Nájera cit. por Clark CII-CV).

Aunado a esto, en el ámbito de las artes y la cultura nacionales «la primera manifestación del nuevo guionero de la educación [Justo Sierra] fue enviar a músicos y pintores a Europa para que ampliaran su percepción artística y volvieran a difundir en los planes educativos los conocimientos adquiridos» (Campos 103). Así, la cultura nacional se comenzó a nutrir de las nuevas tendencias plásticas y musicales del viejo mundo. Este tipo de políticas se extendió a todas las artes y campos de la cultura, hasta que pronto el nuevo arte mexicano se ve recubierto por una nueva faz. Se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, se abre la promoción de compañías de teatro y ópera extranjeras y, finalmente, poco a poco se comienza a dar un cambio en la cultura intelectual y literaria de México.

A la par de todo el florecimiento cultural y artístico se dio también un desenvolvimiento económico y social en el centro del país. Durante el Porfiriato, el afrancesamiento que sufre la cultura se permea a todos los demás ámbitos de la vida cotidiana, la elegancia en el vestir asimila los refinamientos cortesanos, que muchos de los demás aspectos de la vida habían alcanzado. Señala Tablada en sus memorias que en esa época existían verdaderos *dandis* que buscaban tener un vestuario hecho a las orillas de Támesis y que algunas sastrerías de Londres mandaban a México en verano un comisionado que tomara los

pedidos para invierno (*La Feria*, 270). Lo mismo ocurría con el calzado elegante y los demás afeites que procuraban los señores de la alta sociedad mexicana. El sentimiento de progreso era un estado común para todos los habitantes de la Ciudad de México. Se contaba con calles asfaltadas a las que se les llamaban *boulevard*, por estar más a la moda los galicismos, lámparas Edison en las calles como en Nueva York, chimeneas al estilo Chicago e incluso, se habían adoptado formas y espacios de diversión y convivencia propios de los países más avanzados y cosmopolitas de Europa o los Estados Unidos:

El bar era una institución americana trasplantada a nuestra ciudad en los últimos años del siglo XIX, y que se había propagada de tal suerte que en cada calle había uno o dos bares intermedios y en cada esquina había uno, a veces cuatro, uno por cada esquina. (...). El bar (...), era el lugar donde se iniciaban las amistades, se afianzaban las alianzas, se ventilaban, se resolvían fácilmente los problemas, se allanaban las dificultades para que todo se terminara bien; y por tanto era una institución que aunque trasplantada había y era necesaria en la vida mexicana. (Campos 32-33)

Como contraparte, el progreso y la industrialización habían acentuado las diferencias económicas y sociales del país; y contrariamente con todos los logros alcanzados y esperados por el Porfiriato, otras problemáticas como la prostitución y la desigualdad social que presentaba el campo con respecto a la ciudad, se habían remarcado. Esto, evidentemente, permea en el ánimo crítico de los intelectuales y escritores, quienes, con una visión más crítica de su realidad y conscientes de la brecha de oportunidades reales de progreso y económicas que se abrían en la sociedad de su tiempo fueron los primeros en revelarse en contra de tales injusticias. José Juan Tablada, hombre de su tiempo, escribe en 1891:

Volvemos a caer en esa conclusión [el supuesto progreso nacional] que calma los escrúpulos de nuestra conciencia [:] ¡Estamos civilizados! ¡Progresamos! Pero hay algo (...) muy negro que no bastarían a alumbrar todas nuestras lámparas Edison, y hay en nuestro país comarcas negras y escabrosas que ninguna locomotora atraviesa y mucho menos cuándo esa locomotora se llama progreso. (“Los últimos acontecimientos en el Estado de México” *El Universal* 1 de diciembre de 1891)

La prostitución por su parte, como realidad social era algo que hasta entonces no se advertía. La presencia de las prostitutas en las calles de la Ciudad de México llamaba la atención de los diversos órdenes sociales; las posturas estaban divididas: algunos intelectuales como Guillermo Prieto, veían en el problema una causa romántica (el desengaño y la miseria humana); la Iglesia Católica, a su vez, veía en el sistema positivista el principal agente: el ateísmo. Finalmente, concluye Belem Clark en el prólogo a *Obras XVI* de Gutiérrez Nájera, el Consejo de Salubridad lo adjudicaba a la falta de educación y moralidad, además de que lo veía como un grave problema de salud pública (XCVII-XCVIII). No obstante, estas presencias clandestinas en las calles de la antigua Ciudad de los Palacios, alimentaban el imaginario de los poetas. Gutiérrez Nájera, uno de los primeros escritores en ocuparse poéticamente de ellas, las define poéticamente como “Princesas de la Ruina”, esas bestias que roen el cuerpo de las sociedades decadentes que no tiene nombre, que son las señoritas de Nada, y se pintan los labios con la sangre de los jóvenes a quienes destruyen, mientras van invadiendo todo el cuerpo social, hasta que, finalmente, hacen que los hombres se quiten la vida (Gutiérrez Nájera *Meditaciones Morales* 133- 134).

Así pues, el Progreso con todas sus caras, cargaba con sus propias contradicciones internas: en el ámbito económico, al crecimiento monetario (exclusivo de unos cuantos: dueños de las industrias, allegados a Díaz y extranjeros) se oponía a la gran desigualdad económica y de oportunidades del mexicano promedio. Y en lo cultural y artístico, la nueva educación recibida por los intelectuales chocaba con las expectativas y gustos de la mayoría en el país.

2.1.3 El poeta frente a su sociedad

Aunque las políticas y acciones del gobierno de Porfirio Díaz habían abierto nuevos horizontes para la poesía mexicana, las experimentaciones y estilos que comenzaban a gestarse, como producto del cosmopolitismo porfiriano, no fueron bien acogidas por el público y la crítica conservadora. Ciertamente que para todos era maravilloso que se trajeran fastuosas óperas italianas o francesas a México; que la educación se encarrilara por los caminos de la ciencia, el orden y el progreso; pero lo que se seguía buscando en las letras, era más bien una literatura que ayudara a acentuar y consolidar el triunfo de la nación, el

proyecto del Porfiriato. Es por esto que muy pronto las nuevas tendencias poéticas —fruto del mismo Porfiriato— resultaron extravagantes e innecesarias. Y finalmente, sus escritores continuaron estando fuera de la vida nacional.

Los políticos de la época ninguneaban a los intelectuales y escritores que gustaban de seguir las nuevas tendencias literarias, pues consideraban que no servían para nada, salvo, acaso, para componer versos bellos sin ningún objeto, y además se encontraban lejos de presentar, realmente, una ayuda para la nación. Así, se tenía a los poetas y artistas —que realmente se preocupaban por un crecimiento estético de México— alejados de la vida nacional. La mayoría de ellos no habían sido incorporados a ningún partido político, y por ello, a manera de revancha, muchos se complacieron en llevar una vida disidente, escandalizando las buenas costumbres porfirianas (Campos 151). Es el caso de los decadentistas mexicanos, de quienes sus actitudes provocarían más adelante, la aparente ruptura entre sus producciones poéticas y los intereses más inmediatos de la sociedad. Aunque lo que en realidad hay ocurrido, fuera que siéndoles inaccesible la vida nacional pública, se volvieron hacia sí mismos para poder lograr sus ideales: «Un grupo selecto de mexicanos impulsados por la necesidad de una cultura superior, no encontrándola fuera en el mundo en que vivían, la realizaron dentro de sí mismos» (Samuel Ramos *El Perfil el perfil del hombre y la cultura en México* 84).

Así pues, la intención de los novísimos escritores no fue estar *en contra* del sistema y el gobierno, sino más bien, *insertar en* el sistema a la literatura, y que ésta, pudiera ser un medio de vida, un oficio que le permitiera al poeta participar de las exigencias que la cultura y economía moderna reclamaba a todos los miembros de la sociedad (Clark *La construcción del modernismo* introducción XXIII). Las exigencias eran justas; los escritores mexicanos habían aprendido bien su oficio, se habían profesionalizado, e inspirados en los beneficios alcanzados en Europa por sus pares, buscaban ahora insertarse en la dinámica social; seguían el ejemplo europeo en ambas direcciones: la cristalización social de los escritores, y la libertad y calidad literaria.

El refinamiento que habían alcanzado las letras mexicanas debió principalmente a la apertura que algunos escritores tuvieron para adoptar las nuevas tendencias literarias que en Francia, principalmente, habían alcanzado ya la cima. Esto, por supuesto, justificado en la

influencia que se produjo en la sociedad mexicana por la cultura francesa. Los franceses eran los maestros de la humanidad latina, señala en sus memorias el poeta Rubén M. Campos, siempre que los intelectuales (latinoamericanos) se acercaron a alguna escuela francesa, sintieron que se abrieron nuevas ventanas hacia horizontes desconocidos (37). En este mismo sentido, José Juan Tablada asegura que «... en mi juventud las influencias de Francia sobre nuestra patria estaban aún vivas, por todas partes derramaban sus virtudes. El refinamiento y el especial *Civilité* del pueblo francés, se había infiltrado en nuestra idiosincrasia...» (*La Feria*, 148).

Las especiales condiciones de la literatura de fin de siglo XIX, se van gestando en medio de las más deshonrosas contradicciones. La situación para la labor literaria seguía siendo difícil, al poeta le tocaba “sufrir el sarcasmo” (47) con el que esta profesión era recibida, sólo valorada por un pequeño núcleo de espíritus que cada día se iba aminorando más; tanto, que Manuel Gutiérrez Nájera, máximo poeta e iniciador de la revolución literaria en México —y quizá el mejor ejemplo de la injusticia en que vivían los escritores—, «fue obligado a suicidarse (arrancándose el cerebro pedazo a pedazo) al exigírsele que escribiera con un inferior calidad periodística su trabajo. Durante mucho tiempo el poeta sintió la abrumadora angustia de no poder desatar a su musa en el trabajo del cuál vivía» (48). El talento poético mexicano no era reconocido en su propio país. En confesión íntima, Gutiérrez Nájera le participa a Tablada sus angustias y conflictos para vivir como escritor, mismas que describe éste recupera en sus memorias:

Allí el poeta [Gutiérrez Nájera] (...) nos hablo de su numen profanado por la imprescindible tarea política, de sus más queridas inspiraciones que sobre la mesa de la redacción tenían que ser convertidas en material periodístico tan vulgar como era de rigor hacerlo. (...) y luego como pidiendo excusas, él que era la víctima, nos confió que para estimularse y poder continuar rindiendo aquella labor de Sísifo, tenía que hacer uso del único multiplicador de energías, del alcohol ... Después, años después, entre más he meditado en esa tragedia más honda y amarga la he encontrado. (134)

Así, en México se acrecentaba injustamente el calvario del escritor; no sólo tiene que batallar con su numen poético, sino que además, primeramente, luchaba por tener que

gastar su genio, y de alguna manera prostituirlo, en la labor periodística que, no obstante, era la única manera de subsistir a través de su pluma. No obstante, poco a poco las injusticias y denigrante situación en que se veía sumido escritor, se comienzan a combatir por la nueva oleada de jóvenes escritores (decadentistas-modernistas) de fin de siglo. Esta generación de escritores (nacidos más o menos en la década de los ochentas del siglo XIX), a diferencia de las anteriores, de Altamirano y Juan de Dios Peza, de Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón, defendía y comprendía el valor económico de su poesía y comenzarían a entablar la lucha por labrarse un futuro justo a través de su oficio. Tablada, para muestra, recuerda que en su primera entrevista de trabajo con el periódico de Reyes Espíndola, le planteó así el problema:

Llegó Espíndola (...). Fuimos al balcón y allí concluimos el arreglo. Me señaló un sueldo por escribir tres artículos a la semana, pero cuándo me dijo que debería de dar una poesía para cada número dominical protesté pretendiendo que se me pagara (...) no tenía remedio... ¡estaba yo defendiendo mí derecho a existir! (...) cuándo reclamé (...) obtuve para las obras poéticas la retribución que dada la organización política de la vida moderna, exige a todo trabajo, toda actividad constructiva, toda actividad legítima. (143)

Fue así como se comenzarían a resolver las principales preocupaciones económicas en los escritores de la literatura mexicana. Las nuevas tendencias (libertad creadora y belleza) iniciadas por el poeta Gutiérrez Nájera, así como su desafortunado destino, empezarán a fructificar en los ánimos de los más jóvenes, quienes, encontrando en sus propuestas (el modernismo azul) el numen que le hacía falta a la literatura en ese momento, emprenderían el camino hacia el porvenir: «Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente» (Gutiérrez Nájera “Al pie de la escalera” *Azul* 6 de mayo de 1894, recogido en *La construcción*, 161). Sólo mediante la ruptura con lo viejo, lo pasado, sería posible alcanzar el progreso de las letras, forjar para México una literatura nueva y fortalecida. Las exigencias de la vida moderna, no obstante, no les presentarían un fácil camino.

2.2 El decadentismo. Fundamentos y características.

“...hubo una época en que ser *esprit fort*, libre pensador, ateo, aun blasfemo, estuvo de moda y, como usar pistola, fue signo de fuerza y superioridad. (...) ¡La mayoría (...) llevó su aberración al grado de avergonzarse de tener un espíritu, la única prerrogativa, sin embargo, del hombre sobre los animales! Y así nos fue... la represalia del espíritu fue suprimir todas sus manifestaciones.” (José Juan Tablada)

Antes de iniciar este apartado, es necesario resolver un problema que se presenta de capital importancia al realizar un estudio de las causas y manifestaciones del decadentismo en México: anotar y separar al decadentismo del modernismo. Es innegable que un fenómeno de revolución artística y literaria tuvo lugar en Occidente durante las últimas décadas del siglo antepasado; un fenómeno que afectó tanto en Europa como en la recién libre Hispanoamérica: llámesele ya simbolismo, idealismo, decadentismo o modernismo; considéreseles como diferentes nombres para un solo fenómeno o distintas consecuencias nacidas de una misma situación; aún así, las dificultades, al tratar de delimitar o acotar el problema, son muchas. Puede decirse que la discusión que en Europa, principalmente en Francia, se tuvo sobre los términos decadentismo y simbolismo, en Hispanoamérica y en México se repite, aunque ahora sobre los nombres decadentismo y modernismo. La cuestión, aún hoy, es uno de los puntos menos dilucidados por los estudios literarios. Los críticos, fácilmente transitan de un término a otro, sin cuidarse de delimitarlos o simplemente, terminan por llamar a todo modernismo, simplificando así la complejidad de un fenómeno poético riquísimo.

Por ello, para los fines de este estudio, se comprenderá como decadentistas a aquellos escritores que siguiendo las propuestas poéticas iniciadas en México por el modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera —y sirviéndose de sus alcances—, recrean temática y formalmente un estado psíquico específico del fin de siglo XIX, la consciencia de decadencia y desintegración social. Mismo que es principalmente provocado por la cultura materialista y el positivismo, y especialmente influenciado por la lectura de los poetas franceses post-buadelarianos. Es así como al hablar del decadentismo en México, se hace necesario insertarlo dentro de un fenómeno de alcance más universal: el modernismo. En consecuencia, al examinarán las características y casusas generales del modernismo (que al

mismo tiempo, son perfectamente aplicables al decadentismo en México) se debe de poner especial atención sobre las propuestas que desde la década de 1950¹³, se han comenzado a perfilar como las más adecuadas para un estudio completo del fenómeno, ya que permiten comprender en la justa complejidad sus dimensiones sociales, políticas y filosóficas.

2.2.1 Nuevas perspectivas sobre el fenómeno del decadentismo

Importante es que, En primer lugar, hay que buscar huir de los lugares comunes asociados a la reducción del decadentismo a ciertas generalizaciones tópicas como la evasión, el preciosísimo y desentendimiento social, etc. Mismas que sí existen, pero que como se verá, se proyectarán de maneras mucho más ricas y profundas. Y una vez que se sitúe el fenómeno en horizontes más universales, plantear el problema en todas sus dimensiones, buscando ver la correlatividad filosófica, social y política con el mundo moderno (Iván Schulman *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo* 10). Hoy en día, se le considera al modernismo y al decadentismo como un arte de época con profunda significación ideológica, que buscaba una desconstrucción y reconstrucción de la cultura decimonónica (*La génesis del modernismo* 12-13). Así, gracias a dicha redimensionalidad, queda superada la visión del decadentismo como una literatura insustancial, para ser replanteado en un enfoque más amplio, de perfiles sociales, estéticos y filosóficos factibles.

La crítica decimonónica, ciega quizá por su extrema inmediatez al fenómeno, quizá por la oposición natural al cambio, no supo ver la multidimensionalidad de ésta literatura, condenando sus innovaciones y haciendo mofa de sus incansables búsquedas estéticas. La relegaron a su torre de marfil; no aceptaron, o no las vieron, sus fuertes reflexiones sociales y filosóficas; dejaron de lado su imaginario social y el planteamiento del nuevo mundo moderno; el vínculo, tan fuerte, entre política y literatura que ésta nueva manera de escribir conllevaba; las innovaciones que dieron forma a las nuevas textualizaciones de la modernidad y la posmodernidad (*El proyecto*, 28). Contrariamente, las teorías que se comienzan a esbozar sobre los estudios del modernismo abren perspectivas que permiten

¹³ Véase especialmente el trabajo de Federico de Onís *España en América* (1954), un apasionante análisis de los procesos socio-políticos de Hispanoamérica a finales del siglo XIX y sus repercusiones en la literatura española e hispanoamericana.

explicar la naturaleza polifónica y en ocasiones contradictoria de su prosa y su verso (*La Génesis*, 9). Además, es por primera vez que en estas nuevas teorías se apuntala a José Martí y Gutiérrez Nájera como los iniciadores del modernismo entre los años 1875 y 1882. Esto, en contraposición de la crítica tradicional, quien suele otorgar al fenómeno fechas de vida y muerte ancladas a Rubén Darío (1888- 1916), y que por lo tanto, también restringir su estudio a una óptica prototípicamente escapista y preciosista, representada propiamente, en *Azul y Prosas profanas* (12).

Asimismo, el fenómeno se presenta en la literatura hispanoamericana como una amalgama de «autoreidentificación americana y cosmopolitismo» (10); sus dos iniciadores representan dichos extremos: mientras la prosa de Gutiérrez Nájera era de una patente filmación francesa, la de Martí recuperaba la estructura de raíz hispánica al momento de su asimilación francesa (10). Aunado a esto, hay que partir de una idea de pluralidad, es decir varios y únicos “modernismos” que conforman el concepto global de modernismo (*El proyecto*, 10). Pues esta óptica múltiple, permitirá comprender las aparentes contradicciones que se suscitan si se le considera como un solo y unificado proyecto. Es así como, una vez realizado este breve repaso sobre los nuevos y más adecuados criterios para el estudio del modernismo y decadentismo, se continuará con el análisis de sus fundamentos culturales, económicos y políticos, así como la descripción de sus principales características.

2.2.2 Fundamentos sociales, culturales, económicos y políticos

Se ha mencionado de México, y lo mismo se puede decir de Hispanoamérica, que los escritores de las nuevas tendencias decadentistas (y modernistas) se encontraban relegados de cualquier función política y social. Víctimas de la sociedad industrial de su época, quedaron orillados y fuera de los roles socioeconómicos que ésta exigía. Por ello, si se mira con cuidado, no sólo es entendible, sino lógico que en su literatura se encuentre explícita o veladamente continuas críticas al sistema y, algo muy revelador, personales intentos de re-construcción y/o re-organización del mismo (Schulman *El proyecto*, 23). Urgía replantear el papel del escritor dentro de los nuevos roles y requerimientos, que la

economía y la cultura moderna habían dado; buscar una «reubicación del sujeto literario en el mercado económico del capitalismo incipiente» que no obstante, produciría «angustia existencial y una inseguridad ideológica en los primeros creadores modernistas» (21).

Alejados de la vida política nacional, los escritores modernistas tendrían que comenzar un proyecto de nación personal, partiendo desde un posicionamiento marginal —lejos del sistema capitalista—, «luchando por sobrevivir en un ambiente hostil cuyas instituciones socioeconómicas no daban cabida» (35). Esta estrecha concepción de la labor y utilidad del artista, por parte de la sociedad y política de Hispanoamérica, genera un gradual desplazamiento del escritor de los círculos políticos y económicos, provocando un fuerte sentimiento de desasosiego y de angustia, aunados a la crisis de la fe religiosa, el creciente utilitarismo, y la incipiente, pero recién comenzada, comercialización de la cultura (11).

Así, para finales del siglo XIX, todos los escritores que desearon vivir de su pluma tuvieron que profesionalizarse, haciendo del periodismo su manera de vivir. La crónica, por su ambigüedad estilística y formal, le permitió al poeta al mismo tiempo hacer su trabajo y explorar nuevas posibilidades estéticas y políticas (Clark *El modernismo en México*, 237). De ello, se entiende que sea precisamente en este género donde se encuentran los primeros indicios modernistas. El funcionamiento económico del mundo burgués capitalista, y su consecuente nihilismo que «equipara nuestro valor humano con nuestro precio en el mercado» (Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire* 108), obligó a los escritores mexicanos e hispanoamericanos a tener que competir para elevar su precio, tanto como les fuera posible, dentro del vertiginoso terreno de la economía mundial.

La idea de modernismo, igualmente, se puede traducir según Ángel Rama, en las diferentes maneras en que América latina se incorpora a la modernidad generada por la civilización industrial del siglo XIX (cit. por Schulman *El proyecto*, 15). Dicho acoplamiento, se da de forma rápida y violenta en el último tercio del siglo antepasado, gracias a la presión de los países europeos y sobre todo de los Estados Unidos (16). Esto generará que se comiencen a sentar las bases para que una nueva cultura materialista naciera en la recién libre América, impulsando los conceptos económicos como el mercado a todas las actividades del hombre, incluyendo las artes y la literatura. En consecuencia de este nuevo orden

económico, los escritores tuvieron que comenzar a buscar la manera de ganarse la vida con lo que sabían y deseaba hacer, escribir; es decir, convertir en un oficio reconocido y justamente remunerado, la actividad creadora del escritor (10).

En una interpretación marxista de esta dinámica, la inserción de los escritores e intelectuales en el mundo económico burgués-capitalista los hace, quieran o no, formar parte del proletariado (Berman 114), pues, al dejar de ser ellos los dueños de sus trabajos, sus ensayos, artículos y poemas pasan ahora a ser pertenencia de los periódicos para los que trabajan:

Los intelectuales (...). Son beneficiarios de la demanda burguesa de innovación perpetua, que agranda considerablemente el mercado de sus productos y habilidades y a menudo estimula su audacia e imaginación creativas y —si son lo suficientemente astutos y afortunados como para explotar la necesidad de cerebros— les permite escapar de la pobreza (...). Por otra parte, puesto que están personalmente involucrados en su obra — a diferencia de la mayoría de los asalariados, alienados e indiferentes—, las fluctuaciones del mercado los afectan de manera mucho más profunda. Al “venderse al detalle”, venden no sólo su energía física [como cualquier otro trabajador], sino su mente, su sensibilidad, sus sentimientos más profundos, sus capacidades visionarias e imaginativas, prácticamente todo su ser. (Berman 115-116)

Así, finalmente se verá cómo el vínculo entre la obra literaria y el escritor, es irrompible y constantemente hunde a los poetas en un estado de ánimo parecido al que provoca la prostitución. Moralmente, la mayoría de estos escritores, están rompiendo consigo mismos; tienen que sacrificarse a sí mismos, a su potencial literario, en aras de las exigencias más burdas de un mercado materialista y práctico que, rarísimas veces, desea impregnarse del verdadero arte. La poesía, en su carácter de reveladora sublime del espíritu, es la única salida, la única herramienta que les queda para poder cumplir con sus anhelos de belleza. No se trata del afán vacío del arte por el arte, de una estatización fría de la literatura, o una evasión descomprometida; lo que quieren, lo que en realidad hacen, es salvar su espíritu, y junto a él su genio artístico del suicidio. Así, se re-significa lo que comúnmente se vio como amaneramiento extravagante y vacío, para darle un carácter mucho más justo: de una

curiosi y frívola manifestación literaria, se convierte en un fenómeno de profundas consecuencias espirituales y filosóficas; se deja de pensar en un *distanciamiento* entre literatura y sociedad, para comenzar a concebir *un nuevo acercamiento* más íntimo y profundo, entre el poeta, su obra, y el público.

Aparentemente, usando las técnicas y tendencias de moda —mucho más accesibles para el público—, el poeta haría mayor y mejor conexión con su sociedad, aunque esto, sólo es en apariencia. Lo que ocurriría, y de hecho ocurrió con todos aquellos que siguieron escribiendo *para ser leídos*, fue una superficial e inmediata comunicación intrascendente. Así, se podría hablar de problemas domésticos, de deportes e incluso hasta de politiquerías, mas no de hondas caladuras espirituales, filosóficas y culturales. Por el contrario, los grandes poetas de finales del siglo XIX, tanto en México como el resto de Hispanoamérica, lo que hicieron fue buscar vínculos más fuertes — y quizá sí, mucho más sutiles— que las populares expresiones literarias de su momento. Es por ello que se dio la ruptura con el lenguaje hegemónico, que pronto se vio como presunción y vanidad, la búsqueda inalcanzable del símbolo que permitiera aprehender de manera más, si se puede decir así, precisa los conceptos de la realidad, para luego comunicarlo— siempre existiendo en ellos una intención comunicativa—; y finalmente la angustia existencial reflejada en los tópicos ideológicos que manejan.

2.2.3 La angustia del escritor de fin de siglo XIX

Ninguna de las características que muestra el decadentismo o el modernismo fueron fortuitas o vacías. Al decaer el antiguo sistema ideológico y sin ver claramente alzados y triunfantes los nuevos ideales, los hombres de letras a finales del siglo XIX experimentan, cómo lo señala el mismo José Martí, «ansias existenciales, teológicas o epistemológicas cimentadas en la desesperación emotiva y a menudo vaga de un universo en vías de desconstrucción» (cit. por Schulman *El proyecto*, 30). Por ello se puede ver al modernismo como «un proyecto de revisión lingüística y metafísica» (*La génesis*, 14), producto de su tiempo, dónde una álgida preocupación filosófica y un profundo sentimiento de insuficiencia ideológica (antimaterialista y cientificista) frente a los valores rectores que

fueron la marca general de aquel fin de siglo (14) provocan una introspección y una re-organización del universo ideológico semántico finisecular de la América moderna del siglo XIX (27). Y es que para el modernista el quehacer literario es una re-lectura del mundo moderno; heredero de las creencias baudelarianas que hacen del mundo y sus correspondencias, un libro dónde el poeta tiene que asomarse a leer, el decadentista, no sólo «lee a partir de su individualidad para su individualidad», sino que genera una lectura que se puede extender a «un proyecto universal» (23). Se puede afirmar luego, que tanto el modernismo como el decadentismo son una postura literaria y vital, que pretenden resignificar su mundo, para luego devolverlo a sus semejantes —siempre concebida en miras del Otro—, a través de su propia sensibilidad e imaginación. Tarea altruista y comprometida:

El escritor modernista, sensible a las corrientes filosóficas e ideológicas epocales, y enfrentado al desmoronamiento de la religión y de los valores espirituales iniciado por el triunfo del positivismo y de la ciencia experimental, produce una literatura que cala hondo, una literatura que, estudiada en sus aspectos ideológicos y metafísicos es más que una expresión preciosa, frívola, afrancesada y escapista (...) Además del mundo poblado de cisnes, pavos reales, sátiros, ninfas, el decorado de diamantes, rubíes, jaspe; los trabajos de orfebrería, de ebanistería y cristalería; los ambientes regios, y exóticos, hay otro de angustia metafísica, de comprensión social, y de preocupación continental. (18)

Es por ello que las dudas y agonías que sufren los artistas del modernismo y decadentismo se manifiestan en sus obras en una serie de trazos de fuerte tonalidad personal. Un universo propio y nacional se está construyendo a través del lenguaje y las referencias a una suprarrealidad —al cual el poeta se asoma e interpreta— que se hacen patentes en sus obras. Estas nuevas estrategias, se vieron a su vez soportadas por nuevos códigos lingüísticos (*El Proyecto...* 77), apropiándose de la cultura y las redes semánticas que la expansión mercantil ultramarina trajo consigo. Aparecieron así en su léxico los productos de lujo, las curiosidades importadas, las imágenes exóticas, y las japonerías (17). Una vez más características que lejos de ser banalidades, son fuertes referentes culturales que comprometen su literatura con la sociedad.

2.2.4 El decadentismo frente al gran público

Los diversos rostros que componen al decadentismo generan que difícilmente se pueda establecer una taxonomía estilística, o estrictamente ideológica. Su esencia es la libertad y la transgresión de ciertos supuestos universales poco efectivos. Las dinámicas de intercambio cultural propias de la modernidad, terminan por genera que «la producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas» y que asimismo «La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles» hasta que finalmente, como señala Carl Marx «de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal» (cit. por Berman 122). Dichas ideas marxistas son introducidas, quizá de manera inconsciente, por Manuel Gutiérrez Nájera a la literatura mexicana. La idea de “cruzamiento de la literatura”, como la llama Gutiérrez Nájera, intenta desarrollar una literatura nacional (mexicana), propia y fuerte: hay que asimilar al entorno mexicano las obras extranjeras para que éstas, enriquezcan la producción literatura del país (Clark *La Construcción*, introducción XIV):

No es desprecio a su país, ni incomprensión de sus problemas la causa de que el intelectual mexicano no haga citas de la realidad ciertamente; es que cuando es espíritu quiere expresarse tiene que hacerlo en un lenguaje propio que no ha creado todavía el suelo americano, y que sólo puede dárselo la cultura europea. No es siempre nuestro europeísmo un frívolo estar a la moda, o un mimetismo servil; es también estimación de los valores efectivos de la vida humana y deseo de entrar al mundo que los contiene. El ser indiferente a éste sería tal vez signo de una inferioridad que nos condenaría a no salir nunca de los horizontes de la patria, a no poder acercarnos a una comunidad más vasta de hombres, que es lo que idealmente ha pretendido Europa, creando el único tipo de cultura universal en la edad moderna. Por fortuna, el hispanoamericano es apto para el elevarse a la universalidad espiritual y tiene voluntad de realizarla en sus formas posibles. Ya hemos indicado que esta voluntad se encuentre expresada en nuestros más valiosos pensadores y es uno de los leit-motiv de la cultura criolla. (Ramos 80)

Por ello, tanto el modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera como su vertiente decadentista, asimilaron a sus raíces románticas las diferentes propuestas literarias que en Francia se

enfrentaron (romanticismo y simbolismo) pues su verdadero interés era independizarse de lo español con el fin de robustecer la literatura nacional (Pável Granados *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en México* introducción 44), todo ello en vías de un proyecto de literatura moderna.

Así, las paradójicas relaciones en que se revuelve el espíritu creativo de los autores, producen que el artista se mueva entre polaridades ideológica contrarias que marcarán su estado anímico y su creación poética. Por un lado la autoidentificación americana y el cosmopolitismo, y por otro, aparecen en ellos deseos insaciables de una revolución permanente, un desarrollo infinito en la creación artística y al mismo tiempo se manifiesta una antítesis radical: el nihilismo, la destrucción, la autodegradación, visiones en que las vidas son engullidas por el sistema, el horror y la oscuridad (Berman 98). Dicho tránsito, de una posición a otra, es posible ya que los escritores, aunque efectúan una crítica muy severa en contra de su época y situación, no termina de *descreer* en el proyecto de la modernidad; en todo caso, creen que se está llevando por el camino equivocado:

Muchos de los artistas modernistas más creativos, serán simultáneamente poseídos por ambas fuerzas [la del desarrollo y la de la destrucción] y empujados sin cesar de un extremo a otro; su dinamismo interno reproducirá y expresará los ritmos internos que dan movimiento y vida al capitalismo moderno. (...) de modo que [se sienten] cargados de una energía vital que magnifica la totalidad de [su] ser y [son] simultáneamente embargados con los golpes y convulsiones que a cada instante amenazan con aniquilar[los]. (99)

En los subtextos de la literatura modernista se pueden advertir continuos diálogos de críticas y protestas a la modernización burguesa así como los anhelos de liberación; de la misma manera abundan los ejemplos de críticas en contra del modernismo por parte de la cultura burguesa: ninguna de las dos partes desea reconocerse en la otra, por considerarla su irreconciliable antagónica, aunque, paradójicamente exista una fuerte relación entre el modernismo, la economía y la cultura burguesa: nacen y se generan de una misma situación social, de la modernidad (84). Esta compleja dualidad (la burguesía versus el arte) se ensancha y agosta en un continuo juego dialéctico que va agotando tanto a unos como a otros —aunque, nuevamente de manera paradójica, enriquezca al arte, como manifestación

de la complejidad humana. La burguesía, ante el banalizado mundo donde ha sido construida, y que al mismo tiempo ha construido, se enajena y es incapaz de reconocerse en los impulsos creadores de los artistas decadentistas, pues no soporta mirar de frente «el abismo moral y espiritual que ha abierto» (97).

La crítica y la Academia, por su parte, rechazaron también las acciones trasgresoras de la nueva poesía por atentar contra su propio acartonamiento. La razón del decadentismo es ser novísimo, y cada generación tiene que traer novedades que desconcertaran a las anteriores; los pensamientos y los sentimientos se modifican y así también la manera de expresarlos. En México, los poetas consagrados por la tradición romántica, se sentirán amenazados ante la nueva oleada de tendencias poéticas, a tal grado que Juan de Dios Peza, creyéndose el supremo dictador de la poesía mexicana, llegaría a declarar: «Esos modernistas son los gusanos roedores de mi pedestal» (cit. por Ciro B. Ceballos *Panorama mexicano 1890-1910 (memorias)* 368). Así, dos cuestionamientos principalmente fueron los esgrimidos en contra de la nueva literatura tanto por parte de la crítica conservadora como de la burguesía: ¿Hasta qué punto ésta literatura era producto de la realidad social mexicana e hispanoamericana o era una copia servil de las literaturas europeas? y asimismo ¿sí ésta satisfacía las necesidades intelectuales del pueblo mexicano — y por tanto podría ser asimilada por él—? No obstante, como se verá, los alcances del decadentismo y el modernismo fueron mucho mayores.

Para el decadentista, el erotismo como enérgica reafirmación de su yo poético, se vuelve una experiencia libertadora gracias a la fuerza intrínsecamente transgresora, que lo sexual posee y, a partir de ella, espera descifrar «los incognitos de la experiencia humana» (Schulman *El proyecto*, 23). Otras veces, ésta operación se da a través de la apropiación y reorganización de las mitologías clásicas (23) lo que consigue justificar, en primer término, la aparentemente forzada irrupción del erotismo como tópico de la literatura mexicana de finales del siglo XIX, y en segundo la utilización de figuras mitológicas para sustentarla. Las ninfas, las venus, los egipanes y salomés, son las primeras construcciones de un imaginario erótico que, mediante un desarrollo histórico irá creciendo y permitirá a la literatura mexicana explorar nuevas dimensiones de la experiencia humana hasta entonces desconocidas para la mayoría o, pobremente descubiertas por unos cuantos. Antes de ser

abordada por los poetas nacionales una experiencia erótica personal y concreta, se recubre y se ensaya, se aprende, tomando prestadas y embelleciendo las grandes experiencias amorosas de la cultura occidental.

2.2.5 La identidad americana

Por otro parte, el conflicto por la identidad americana acentúa la crisis existencial de los pensadores hispanoamericanos: por un lado, señala Simón Bolívar, no se es europeo y por el otro tampoco totalmente indio, más bien una especie híbrida entre españoles e indígenas: «Somos americanos porque aquí nacimos y europeos por derecho, le disputamos a los indios originarios de este suelo sus terrenos para construir nuestra civilización en ellos, y defendemos nuestra geografía del extranjero europeo» (cit. por Schulman *El proyecto*, 31). El discurso híbrido de los poetas decadentistas y modernistas, puntualizaba las diferencias de una “otra edad americana” manifiestas en el resentimiento característico de las clases marginadas. Con lo que se hace posible rechazar la idea común de que el modernismo no perseguía más ideales que los estéticos y que por el contrario, en él se asimilaban los ideales sociales, culturales y políticos de una nueva América en construcción, mismos donde se evidencia una madurez en las letras americanas (12). Prueba de esto es que, a partir del momento modernista-decadentista, las literaturas de Hispanoamérica fueron en un creciente afianzamiento hasta llegar a su consolidación durante la primera mitad del siglo pasado.

A partir de las independencias, la literatura comienza conscientemente a marcar una diferencia que busca dibujar las características culturales propias, para separarse de España y sus discursos hegemónicos. Esto se traduce en una labor de re-pensar la idea de descolonización y la modernización de los pueblos (13). Así, el mundo marginado, lo americano frente a lo español —que además puede advertirse en otro orden distinto: el del mundo del arte frente a los valores materiales—, se enfrentó a la revisión y a una re-construcción del antiguo universo metropolitano. El escritor «...al abordar la tarea de crear otro espacio [la América descolonizada] de-centró las bases de su epistemología, acto que aproximó estos países al borde de las entrañas del vacío» (14). Recayendo en él la doble

tarea de intentar, contra toda posibilidad, alzar un proyecto de nación personal y colectivo que le procurara una salida de ese abismo, y de lograr sus ansiados ideales de belleza. El esfuerzo, de proporciones titánicas, sólo agrandará más la huella de angustia vital que en él ha dejado estampada la época moderna:

Pero entonces, cada intelectual, al buscar en tono suyo, encontraba que la realidad ambiente era la muerte, y, al defender su fe, su porción de cultura, defendía un fermento de vida. No estaba entonces fuera de su mundo, porque salvarse a sí mismo era contribuir algo a la solución del país. (Ramos 80)

Dichas aspiraciones personalistas, de re-construir y re-organizar el mundo, recuerdan las palabras de Remy De Gourmont cuando señala: «Todos los hombres, en la medida en que les funcione el cerebro, se representan un mundo; pero pocos hombres se representan un mundo original» (“El idealismo” *Entretiens politiques et littéraires*, 1 de abril de 1892, recogido en *Antología del decadentismo*, 255) y esta es la obligación del poeta, crear un mundo propio. Así, se vuelve la *obligación* de cada poeta reelaborar de manera original el mundo, depurándolo de los defectos que en él pueda encontrar; por lo tanto, en una América que estaba en proceso de construcción, para ellos, más que para nadie —aunque fueran pocos los que lo pudieran ver—, esta exigencia se volvería más severa y apremiante: «abundan composiciones en que ocupan el primer plano las preocupaciones ideológicas filosóficas nacidas por el caos creado por el proceso de modernización [de Hispanoamérica] (...), los llamados textos exóticos contienen subtextos narrativos de crítica contracultural, he identidad nacional o continental» (Schulman *El proyecto*, 18).

2.2.6 El lenguaje como vehículo de transgresión

Gracias a la emancipación que el sujeto literario hispanoamericano experimenta con respecto a la literatura central —y con ella del lenguaje, principal vínculo con el mundo hegemónico que le es dado—se generan narraciones emancipadoras y revolucionarias que manifiestan la autonomía creadora. Al separarse de las tradicionales utilidades del lenguaje, se reafirma la individualidad y comienza a dársele cabida un proyecto personal dentro del mundo cultural en el cual batalla. Conjuntamente a la búsqueda de una

autonomía cultural y social, se impone una autonomía creadora sustentada un manejo inconsciente del lenguaje en el que se pone en jaque las formas privilegiadas de la literatura institucionalizada (Schulman *El proyecto*, 17) y con él, las posibilidades reales del hombre sobre la naciente Hispanoamérica. De esta manera, se buscaba desarticular el universo colonial operando desde las trincheras del lenguaje (15); deseosos de crear textos propios y alternativos, de valorar y explotar lo que la literatura central (española) tachaba de inauténtico, y llenos de febriles inquietudes, se sumergen en estas difíciles aguas.

Ante la desarticulación del discurso central, se lanzan una serie de cuestionamientos a los conceptos linguo-estilísticos del canon, logrando así una experimentación vanguardista y el replanteamiento de los preceptos de realidad social e individual en que vivían. Mismos, que se manifiestan dentro de su literatura —y a su vez los justifican— en la aparición de preceptos como el preciosismo, la distorsión lingüística, la fuga, y el exotismo cultural. El lenguaje poético se proyecta así como arma de separación y acentuación de una identidad propia, donde la subversión se dará gracias a la apropiación del idioma “oficial” (peninsular). Y así, haciendo con el idioma lo que los españoles no se atrevieron, mancillando su “correcta utilización”, lo vuelen suyo, como quien se atreve a poseer una virgen. Por ello, su producción literaria no tiene patrones fijos o norma estandarizarte. La literatura es de cada quien, pertenece a quien la escribe y cumple con los ideales personales del mismo (22). Su imaginario es polimorfo, fragmentario y se nutre principalmente de las vivencias personales, del estado particular del ánimo de cada uno de los poetas.

Federico de Onís, tiene la idea clara de ver al modernismo —y con él al decadentismo— como un movimiento libertad, inserto en una época de crisis: la época moderna cuyas características son las narraciones de signo estético, estilístico, socioeconómico, anticolonial y antiimperialista de la modernidad y de la posmodernidad (cit. por Schulman *El proyecto*, 19). Dicha visión, amplía el alcance del proyecto modernista hasta darle vigencia actualmente; con lo que se abre la posibilidad de poder revalorarlo y darle una relectura que logre desenterrar las complejas dimensiones que mantiene veladas.

2.3 El grupo de la *Revista Moderna*

«Desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen por objeto mediar en el ánimo del público. (...) transportaremos a nuestro ideal, arrojado del paraíso burgués, a nuestra solitaria pagoda y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de nuestras ideas.» (José Juan Tablada)

Al abordar el problema sobre el modernismo y el decadentismo que se suscitó a finales del siglo antepasado en México, es importante hacer la distinción entre tres conceptos que pudieran confundirse, y que es necesario definir individualmente para la clara comprensión de fenómeno: lo moderno, la modernidad y el modernismo, para ello se tomará la puntual distinción que hace Belem Clark al respecto: lo moderno es el cambio, lo opuesto a la tradición. La modernidad es el cambio materialista y social que conlleva el progreso en un país (*El Modernismo en México*, 8) anclado en una visión de modernidad (política y económica), que en nuestro país fue el proyecto de nación que de 1877 a 1910 erigió Porfirio Díaz. Mientras que el modernismo sería, para decirlo de una manera fácil, la recuperación artística de la modernidad, su conceptualización estética y literaria. Las primeras manifestaciones modernistas aparecen alrededor del año 1875. A la distancia, más de ciento treinta años después, la lectura de sus textos permiten hacer una reevaluación del modernismo y el decadentismo: de sus aspectos sociales y estilísticos. Misma que podrá mostrar más ampliamente, y con más objetividad, el valor genuino de cada una de sus obras (Schulman *El proyecto*, 9); así como las dimensiones reales del fenómeno social y cultural que implicó.

Hoy por hoy, es posible ver con claridad que el modernismo —siempre en el entendido de que en realidad no existió uno solo— en nuestro país está conformado por distintas generaciones u oleadas de escritores que presentan diferencias, si no lo suficientemente intransigentes como para considerarlas distintas corrientes, si substanciales y particularizantes. La primera de ellas encabezada por Manuel Gutiérrez Nájera: el modernismo azul; la segunda y de mayor auge, la de los “decadentistas”¹⁴ (Clark *La*

¹⁴Con esta distinción, por otra parte, queda parcialmente salvada, desde un punto de vista diacrónico la distinción entre decadentismo y modernismo.

Construcción, introducción XL). La primera generación¹⁵ modernista, si se extiende a toda Hispanoamérica, estaría formada además de por Gutiérrez Nájera y José Martí (1875 y 1882), por José Asunción Silva y Julián del Casal. El nicaragüense Rubén Darío, aunque genial sintetizador de las propuestas modernistas, no es como comúnmente suele señalar la crítica, el iniciador de dicho movimiento. *Azul* se publica por primera vez en 1888 y en *Prosas profanas* no hay un poema fechado antes de 1891, por lo que pertenecería más bien a un segundo momento modernista (Schulman *La génesis*, 12). Por su parte la segunda oleada, la decadentista, estaría conformada en México por José Juan Tablada, Amado Nervo, Alberto Leduc —y en general por todos los escritores que se reunieron en torno a la *Revista Moderna*—, y por poetas como Rubén Darío, Clemente Palma, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones en el resto de Hispanoamérica.

Las propuestas iniciadas por Manuel Gutiérrez Nájera eran una reacción en contra del materialismo que se arrastraba con el positivismo. Fueron el intento por rescatar la belleza y separarla de aquello que la anclaba servilmente a la materia:

Lo que nosotros queremos (...) es que no se sujete al poeta a cantar solamente ciertos y determinados asuntos, porque esa sujeción, tiránica y absurda, ahoga su genio y sofocando tal vez sus más sublimes inspiraciones, le arrebatada ese principio eterno que es la vida del arte, ese principio santo que es la atmosfera del poeta, y sin el cual, como un ave privada del vital ambiente por la máquina neumática, el hombre siente que su espíritu se empequeñece, que sus fuerzas se debilitan, y muere, por último, en la abyección y en la barbarie. Y ese principio que defendemos, es el santo, el sublime principio de libertad (...); sin la cual (...) la vida, mancha la blancura nítida de sus alas con el cieno de la tierra, y contemplando sólo los repugnantes cuadros que el mundo le presenta, cae en la profunda y tenebrosa sima del más terrible materialismo. (Gutiérrez Nájera “Arte y materialismo” *El Correo Germánico* 5 de septiembre de 1876, recogido en *La construcción*, 10)

¹⁵ Es importante acotar que, si se habla de generaciones u oleadas de modernistas, es más bien en el sentido de *conglomerado* de escritores que comulgan, en su mayoría, con unos intereses e ideales estéticos más o menos comunes.

Que se pretendiera entonces, imponer que los poetas sólo cantaran a la patria, al progreso y la industria supondría un absurdo y un tiránico error. Es por ello que Gutiérrez Nájera pelea en contra de toda materialización del arte que busque sustituir el idealismo de la poesía, con el realismo materialista de la literatura costumbrista y naturalista. Pues supone una prostitución de la esencia misma del arte, una deificación de la materia (11-12). En resumidas cuentas, su planteamiento era el siguiente: «1° que el arte tiene como objeto la consecución de lo bello; 2° que lo bello no puede encontrarse en la materia sino con relación al espíritu; 3° que el amor es una inagotable fuente de belleza» (13). Y será a partir de esta nueva visión que la poesía mexicana comience a estructurarse en torno al modernismo azul, primer frente —de un solo hombre— en aquella revolución literaria.

2.3.1 La unión en torno a revistas literarias

Por su parte, si fue posible el crecimiento y consolidación de las novísimas tendencias literarias, fue gracias a que sus iniciadores se conglomeraron en torno de publicaciones periódicas y de revistas, que les permitieron compartir, nutriéndose unos de otros, conocimientos y experimentaciones estilísticas, así como inquietudes filosóficas y espirituales. Así, el modernismo y el decadentismo (en tanto a su desarrollo, difusión e impacto) se vinculan estrechamente con dos elementos específicos en México: el gobierno de Porfirio Díaz y las revistas literarias; nace y muere con el Porfiriato. Inicia con Manuel Gutiérrez Nájera en 1876 y se suele considerar como acabado para 1911, coincidiendo con los periodos de gobierno de Porfirio Díaz (1877- 1911). Asimismo, sus dos etapas más importantes están marcadas por las *Revistas Azul* (1897- 1896) y *Revista Moderna* (1897- 1904) y a partir de 1904 (y hasta 1911) por la *Revista Moderna de México*, que coincide con su decadencia y la del gobierno porfirista. El tercer momento modernista en relación con las revistas literarias estaría asociado al cambio de concepto — y nombre— de la *Revista Moderna*, a *Revista Moderna de México*. Aunque en ella siguen publicando muchos de los connotados decadentistas, como Tablada, Nervo y Dávalos, para esas fechas, tanto ellos, como la naciente generación de escritores —posteriormente conocida como el *Ateneo de la juventud mexicana*—, habían rebasado las propuestas decadentistas y por

último al modernismo mismo, quedándose sólo con el ideal de perpetua revolución y cambio¹⁶.

Los proyectos de la tercera etapa del modernismo, personalizada en la *Revista Moderna de México* (1904), se alejaron cada vez más de las críticas que usualmente se levantaban en contra de del modernismo y el decadentismo: su desentendimiento del acontecer social. En esta nueva faceta de la *Revista Moderna de México*, en forma de magazine, además de la inserción del nombre “de México” para resaltar su compromiso nacional, se incluyeron diversas secciones de interés general, no sólo la literaria: la informática, que procuraba una mayor comunicación con el pueblo mexicano, destacaba como novedad (Clark *El modernismo en México*, 40).

No obstante las separaciones que se presentan con respecto a las distintas etapas del modernismo en México, el consenso general de la crítica coincide en que si bien se pueden hacer estas diferenciaciones, son sólo en función de una más accesible aprehensión del fenómeno, pues en realidad el modernismo se presenta como algo imposible de definir, como un fenómeno heterogéneo y sincrético que se extiende a lo largo de un periodo temporal amplio y, precisamente, por su afanoso deseo de liberarse de las tradiciones literarias anteriores y hallar una propia voz como vehículo de expresión artística, se escapa a todo intento por catalogarlo estrictamente (Schulman *La génesis*, 14). Por ello, José Emilio Pacheco en la introducción a la *Antología del modernismo* (1970) afirma que no existía, o existió, un solo modernismo, sino varios, por lo que debería de hablarse de modernismos, en plural (cit. por Clark *El modernismo en México*, 7).

Ahora bien, una de estas vertientes o manifestaciones del modernismo en México fue el denominado “decadentismo”: aunque Gutiérrez Nájera fue el padre del primer modernismo denominado *azul*, es él el que en 1887, en una de sus columnas periodísticas otorga al modernismo un sentido de *decadente* (13) que permeará, y se adherirá en el espíritu de los jóvenes poetas que por aquel entonces, comenzaban su labor literaria. Por supuesto, esto no

¹⁶ Para un estudio completo de la evolución del modernismo y su fuerte vinculación con las revistas nacionales ver el libro de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé *El modernismo en México a través de cinco revistas*. En él se exploran las profundas implicaciones que para el desarrollo del modernismo tuvieron las diferentes revistas: *Revista Azul*, *Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*, *Savia Moderna* y la segunda *Revista Azul*, así como sus particulares facetas e inclinaciones.

quiere decir literalmente que de esta mención hecha por Gutiérrez Nájera, haya derivado exclusivamente el nombre con el que la segunda constelación de poetas del modernismo decidieron agruparse —pues como se ha visto proviene de Francia—, pero sí que es desde entonces, que comienza a cultivarse el especial estado anímico y moral del decadentismo.

2.3.2 La carta “Cuestión literaria. El decadentismo”

Sin duda, el inicio del decadentismo en México puede, y debe unirse al poeta José Juan Tablada y a la publicación de su poema “Misa negra”, fijando ambos destinos. A partir de la publicación de dicho poema, el radicalismo, sentido de libertad, función y destinatarios de la literatura nacional no se pueden explicar sin las polémicas periodísticas que se destetaron dentro de la prensa nacional, acerca del proyecto de literatura mexicana que se comenzaba a reelaborar (Luz América Viveros *Panorama mexicano*, estudio introductorio VII). El mismo poeta califica de fecundo y aciago su poema; su publicación, en el diario de la capital *El país* el 8 de enero de 1893, provoca un escandaloso indignamiento por parte del público burgués y, al mismo tiempo, la reacción de un grupo literario para defender los fueros del arte bajo lo que será la trinchera literaria de la *Revista Moderna*. Como “misa”, apuntala Tablada, produjo la comunión de fervientes espíritus en lo que se llamó *Revista Moderna* —y con ello la nueva etapa del modernismo en México—, y como “negra”, acarrió una sombra adversa en su vida (*La Feria*, 303).

Rosendo Pineda, quien pertenecía al gabinete de Porfirio Díaz lo llamó un día a su despacho para advertirle —pues Tablada había publicado ciertos artículos que habían desagradado al ministro y a la sociedad burguesa— que un escritor como él joven, y lleno de porvenir tenía dos caminos por delante: uno llevaba al Congreso y el otro a la penitenciaría. A éste hecho se le encuentra verdadero significado cuándo Tablada nos explica que la mala suerte y constantes críticas a su trabajo, incluyendo el encuentro con el señor Pineda, tenía una raíz común, el disgusto que “Misa negra” había generado en doña Carmelita de Díaz, en sus prejuicios y profundos sentimientos católicos (300- 303). Como se ve, el poema, que para los criterios de hoy reinantes pudiera parecer inocente, en aquellos entonces desató un verdadero escándalo ya que utilizaba imágenes nunca antes

aplicada a la poesía erótica que avivaban la emoción eterna. Esto, aunque en rigor no fue sino un madrigal que influyó tanto en la vida del poeta, como en la literatura poética nacional (298). Algunas de las estrofas decían así:

¡Amada, ven! Dale a mi frente
el edredón de tu regazo,
y mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo.

(...)

¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario. (1-4, 13-16)

En cuánto “Misa negra” salió al público, empezaron a llegar las protestas de airada indignación y escándalo a la redacción del periódico dónde trabajaba Tablada. Después de la publicación del poema, el periódico *El país*, publicó el siguiente apartado aclaratorio:

La escuela seguida por él [José Juan Tablada] es seguramente moderna, artística y de un sabor exótico y profundamente original; pero no la creemos adaptable al medio social de México, y la suprimimos muy especialmente si ella afecta las preocupaciones de la mayoría para quienes escribimos (...) *El país*, es un periódico serio, que sin excluir la nota amena, pretende ocuparse de los asuntos que de alguna manera a los diversos círculos sociales, sin halagar las pasiones bastardas ni dar pábulo a la maledicencia callejera. (Sin firma, “Sucesos varios. Importante aclaración” *El País* 13 de enero 1893, recogido en *La construcción*, 110)

El editor, Jesús M. Rábago, intentó en vano persuadirlo para que escribiera para el público mexicano y no para el francés, a lo que éste contestó con su renuncia y la posterior publicación de la también controversial y crucial carta “Cuestión literaria. El

decadentismo”¹⁷ (*El País* 15 de enero de 1893) dirigida a sus congéneres Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Olaguíbel y Peón del Valle:

Muy queridos amigos y compañeros:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por una perfecta comunión de ideas, identificados en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos, resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones.

Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de educación moderna.

A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...

La filosofía, esa plenipotenciaria de todas las ciencias, se ha acercado muchas veces a nosotros ¡y cuántas veces al romper los negros sellos de su credencial, hemos mirado el fuego de una verdad, devorando a un ideal hasta dejarlo convertido en cenizas!

Presos de un sistema filosófico que, como la teogonía cristiana, tiene su infierno, marchando en una senda moral que concluye en el abismo de lo inconocible, parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se han prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio.

Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo desesperante: *Á quoi bon?*

¹⁷ A continuación se transcribe la carta de manera íntegra por considerarla de especial interés para el estudio del decadentismo mexicano, así como por su poca difusión y lo difícil de su localización dentro de la bibliografía más elemental.

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en el flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas se reflejan por fin en un círculo negro que tiene espantosa semejanza con el cero búdico, con el fatal símbolo del Nirvanah.

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos, hemos llorado, pero en las almas, como en las grutas, llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas. ¿Qué son los carámbanos del invierno, sino las lluvias de primavera?

Ese es nuestro estado de ánimo, esa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir *lo supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.

Ese estado de ánimo común a todos nos hizo ligarnos; esa idoneidad psíquica unió nuestros espíritus, y creo en lo sólido de nuestra unión, porque no la determinó un ingenuo lirismo, sino un parentesco fisiológico que, aunque deseáramos, no conseguiríamos destruir.

Y hoy que se fundan *clubs* para andar en bicicleta y para jugar *foot ball*, ¿qué tiene de reprochable que nosotros, en vez de desarrollarnos las pantorrillas y de adiestrarnos los pies, formemos un cenáculo para procurar el adelanto del arte y nuestra propia cultura intelectual?

Sin embargo, parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos bellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa. Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignaciones y furores.

Y la cuestión es sencilla; desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen por principal objeto mediar en el ánimo del público. Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles; pero como conjeturo que no hemos de cejar en nuestros propósitos, que no son sino producto de nuestro temperamento, plantaremos nuestras tiendas bohemias en cualquier sitio, transportaremos a nuestro ideal, arrojado del paraíso burgués, a nuestra solitaria pagoda, y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de nuestras ideas.

Diré en síntesis: *El País*, en un número reciente, ha insertado un párrafo en que, ocupándose ligeramente de mi personalidad, ha dicho que retiraba de sus columnas la escuela exótica, original y artística que es la de todos nosotros; pero que se pretende ver encarnada en mi persona, que es la última del grupo que hemos formado.

En consecuencia, cesa la efímera dirección literaria que estuvo a mi cargo en *El País*.

Y a todos ustedes aseguro que si la *Revista Moderna* fue antes un proyecto, es hoy un hecho, y que su publicación se verá realizada en breves días.

Esa será la pagoda en que seguiremos reverenciando al arte, nuestro ídolo común.

De vos, compañero y afectísimo amigo,

José Juan Tablada. (*Obras V* 61-64)

Un tanto en contraposición de la ideología de Manuel Gutiérrez Nájera acerca de la literatura (lo bueno, lo verdadero y lo bello) Tablada habla de la duda, el pesimismo y el desencanto ante las verdades modernas, para a partir de ellas entablar los principales núcleos ideológicos de su búsqueda poética. Si se puntualiza, lo propuesto como características del decadentismo son: originalidad, belleza, suprasensibilidad y una videncia moral, anclada a un verdadero posicionamiento ante la vida. De dichos postulados, es además importante, primero destacar el hecho de que Tablada separa al decadentismo moral (ánimico) del decadentismo literario (estético); distinción que sustentará los

proyectos vivificadores que se emprenden en la literatura mexicana a partir de ese momento. Y segundo, resumir sus ideas en relación con la sociedad en: 1) la condenación a la hipocresía de una sociedad que vivía y toleraban los prostíbulos en el corazón de la ciudad y se escandalizaba ante un poema bellamente erótico; 2) el lamento que le produce que el ejercicio literario tuviera que estar sujeto a la censura de los subscriptores y anunciantes los periódicos; y por último, 3) su incitación a la creación de un espacio puramente literario y artístico donde los genios de él y sus compañeros pudieran ser libres. Proyecto que algunos años después consolidaría bajo el nombre de *Revista Moderna* auspiciado por Jesús E. Valenzuela y Jesús Lujan, ambos, mecenas del grupo. En páginas de sus memorias, dedicadas a resolver sus procedimientos literarios, Tablada anota que tanto su intención como la de sus compañeros de redacción, era alcanzar los estándares de los grandes periódicos decimonónicos parisinos, para así poder estar a la vanguardia literaria:

Olaguíbel, Leduc, y yo, aunque avecinados en Tenochtitlán, vivíamos literariamente en París, pensando y casi escribiendo como cualquier redactor de *La Plume* o de *L'Ermitage* que entonces eran los periódicos de vanguardia. (*La feria*, 298)

Los modernistas formaban un grupo literario de acción. Contaban con un órgano propio — que hizo las veces de tribuna y trincheras— desde el cual se defendían o lanzaban nuevos ataques hacia la crítica conservadora, desde donde difundían su palabra y pensamiento a través de la producción literaria: la recién nacida *Revista Moderna* (Ceballos *Panorama mexicano*, 371). Así, además de su cohesión como grupo literario, reunirse en torno a dicha revista les dio más fuerza:

A diferencia del individualismo de los poetas modernistas de la década anterior, encontramos que los “decadentes” tuvieron la resolución de conformarse en una especie de cofradía (...) asimismo, asumieron que esta unión la propiciaba no sólo la coincidencia de un canon artístico, sino también, de acuerdo con José Juan Tablada un “parentesco fisiológico”. (Clark *La Construcción*, introducción XXI)

Tal conglomeración articulada por Tablada y sus compañeros (Leduc, Dávalos, Olaguíbel, Ruelas, etc.) en torno de la *Revista Moderna*, más que como una escuela, debe de verse como un grupo o una constelación de poetas, pues la preocupación principal de esta pléyade de nuevos escritores, no era la educar a los más jóvenes ni la de “evangelizar a los profanos” (Ceballos 367) sino la de «acrecentar la propia cultura». No obstante, no todos los miembros de la nueva constelación de literatos eran decadentistas a ultranza como Tablada y Nervo o Leduc y Couto Castillo, inclusive el pintor Julio Ruelas, ilustrador oficial de la revista. Había otros que se inclinaban más hacia un individualismo resuelto. Sin embargo, todos ellos comulgaban en sus aspiraciones estéticas: la belleza como ideal común y el aborrecimiento por lo viejo (367).

Tras la publicación de la carta de Tablada, el abogado y poeta chihuahuense Jesús Urueta, contestó a éste señalando que era demasiado aventurado asegurar categóricamente que «la escuela del decadentismo» fuera la única en que pudieran obrar libremente los ánimos artísticos. Primero porque no todos los que por aquel entonces escribían se consideraban miembros de tal escuela; y, segundo, porque supone que Tablada está cayendo en el mismo error que repugna, querer imponer una manera única de hacer literatura, coartando, los ideales de libertad que él mismo, como todos sus compañeros, defiende.

La impugnación de Urueta, se articula básicamente en el principio de la lógica significación —o resignificación— de la terminología que emplea Tablada para designar a la nueva escuela: «Decaer [dice], opuesto a ascender, no puede significar otra cosa que un nivel inferior, un escalón más abajo, un estado menos perfecto. Decadentismo moral es, pues un descenso en la escala de la molaridad; decadentismo literario un descenso en la escala literaria» (“Hostia. A José Juan Tablada” *El País* 23 de enero de 1893, recogido en *La construcción*, 112). La argumentación de Urueta se mueve por los terrenos sólidos de la lógica etimológica, como si las palabras por sí mismas contuvieran una verdad concreta, como si tuvieran una calidad casi física que materializar la idea que designan: «Y nótese que las palabras [continúa] son nombres de cosas, de hechos, no simplemente de la idea de esos hechos y esas cosas» (112). Entonces, la aparente falta de lógica queda fácilmente subsanada si se entiende que efectivamente *decaer* tiene etimológicamente esos significados (negativos) pero que, el término (y el concepto) *decadentismo* viene a suponer,

paradójicamente, pero no de manera ilógica, una conciencia artística y crítica de los hechos de la decadencia.

No obstante, finalmente los principios que presenta Tablada son aceptados por Urueta: el ideal es la belleza, la originalidad y libertad del arte, «En el fondo estamos de acuerdo, estamos de acuerdo en el hecho, en la cosa; sólo disentimos en la cuestión secundaria: usted elige un nombre que a mí me parece impropio, y yo, a falta de otro mejor, me atengo al antiguo, el más comprensivo, lo que usted llama *decadentismo* literario, le llamo *arte literario*»(113), consecuencia real de un contexto:

Los adelantos científicos actuales y el carácter eminentemente industrial de la civilización moderna han creado tres escuelas literarias por tres razones: el *naturalismo* (Zolá) porque algunos espíritus creyentes de la ciencia (...) aplican a la novela el método experimental, dándole marcado carácter histórico a sus obras — novelas de costumbres—; el *intimismo* (Bourget) porque la psicología ha despertado la curiosidad de los confesionarios(...); y el *decadentismo*, porque a otros espíritus la ciencia sólo ha dejado amargas y sombras, *enfermos de civilización* que se refugian en algún *paraíso artificial*. (115- 116)

En resultado de tales ideales (filosóficos y estéticos), y como reacción en contra de sus transgresoras actitudes con respecto a su entorno, a los decadentistas se les tachó de sectarios, pues en contraposición del nacionalismo hegemónico de la literatura romántica, en el que se articulaba una pretensión social clara, ellos buscaban ante todo el desarrollo intelectual y estético de la literatura individual (Clark *La Construcción*, introducción XXVII). Aunque, como ha quedado explicado en el apartado anterior, una lectura distante y más objetiva de la literatura modernista, demuestra que evidentemente sí existe un posicionamiento filosófico y político, y una preocupación social genuina por su tiempo. Sin embargo, esta era la apreciación de su momento, y con el estigma tuvieron que cargar todos los participantes de la nueva estética.

2.3.3 La *Revista Moderna*, frente literario

La importancia de este proyecto literario, radica en que la «*Revista Moderna* fue la palestra» del pensamiento literario en México que pugnaba por romper y cambiar los viejos moldes —heredados y caducos— del arte moderno (Campos 147). El grupo de escritores que la hubieron fundado, estaban de acuerdo en indagar y encontrar nuevas y más efectivas formas de comunicación poética que, hasta entonces, eran desconocidas en México (37). Paralelamente, sin duda dentro del proyecto fue fundamental la participación de un excepcional humanista: Jesús E. Valenzuela, “Chucho”, como lo llamaban sus compañeros de redacción. Rubén M. Campos anotaba de él que:

... [los miembros de la *Revista Moderna*] se han agrupado en torno de uno que es el más excepcional, el único a quien todos respetan y quieren hasta el punto de dar por él la vida en cualquier trance; y este ser extraño, caballeresco y magnífico, que se quieta el pan de la boca para socorrer una necesidad o un vicio, pues estima que tan desgraciado es el hambriento que no ha comido como el borracho que no ha bebido, es Jesús E. Valenzuela. (38)

Pero si es importante reparar en la figura de Valenzuela, es porque fue gracias a él que la revista pudo alcanzar la estabilidad económica necesaria para que pudiera sobrevivir un proyecto tan ambicioso —más por los dificultosos derroteros que atravesaba la situación cultural del país, que por lo que en realidad implicaría, bajo las adecuadas circunstancias, mantener una revista literaria— como lo fue en México la *Revista Moderna*. Efectivamente, Jesús E. Valenzuela fue el mecenas de todos los poetas que se agruparon en torno suyo. Asimismo, era él quien en su mayoría sufragaba las juergas que los miembros de la redacción de la *Revista Moderna* mantenían, incluso durante días, en los bares y clubes de la ciudad de México.

A la distancia, y con referencia a estos excesos, Tablada reflexiona y confiesa que la influencia de lo que hay en Baudelaire de morboso e insano fue para su generación un verdadero mal, pues no fueron capaces de discernir el artificio de la descarriada moral del poeta; siendo ellos desastrosamente más sinceros que él, intentado normar su vida íntima a la literaria, para así poder lograr la excelencia poética (*La feria*, 181). El llamado de

Baudelaire a los estupefacientes, las drogas y el alcohol fue para los jóvenes poetas mexicanos una misteriosa iniciación artística. Nada de extraño tenía, sin embargo, que eso hubiera sucedido en México, pues en la misma Europa, madura y mejor preparada, tampoco se había sabido mantener las influencias literarias dentro de sus límites.

El radicalismo con el que el grupo de la *Revista Moderna* había tomado el arte, exigía un sincero desprecio hacia todo lo burgués— sincero aunque no real y efectivo—, que para ellos eran todos lo que no pensarán igual a ellos en asuntos estéticos; otorgando al ejercicio literario una importancia capital que, una sociedad como la del Porfiriato no acababa de asimilar, provocando en los ánimos de los letrados la exasperación y la frustración (182). Sin duda, y como se ha venido trazando, era Tablada uno de los principales promotores de la cultura intelectual de su época y meollo de la *Revista Moderna*. Es por ello que, para poder entender en su totalidad el fenómeno suscitado en nuestras letras por la *Revista Moderna*, y el decadentismo mexicano, es fundamental conocer las implicaciones que Tablada, como incansable caballero de la poesía y la cultura intelectual, tuvo en ellos. En su libro de memorias y apuntes sobre la literatura de fin de siglo XIX en nuestro país, Rubén M. Campos lo describe con los siguientes adjetivos, equiparamientos y distinciones:

Voy a delinear el espíritu más complejo y más sutil de la *Revista Moderna*, José Juan Tablada. Carácter altivo e indomable, aislóse desde su adolescencia para reconcentrarse trovo y austero en su sueño de arte. Acendró su intelecto en las mieles envenenadas de *Las flores del mal* de Baudelaire, penetró en los paraísos artificiales de los poetas malditos de Francia; lanzóse al *maelström* de la fantasía maravillosa de Edgar Poe para girar en ronda macabra por el torbellino del visionario; asistió a las saturnales devoradoras de cerebros o salió ileso de los hospitales de Paul Verlaine; presintió antes que nadie los intelectos exquisitos que agrupó Rubén Darío en su precioso libro *Los raros*, que son las cumbres del pensamiento humano del siglo XIX; y con la quintaescencia de las lecturas que su espíritu inquieto extrajo y fundió en una alienación extraña, como bagaje diseccionador para estudiar el corazón humano, presentóse solo en las letras, sin filiación ninguna, sin haber integrado academias ni liceos literarios, y conquistó de golpe el puesto de poeta de primer orden con su poema intitulado “Ónix” (...) lo

asombroso del caso de Tablada, caso único en nuestras letras, es que no decayó nunca y hoy escribe fragantemente como en su adolescencia. (165)

2.4 El decadentismo de Tablada y *El florilegio*

“...pero mis versos son el vino con que los pámpanos del huerto interior, desfilados 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 catadores...” (José Juan Tablada)

A fin de puntualizar de manera sucinta los principales posicionamientos sobre la literatura, y sobretodo el papel que para Tablada el escritor desarrollaba dentro de la sociedad, así como las relaciones que guardaba con las exigencias de la vida moderna, es fundamental abordar la siguiente cita del mismo autor y que se contiene en su libro de memorias *La feria de la vida*:

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y confirmado por Mallarme que recogió sus cenizas y las amparó (...). De ese árbol las últimas flores Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes que se pusieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segunda intuición de aquel grupo juvenil. (182)

Para él, era necesario que se comenzara a distinguir entre la bohemia de antaño y los nuevos periodistas, como él y sus compañeros de redacción. Para ser bohemio era necesario tener talento, de lo contrario no se pasaba de ser un truhan. Sus vicios estaban en razón directa de su prestigio. El talento lo salvaba. Beber, fumar y cualquier otro vicio era para él vehículo de inspiración; pues la inspiración era considerada por ellos un don divino y nada tenía que ver con la voluntad obstinada. Para los bohemios las nociones que se tienen ahora de un gran intelectual no pasarían de ser las de un “trovador llorón”. Por su parte a ésta imagen de bohemio se contrapondrá la del periodista, al que no se le encuentra en la taberna sino «sobre sus libros como al viejo Fausto». La diferencia sería que para el bohemio el genio se encontraba en el café y en el bar y para el periodista en la erudición y la biblioteca:

[El periodista de hoy] Es luchador por la vida, aspira a lo que legítimamente puede aspirar, quien a fuerza de desvelos y estudios ha conquistado una positiva superioridad sobre la masa social. ¡Y se ríe a mandíbula batiente de las bohemiadas de antaño! Y le paga a su sastre, y no juega, y no bebe, ni se desespera por los

azares de la existencia, porque su criterio no está gangrenado por morboso romanticismo, sino vivificado (...) por principios adquiridos a fuerza de luchar. Llegará a diputado, figurara en la política (...) Sintiendo el cerebro en su lugar, desde lo alto de una posición o de un renombre conquistado a fuerza de méritos, tiene derecho para exclamar censurando las preocupaciones de antaño: ¡que cursi es lo bohemio! (Tablada “Los bohemios de ayer y los periodistas de hoy” *El Universal* 5 de Diciembre de 1891)

La visión de Tablada permite advertir que es debido al retraso con el que llegan a México las literaturas francesas post-baudelarianas, que se asimila de manera culta y refinada lo que fue en Francia bohemia y excesos. Se intelectualiza la bohemia. Será un grupo, una élite de intelectuales los que hagan suyas las posturas estéticas de los franceses; hombres modernos que estarían ya despiertos del sueño romántico de la bohemia, que tenían que procurarse un futuro para entrar en el rol social y económico que les exige la nueva vida, tal como finalmente lo explica el poeta:

Como una religión, mi vida literaria ha tenido dos aspectos, uno esotérico, exotérico el otro; el primero para mis pares en inteligencia y en cultura y el segundo para la mayoría capaz de leer... Así debía ser, en primer lugar, porque soy ciudadano de una patria donde el analfabetismo impera en la mayoría inmensa, cierta educación rudimentaria en un grupo restringido y la cultura verdadera sólo en una elite mínima. Así debía ser, en segundo lugar, porque como escritor decidí, desde mis comienzos, no ser un aficionado, sino un profesional, resolví vivir de mi pluma o por lo menos procurarme con ella algún bienestar en la vida que desde un principio me fue dura. Para ese fin sólo el periodismo era eficaz (...): El periodismo me procura el sustento y en el amaso mi prosa, como un pan, pero mis versos son el vino con que los pámpanos del huerto interior, desfilados 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 catadores... (*La Feria*, 136-137)

La poesía moderna expresaba, según la visión de Tablada, lo inexpresable en la prosa; era la síntesis del espíritu y su quinta esencia. Mientras que la prosa era puramente análisis deductivo o inductivo, la poesía era intuición pura (137). Este era el “credo” que Tablada,

como espíritu representante de su época y generación, tiene sobre el quehacer literario y el desdoblamiento periodístico-poético al que tenía que forzarse en la lucha diaria de ganarse la vida como escritor. Mismo que marcara profundamente su producción literaria.

Con todo lo anterior, se aprecia que de las narraciones instauradas por los decadentistas, reunidos en torno a la *Revista Moderna*, permean en la literatura mexicana, y evolucionan hasta hoy, el tratamiento de la sexualidad de una manera abierta y más libre —de las que se pueden encontrar su gérmenes en la “Misa negra” de Tablada—, y la crítica —velada o abierta— al sistema de concepciones estéticas y artísticas de la burguesía. Es así como todos los autores que escriben posterior al periodo denominado por Federico de Onís como “triunfo del modernismo”, de 1896 a 1905, producen su obra en relación a los modernistas, ya sea para continuarla o refutarla (Schulman *La génesis*, 16).

2.4.1 Cambio de nombre: decadentismo-modernismo

La evolución que sufren los poetas de la *Revista Moderna* después de innumerables dificultades y críticas, es una lógica y sana maduración intelectual, dejando un estado vehemente y febril de juventud para asentarse en otro más maduro y responsable. El mismo José Juan Tablada termina por alejarse del término decadentismo y todo aquello que los vincule social y políticamente con él. Para 1898 los decadentistas mudan definitivamente su nombre por uno más incluyente, y mucho más adecuado para sus ahora nacientes aspiraciones políticas: el de modernistas. Este nombre les va a dar mayor cabida en los proyectos culturales y políticos en los que poco a poco comienzan a participar, ayudados por las relaciones que fueron cultivando con la élite intelectual del país, y a la cual, muy pronto se unirían y finalmente representarían. Además, la indeterminación característica del decadentismo, hacía imposible e ilógico que al final de cuentas se prolongara por más tiempo. Hasta entonces, dentro los terrenos de la crítica, modernismo y decadentismo habían sido sinónimos sin que ninguno de los participantes (poetas y críticos) se tomara la molestia de diferenciar o acotar ambos términos; así, a partir de que se toma la determinación, quizá no consensada pero si generalizada entre los poetas y escritores,

incluido Tablada, de abandonar el mote decadentista, se volvió necesario hacer patente dicha decisión, deslindarse públicamente respecto al término.

Finalmente los intereses del grupo decadentista fueron exigiendo de ellos cada vez más respeto por lo establecido, lo burgués y la dinámica política del país en la que recién comenzaban a insertarse cada uno de estos poetas —baste recordar que tanto Tablada como Dávalos contrajeron matrimonio con sobrinas de Justo Sierra, Ministro de Educación del Porfiriato y que finalmente desempeñaron cargos dentro del Magisterio—, hasta que terminaron por declinarse por el término, menos polémico y más “correcto”, de modernistas. En este paso, nuevamente será José Juan Tablada quien, paradójicamente, enarbolará el discurso reconciliador entre ambos términos.

Más que una reconciliación, se trató de una convenenciera resolución por parte de Tablada. Quizá otros tendrían mejores razones que Tablada para denominar al decadentismo modernismo. Tablada no. Tablada, que para entonces había alcanzado ya un prestigio como gran poeta e intelectual, simplemente hizo un rápido movimiento para poder continuar desarrollando sus intereses y su literatura sin más problemas. Nervo había ya comenzado a hacer el cambio nominal de modernismo por decadentismo en sus cartas dirigidas a Salado Álvarez, sin embargo no había evidenciado literalmente el cambio de apelativo para el grupo. Por lo que es Tablada el primero que, de manera arbitraria, abierta y conscientemente señala la mudanza de nombre: «Desde que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores» (“Los modernistas mexicanos y monsieur Prudhomme” *El Nacional* 16 de enero de 1898, recogido en *La construcción*, 231).

Las dificultades y contradicciones que, llegado a este punto, se dan en el discurso defensorio de los modernistas-decadentistas, provocan que se puedan dar pasos en falso, incluso que hagan retroceder en el análisis del fenómeno literario que para fin de aquel siglo comenzaba a construir la literatura moderna de nuestro país. La cuestión es tan justa como complicada. Tablada, quien en 1893 había lanzado abiertamente el grito de batalla decadentista, para enero de 1898 hace una voluntariosa retractación donde ahora asegura que Salado Álvarez, crítico jalisciense, «obrando a tontas y a locas da por hecho que los modernistas mexicanos somos todos decadentes» cuando eran esas acusaciones «estúpidas y exóticas» (232) esgrimidas por una crítica ciega. No obstante las aclaraciones de Tablada,

él no establece cuales serían las diferencias cualitativas entre un movimiento y otro. Se limita simplemente a puntualizar lo dicho: no todos los modernistas son decadentes. Y es que realmente Tablada no tenía argumentos. Simplemente, para entonces la crítica y la presión política sobre el grupo de la *Revista Moderna* había ensanchándose. Tablada tenía la necesidad —económica y política— de presentarse como un escritor respetable, por ello, las viejas andanzas libertinas dejaron de serle adecuadas, y el título “decadentista” resultaba ya inadecuado. El decadentismo había logrado sus propósitos, proyectarlo en el escenario literario y social de México, dirigir las luces sobre su obra y persona. Era tiempo de seguir adelante, como siempre Tablada lo hizo:

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quienes lo creen estático y definitivo; yo lo creo 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. (cit. por Héctor de Valdés, *Los mejores poemas* prólogo XVI)

2.4.2 Las dos ediciones de *El florilegio* (1899 y 1904)

Aunque Tablada asegurara que él no es y no había sido nunca un decadentista, sus procedimientos literarios siguieron siendo los mismos. Es decir, las características estilísticas y estéticas de su literatura, continuaron refrendando las del decadentismo; baste y sobre como ejemplo, primero, que en 1904 decide reeditar *El florilegio* no sólo aumentando la cantidad de textos que componían la edición de 1899, sino manteniendo (incluso fortaleciendo) su estética decadentista; y, segundo, que aún en su segundo poemario *Al sol y bajo la luna* incluye poemas que conservan tal estética, como lo es su famoso poema “La bella Otero”.

Con respecto a las dos ediciones de *El florilegio*, es necesario apuntar que siguiendo el trabajo realizado por Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, en donde se comparan ambas ediciones (1899 y 1904), las variantes fundamentales son: 1) el aumento de poemas, de 33 textos que componían la edición de 1899, la de 1904 suma 51 más; 2) la no supresión, mas sí el reacomodo, de los poemas y

secciones que componían la edición de 1899; 3) la revisión ortográfica y de puntuación que sufren la mayoría de los poemas; y 4) la adhesión de la sección “Musa japónica” compuesta en su mayoría por textos que eran paráfrasis de poetas japoneses, con la que Tablada comenzaría su largo y fructuoso camino en la literatura oriental; mismo que culminará finalmente con la adaptación al español de los «poemas sintéticos» o Haikais.

La primera edición de *El florilegio* (que constaba de 500 ejemplares) se agotó pronto y rápido pasó a ser un libro raro. Amado Nervo señalaba al poco tiempo de que hubiese salido por primera vez: «Hace pocos meses que José Juan Tablada, un exquisito DEVERAS, un poeta de verdad, publicó su *Florilegio*. La edición pequeña, como para los que piensan alto y sienten el arte, que son pocos, está probablemente a punto de agotarse y aun no he hablado del libro» (cit. por Vázquez 51). Este hecho, aunado al poco tiraje —y por ende distribución— quizás fuera uno de los principales motivos para que Tablada decidiera reeditar su libro. La segunda edición se realizó en París por la imprenta Viuda de Ch. Bouret; en ella, además de los cambios arriba mencionados, se agregaba un prólogo del mismo Jesús E. Valenzuela donde se ponderaban de manera briosa y justa los alcances del libro:

A su primer volumen ha agregado el autor numerosas y bellísimas poesías posteriores, entre ellas deleitará al lector Del amor y de la muerte, de lo más hermoso que se haya producido últimamente en México en materia de literatura. No es, pues, ésta una segunda edición de *El florilegio*, sino un libro casi nuevo, enriquecido como va abundantísimamente. (...) Este libro es, podemos decirlo, la obra de primera juventud de Tablada. Ya ha comenzado a dejar de ser el hosco malqueriente de la vida, encasillado en sus ansias prematuras de gloria y de grandeza. Su figura ya no se destaca en la sombra con rayos satánicos en los ojos y el pecho estrujado por iras injustas. La reflexión cae sobre su cabeza como un rocío. Sus labios ríen con la buena risa. Sus miradas se bañan, en medio de su fulguración de obsidiana, en lágrimas limpias; y el amor ha penetrado en su corazón y en su hogar envuelto en la nube blanca y tenue del vuelo de una nueva vida. ¿Qué no podemos esperar de este singular inspirado cuya personalidad se hizo única desde sus primeros versos? (Valenzuela, *El florilegio* prólogo 170-171)

Finalmente, El abate González de Mendoza señala en un artículo de 1961 que «el consenso general tiene a *El florilegio* por el más famoso de los libros de versos de José Juan Tablada», al punto que «En toda buena biblioteca mexicana hay un ejemplar, incluso —y no es poco decir— en algunas bibliotecas públicas», concluyendo finalmente sobre la vigencia de la obra, que: «Han cambiado los gustos literarios, y el propio Tablada abrió nuevos caminos en la lírica mexicana; pero el brillo cristalino y versicolor de los poemas reunidos en el *Florilegio* nada ha perdido de su intensidad y limpidez» (“Los dos «Florilegios»” Web 15 mar. 2011). Precisamente, será esta intensidad y limpidez de la palabra tabladiana, la que se busque a lo largo de este estudio rescatar; y basándose en ella, ofrecer una relectura de alcances tanto más universales, más contemporáneos.

Segunda parte.

Capítulo 3 El decadentismo en *El Florilegio* de José Juan Tablada. Un estudio formal, ideológico y estético

La poesía decadentista de José Juan Tablada, demanda un estudio completo de las formas y temas en que se construye. Sólo así, se podrá aproximar un juicio crítico en el que se sustente su justa valoración literaria. García Berrio señala que el desarrollo social y cultural del hombre crea símbolos dentro de un ideal mítico, que son los «instrumentos universalizables de la representación imaginara del mundo» (*Teoría de la literatura. La construcción del significado poético* 23) hecha por los hombres. Estos símbolos son «entidades semánticas alojadas en ritmos de espacialización» a partir de los cuales se sientan una serie de bases, de sobreentendidos semánticos (rasgos distintivos), que permiten la percepción y el entendimiento, entre el emisor y el receptor, de las diversas manifestaciones culturales, artísticas y literarias (23). Un de tales símbolos, es el poema.

En el poema las formas, símbolos y códigos lingüísticos son las herramientas y materiales con los que el poeta dispone y devela su intención artística; obviamente estos materiales y herramientas son seleccionados por el poeta dentro de un acerbo contextual (cultural e histórico) al cual, la dinámica poética tiene que apelar para poder significar. Además «existen impulsos de naturaleza homogénea» (23), que entre el autor del texto y el receptor de la obra se establecen, y hacen posible la comunicación efectiva y total del fenómeno literario. Estos impulsos transitan a través del «esquema material del texto», es decir que son perceptibles para el lector gracias a la manifestación formal (fáctica) que adquieren en el texto literario.

Tales entidades semánticas que identifican y avisan que efectivamente se trata de un objeto artístico, caracterizan y otorgan la literariedad a la producción de un determinado escritor; éstas, están estrictamente ligadas con la *forma* del mismo, la manera en que el autor ha decidido — o conseguido— hacernos llegar su mensaje. En el caso de la poesía, estas *formas* se encuentran mayoritariamente depositadas en los tropos y figuras de la retórica. Así, al hablar de la obra literaria «los esquemas resultantes de las figuras de la imaginación ofrecen una llamativa proximidad al inventario de funciones de la gramática y de las figuras

de la retórica» (24). Por lo tanto podemos pensar en las figuras retóricas no como un cúmulo de reglas y fórmulas de diccionario, un accidente o capricho de la tradición poética que, en muchos casos, coarta la libertad creadora, sino más bien y de hecho, como un correlato del universo poético. La manera en que éste adquiere una faz en el mundo sensible.

Rosa Navarro, en *Cómo leer un poema*, apunta que para lograr cerrar la cohesión del poema, es necesaria la presencia constante de los recursos retóricos (134). Estos, adquirirán dentro del poema la doble función de realzar y explotar la belleza de la lengua, y de reforzar el significado interno del texto, para que la huella que un poema deje sea «mucho más intensa que la de cualquier otro texto; el reducido espacio acotado por lo blanco obliga a ello» (134). En este sentido, el blanco de la página que se apodera del espacio que debería de ocupar el texto, será la principal característica en la que se vea realzado el verso (9).

Existen una serie de vínculos entre el «esquema textual-inmanente» y las «extensiones psicológicas y antropológicas imaginarias» (García 24), que producen la dinámica dialéctica en donde se proyecta y genera la realidad poética del texto. Será así como la intensidad de la palabra se proyecte en toda su plenitud dentro del poema (Navarro165). *In abstractō*, todo el universo existe en cualquier parte y a la vez. De ser posible, *in abstractō* el poema contendría todo el universo literario, lo diría todo y a la vez. El lenguaje como una herramienta, aterriza el universo poético inmaterial y le otorga por medio de las palabras, una calidad concreta a su existencia, que a su vez limita y devela al mismo universo poético. Esta es la forma del poema. Pero como la substancia del lenguaje, y más aún del lenguaje escrito, es espacial y lineo-temporal, el poeta en su oficio tiene que, por un lado destinar un orden y estructura a la consecución de sus ideas: distribuir de acurdo a sus necesidades las palabras que logren acercar al significado poético y estético que está queriendo expresar; lo que a su vez le va a otorgar una forma característica y específica a su producción. Y por el otro, debe seleccionar de su acerbo lingüístico las palabras (representaciones lingüísticas se su ideal filosófico) con las que va a conformar dichos bloques de significación poética y estética. Estas relaciones, la disposición y el contenido, conforma la poética.

Bajo este tenor, el poeta francés Paul Valéry, en un estudio sobre la poesía, señala con respecto a la utilidad del lenguaje y su función dentro del texto poético, que éste es:

... un instrumento, una herramienta, o mejor una colección de herramientas y de operaciones formada por la práctica y sojuzgada a ella. Es por lo tanto un medio necesariamente burdo, que cada cual utiliza, acomoda a sus necesidades actuales, deforma de acuerdo con las circunstancias, ajusta a su persona fisiológica y a su historia psicológica. (*Teoría poética y estética* 140)

La fuerza semántica del lenguaje, el orden sintáctico y la disposición de las figuras retóricas de la expresión literaria, logran la realidad poética y estética del texto. Es a través de ellas que el poema se hace perceptible para el mundo sensible. Por ello, un estudio del texto debe de tomar en cuenta ambas dimensiones: la filosófico-estética y la retórico-lingüística. El análisis estructural de las formas en la poesía ayuda a conocer, en un carácter más profundo y esencial, la naturaleza estilística de un determinado autor; pues el poeta al seleccionar y disponer del lenguaje, plasma en la obra su lógica discursiva, identidad y concepción poética del mundo. Esto, principalmente debido a que, en palabras de García Berrio:

... el grado de mayor peso y responsabilidad de las selecciones léxicas en los textos literarios parte y se justifica en las perceptibles corrientes de isotopía que recorren y dinamizan unos textos como son los literarios —y en mayor grado los poéticos—, en los que la misma circunstancia de su extensión prefijada o cuidadosamente ponderada por los emisores eleva la responsabilidad proporcional de cada elemento en el interior del conjunto. (44)

De modo que sobre el esquema material del texto —estructura verbal del poema— operan diferentes componentes conceptuales, emocionales e imaginarios, «cuya naturaleza independiente trasciende por supuesto la materialidad lingüística del texto» (45), pero siempre manteniendo una relación estrecha vital con el esquema lingüístico. De aquí que se constituya la perennidad del texto poético, donde la forma se alimenta constantemente del numen que contiene y, viceversa, la idea se proyecta en una estructura en la que puede ser leída una y otra vez. Para Jean Cohen, de esta manera, la relectura de un poema nunca

puede resultar redundante, pues el lenguaje que la expresa, en tanto acontecimiento, es «algo vivido, un momento de la existencia» (cit. por Navarro 166); es decir, en tanto que está contenido en una estructura material (espacio-temporal) que puede ser revivida.

Así pues, literariedad y poeticidad corresponden a las dos dimensiones que completan el texto poético: el contenido lingüístico-estructural (lógico-discursivo) y el simbólico-imaginario (social-estético). Por tal, un estudio completo de la poesía de José Juan Tablada en el que se busque establecer los rasgos fundamentales de su poesía (en un periodo y texto específico: *El florilegio*), debe de abordar ambos espacios y, a partir de ellos, develar las características esenciales que otorgan originalidad y valor estético a su producción literaria. Es debido a esto, que luego de haber valorado el horizonte contextual en que Tablada escribe *El florilegio*, se vuelve necesario realizar un análisis lingüístico-estructural y estético del mismo, para establecer las bases formales que conforman su poética decadentista.

3.1 Elementos estilísticos de la poética decadentista de *El florilegio*

3.1.1 La métrica

3.1.1.1 Uso de metros largos y cortos

La experimentación formal emprendida por los decadentistas desemboca en un ritmo fermentado en gran cantidad de imágenes, enumeraciones y adjetivaciones; mismos que provocan que en primer lugar los versos sean más largos, o que las cesuras tradicionales resulten inadecuadas para las ideas desarrolladas en ellos, pues de alguna manera se rompería con la forma adecuada de entender el poema; y en segundo, esto genera una cadencia y una sonoridad que termina de esbozar al Símbolo poético perseguido. De la misma manera, muchas veces sorprenden por la utilización de metros sumamente cortos, como el hexasílabo y el tetrasílabo, que no eran usuales en la poesía de aquella época. Estos versos cortos les sirven como contrapuntos rítmicos —y muchas veces hasta visuales—, ya sea intercalándolos entre versos más largos o creando estrofas enteras con ellos.

En *El florilegio*, Tablada emplea versos que van desde las seis hasta las dieciséis sílabas. Aunque estas medidas versales pudieran no resultar tan extravagantes para un poeta de la época —recuérdense algunos poemas heptadecasílabos de Santos Chocano, u octadecasílabos de Darío— en ellos el abandono de las cesuras tradicionales, el encabalgamiento, los versos quebrados y la disposición de los pies silábicos, dan un carácter nuevo y audaz a su poesía. A este respecto, el mismo Jesús E. Valenzuela en el prólogo del libro, apunta que: «en la cuestión métrica no ha sido Tablada tan voluntarioso —con buena voluntad artística, digo— como Silva, Darío o Nervo; pero a pesar de su sobriedad él inició en nosotros esa feliz evolución estética» (*El florilegio* 168). No obstante, se verá cómo (en una visión integral de la poesía) el trabajo métrico de Tablada permite que su obra se realce e, incluso, llegue a alturas insospechadas.

El “Himno a León Bloy”¹⁸ es un poema en tono evocador en el que se combinan versos octosilábicos con hexadecasílabos. Esta disposición se mantiene de manera esquemática en todo el texto: se trata de seis septetos (tres octosílabos y cuatro hexadecasílabos) y un cuarteto hexadecasílabo:

¡Lámpara del exegeta;
óleo viril del atleta;
lira de oro del poeta!

¡Los relámpagos de sangre de tus prosas iluminan
el tropel de águilas negras que en su larga noche van;
hay granizos que lapidan, hay centellas que fulminan
en las liras de tu verbo donde truena el huracán!... (1-7)

La atípica construcción de la estrofa, además de ser de alto contenido visual, va a producir un ritmo muy especial en el poema. Lo que Tablada intenta con esta estrategia es conseguir imitar el tono monótono que se da en los salmos y las oraciones: el poema es un homenaje a un prolífero y fascinante prosista católico que, gracias a la belleza y fuerza de sus palabras logró trascender la simple escritura devota para volver arte sus textos. Se puede apreciar que la rima de los octosílabos es consonante monorrítmica, lo que inmediatamente evoca a los rezos. Así, la elección en la rima va a dar el tono monótono de los responsos, y el hecho de que se dé en los octosílabos, como versos cortos, va a aumentar dicho efecto, la repetición va a ser más seguida, simulando de alguna manera el trance en el que el poeta está entrando para ofrecer este homenaje, muy propio a León Bloy.

Por su parte, los cuatro hexadecasílabos que completan la estrofa están dispuestos con rimas B,C, B, C y presentan cesura entre la octava y novena sílaba, produciendo dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno. Con este acomodo en la cesura, en realidad se aprecia que se tratan de octosílabos dobles, de tal manera que se puede decir que el poema en realidad está escrito en octosílabos. Lo singular radica en que los primeros versos octosilábicos son tres, quedando un número de versos impar. Esta imparidad por su parte, combatirá a manera de destiempo la monotonía de la estrofa. Se genera así, una imitación

¹⁸ Cuenta con un epígrafe: «Bienaventurado el que piensa en el pobre: / en el día malo lo libraré Jehová. Salmos, 41 (sic)»

del tono en los rezos que se equilibra de acuerdo a la musicalidad deseada por la poesía decadentista.

Otro ejemplo de hexadecasílabos, que sin embargo cumplen una función muy diferente, son los del poema “El cilicio”. Dichos versos hexasilábicos al igual que en “Himno a León Bloy”, presentan cesura entre la octava y novena sílaba. No obstante, el ritmo y la musicalidad son mucho más dinámicos, permitiéndole al poeta jugar con algunas rimas internas, como en el caso del primer cuarteto:

Con los místicos arrobos de profundas contriciones
siento ahora que mi pecho se estremece conmovido
y el perfume dulce y vago de olvidadas oraciones
que en mi alma ha germinado y en mis labios florecido. (1-4)

Este primer cuarteto presenta, además de las rimas consonantes entre el primer verso y el tercero, y el segundo y el cuarto, una rima asonante (a-o) en los dos primeros hemistiquios de los versos tres y cuatro: « y el perfume dulce y vago...» y « que en mi alma ha germinado...». Esta rima interna le da mayor fuerza musical al poema, además que entre los hemistiquios se marca una paridad. En la quinta estrofa, resaltan las rimas asonantes que se dan entre «cilicio» y «suplicio» (las últimas palabras de los versos uno y tres) y «mordido» que es la última palabra del primer hemistiquio del verso cuatro:

¡No te quiero, no te odio, y al final de mi suplicio,
aplacados mis dolores, te contemplo resignado,
como ven los penitentes el acero del cilicio
que sus carnes ha mordido y su sangre ha derramado. (18-21)

En el extremo contrario, con respecto a la cantidad de sílabas, se encuentra la cuarta parte del poema “Variaciones sobre un tema”. Aquí el artificio poético de Tablada va generando una reducción de versos hasta llegar a una construcción mínima. El poema comienza siendo un soneto alejandrino, luego, en una segunda parte, uno dodecasílabo, posteriormente

octosílabo y, finalmente, una sonatina hexasílabo. Véase la reducción de las primeras estrofas:

I

Como las encendidas fragancias de una rosa
bajo las turbias gasas de vesperal tiniebla,
¡así tras de tus velos mi deseo adivina
la sangre de una dalia y el mármol de una diosa!(1-4)

II

Como los colores de opulenta rosa
que vela en el parque vesperal neblina,
detrás de tu peplo mi amor adivina
¡fragancias de flores, mármoles de diosa! (1-4)

III

Como la opulenta rosa
tras la vesperal neblina
bajo tu pelo adivina
mi amor tu cuerpo de diosa. (1-4)

IV

Como roja rosa
tras de la neblina
¡mi amor adivina
tu cuerpo de diosa! (1-4)

Esta reducción, en la que se transita de un soneto alejandrino a uno de sólo seis sílabas, además de ser un ingenioso juego, busca explorar en los diferentes espacios versales (dese el arte mayor, de la tradición culta, hasta el arte menor de características populares) las oportunidades poéticas en las que se consiga expresar el Símbolo.

3.1.1.2 Metros irregulares

Las irregulares estructuraciones métricas del decadentismo, permitían que el poema, además de resultar singularísimo en el tratamiento temático, lo haga también en su ritmo y simetría. Liberándose así el poeta de los viejos moldes a través de la experimentación de nuevas posibilidades, más adecuadas para conseguir la totalidad musical que trajera consigo la evocación de los espacios suprasensibles, que se deseaban hacer presentes en el texto. Magnífico ejemplo de la combinación irregular de versos son los poemas “Flor de tedio” y “Del amor y de la muerte”, en los que se combinan endecasílabos y heptasílabos sin un patrón fijo de reiteración. Esta irregularidad produce una cadencia y ritmo muy originales, además de mostrar una nueva manera de combinar heptasílabos con endecasílabos. En el poema “Flor de tedio” la construcción es la siguiente: un primer cuarteto compuesto de un heptasílabo, y tres endecasílabos:

Recuerdo que los Borgia,
a la sospecha del peligro artero,
por librarse del tósigo, apuraban
cada día una gota de veneno. (1-4)

La combinación de pies silábicos (un pie trisilábico y dos bisilábicos en el verso heptasílabo [Re-cuer-do/ que-los/ Bor-gia/]; un pié bisilábico, otro trisilábico y tres más seguidos bisilábicos en el primer endecasílabo [a-la/ sos-pe-cha/ del-pe/ li-groar/ te-ro]; dos pies bisilábicos, uno trisilábico y dos más bisilábicos en el segundo endecasílabo [por-li/ brar-se/ del-tó-si/ goa-pu/ra-ban]; y cuatro pies bisilábicos y uno trisilábico en el último verso endecasílabo [ca-da/dí-au/ na-go/ ta-de/ ve-ne-no]), además de la distribución de los acentos¹⁹: el primer verso está acentuado en la segunda y sexta sílaba («Re-cuer-do-que-los-Bor-gia»), el segundo en la cuarta, octava y décima («a-la-sos-pe-cha-del-pe-li-groar-te-ro») y los últimos dos versos en la tercera, sexta y décima («por-li-brar-se-del-tó-si-go-pu-ra-ban» y «ca-da-dí-au-na-go-ta-de-ve-ne-no») concede a la musicalidad del poema una cadencia muy rica y singular que está a tono con las búsquedas poéticas del decadentismo. La combinación de diferentes pies silábicos en los endecasílabos rompe con la monotonía

¹⁹ Nota: las sílabas que aparecen resaltadas en negritas en todos los casos de análisis métricos, señalan las sílabas tónicas de los versos citados donde descansa el ritmo del poema.

de disponer tres endecasílabos juntos, y el heptasílabo armoniza el conjunto, pues al estar éste acentuado en la segunda y sexta sílaba, abre el camino a una progresión de acentuaciones que son la pauta de todo el poema: segunda y sexta (primer verso), cuarta, octava y décima (segundo verso), tercera, sexta y décima (tercer verso) y tercera, sexta y décima (cuarto verso).

En la segunda estrofa, la disposición es la siguiente:

Sé que me amas; pero cada día
en que me has de engañar medito y pienso,
pues al cabo de rudos desengaños
he llegado a saber que en este suelo
siempre van los amores y el Olvido
como la Primavera y el Invierno... (5-10)

El primer verso, al igual el segundo de la primera estrofa, está acentuado en cuarta, octava y décima sílaba. Esto, rompe con la sinalefa entre «me» y «amas». Por su parte el segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto versos, se acentúan como el tercero de la primera (tercera, sexta y décima sílaba). Y en el último verso de la estrofa se rompe la sinalefa gracias a la distribución de pies silábicos: dos pies bisilábicos, uno trisilábico, y dos más bisilábicos [co-mo/ la-Pri-/ ma-ve-ra/ yel-ol/ vi-do], de tal manera que la última a de «Primavera» y la conjunción copulativa «y» quedan en diferentes pies silábicos y así el poeta puede rechazar la sinalefa.

Pero al beber el filtro de tu engaño
me habrás de ver impávido y sereno,
y si quieres saber porqué resisto
te diré mi secreto: (11-14)

El caso de la tercera estrofa, aunque se compone como la primera de tres versos endecasílabos y un heptasílabo, es diferente. El primer endecasílabo esta acentuado en la cuarta, sexta y décima sílaba; el segundo verso se encuentra extrañamente acentuado en segunda sexta y décima; el tercero, igual al segundo de la primera estrofa, esto es en cuarta, octava y décima sílaba. El último verso, a diferencia del primer heptasílabo se encuentra

acentuado en la tercera y la sexta sílaba. La estrofa final, compuesta por dos versos endecasílabos, está acentuada en tercera, sexta y décima el primer verso, y cuarta sexta y décima el segundo: «¡Las horas de dudar me preservaron / como al Borgia las gotas de veneno!» (15-16).

Como se ha podido apreciar, la combinación de acentos y pies silábicos hacen de este poema de estructura irregular, un texto de peculiarísima construcción y de una vasta sonoridad. Otras formas poéticas irregulares son las del poema “El adiós de los pañuelos” donde Tablada mezcla versos octosílabos con versos dodecasílabos en una primera estrofa heterogénea de treinta y siete versos y una segunda de veintidós:

¡Llora y ora! ¡Que la hostia de tu frente
se levante en las penumbras del sagrario
que tus ojos moribundos
se amortajen en la seda de tus párpados,
que tus dedos angustiosos,
que tus dedos delirantes y crispados
opriman las dos magnolias
de tu albo seno, y se claven
cual puñales afilados
en tu pecho como en una
rara panoplia de mármol...! (27-37)

Como se ve, los versos 27, 28, 30 y 32 son de dodecasílabos; mientras que los versos 29, 31, 33, 34, 35, 36 y 37 son octosílabos. Esta irregularidad no sólo se expresa a nivel de sílabas en los versos, y en la cantidad extraordinarias de versos para una estrofa, sino que además se manifiesta en la rima; de esta manera en sólo en este fragmento podemos encontrar una rima consonante, entre «crispados» del el sexto verso y «afilados» del noveno; y otra rima asonante (a-o) entre «mármol» del último verso y «crispados» y «afilados» nuevamente. Por otro lado, esta característica (combinar rimas consonante y asonantes) mantiene la constante irregular del poema, que se transforma en libertad lírica del decadentismo.

3.1.1.3 Rescate y renovación de metros (alejandrino, endecasílabo y eneasílabo)

La revolución métrica emprendida por el decadentismo, rescata algunos metros que hasta entonces habían caído en desuso, y les da un nuevo cuño. En todo este cambio, que obviamente no fue de un solo hombre²⁰, se salvaron del olvido diferentes tipos de versos que contaban con muy poca resonancia dentro de la literatura decimonónica. Uno de los casos más representativos es el del alejandrino, que, por ser utilizado en la poesía culta — especialmente del Mester de clerecía—, no era adecuado para las búsquedas de una literatura popular y nacional que por aquel entonces se construía en México. Así, es como tanto Tablada, como muchos otros poetas de su generación, comienzan a reacuar este tipo de metros cultos y a tratar de darles un giro propio, musical y simbólico. Además del alejandrino, metros como el eneasílabo —que resultaba sumamente difícil su tratamiento, pues sonaba como un octosílabo mal contado— y el endecasílabo — que debido a su empleo en los sonetos había caído en un acartonamiento histórico—, toman un nuevo camino que fortalecerá la lírica mexicana.

3.1.1.3.1 El eneasílabo

Debido a la influencia que el decadentismo mexicano sufrió por parte de la poesía francesa, algunos de los metros típicos de esta lengua buscaron ser asimilados por los poetas del siglo XIX mexicano. Tablada sería uno de ellos. La tradición española hacía mucho tiempo que había dejado de intentar adaptar los metros franceses a la lengua castellana por considerarlos ásperos y forzados. Tal es el caso del eneasílabo²¹ que, como el octosílabo castellano, es la

²⁰ Se suele considerar a Rubén Darío como el gran renovador de la lengua castellana; sin embargo, aunque Darío consolida las tendencias modernistas-decadentistas iniciadas por Martí y Gutiérrez Nájera, fue realmente gracias a que muchos otros grandes poetas (como Lugones, Tablada, Nervo, Silva, Agustini) iban por la misma línea, no copiando, sino haciendo sus propios experimentos líricos, ensayando movimientos, rescatando formas y palabras antiguas del olvido, buscando expresiones novedosas, etc., que se puede dar un cambio profundo en la poesía y lengua castellana. Darío pudo ser el más famoso de todos, el más destacado, pero no el único.

²¹ La historia del eneasílabo en la lengua castellana ha sido accidentada debido a varios factores. Por un lado, su aparición se remonta a las jarchas; después, debido a la influencia de las tradiciones provenzal y gallegoportuguesa, los diferentes mesteres de juglaría y clerecía intentarán imitarlo —muchas veces de manera inconsciente—, con más fracasos que logros (en las composiciones en que aparecen, suele tratarse de

medida natural de aquella lengua. Méndez Pelayo lo considera «duro, ingrato, despreciable al oído, y por eso mismo poco usado» (cit. por Gabriel Zaid “Nueve sílabas” *Letras Libres*). Sin embargo, los poetas decadentistas hacen constantes —y muchas veces exitosos— intentos por rescatarlo e igualar en ese artificio a sus pares franceses. El problema del eneasílabo castellano es que es insidioso; fácilmente el poeta puede tropezar en su intento de normarlo. De un momento a otro, el eneasílabo puede dar la impresión de ser un octosílabo o un decasílabo, debido a la distribución de los acentos internos y las cesuras. Aunque por otro lado, combinado con otros metros, reanima y fortalece el ritmo de la estrofa, y debido a ello, la maleabilidad del este verso bien aprovechada, puede dar bellos resultados. Es el caso de algunos de los poemas que Tablada incluye en *El florilegio*.

Sin duda, uno de los más importantes poemas de *El florilegio*, tanto por su temática e impacto en la poesía erótica mexicana como por la maestría con que está realizado, es “Misa negra”. Formalmente, se trata de un bellissimo poema escrito en cuartetos eneasílabos. La dificultad que para un poeta representa trabajar el verso eneasílabo radica, como se ha dicho, en lo cerca que está del octosílabo — medida natural de la lengua castellana—, por lo que, si no se cuenta con la maestría suficiente, los versos eneasílabos pueden sonar forzados, burdos o dar la impresión de que el poeta se equivocó al contarlos. Sin embargo Tablada lidia bastante bien con todos estos problemas en “Misa negra”, gracias a la distribución de los acentos y las pausas y los encabalgamientos. Con tal maestría que para el lector resulta de toda naturalidad el verso. El primer cuarteto dice:

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo,
palpita en mi alma una balada
de doloroso ritornele. (1-4)

octosílabos mal contados). Por el otro, poco a poco el octosílabo irá ganando su lugar como metro natural de la lengua castellana y los poetas líricos se irán olvidando de eneasílabo; hará algunas apariciones esporádicas, alternando con otro tipo de versos (decasílabos, endecasílabos y octosílabos), en los siglos XVI y XVII, principalmente en coplas y canciones dentro de las obras dramáticas; asimismo en México, sor Juana Inés los utilizará en conjunción de otros verso en villancicos tradicionales. Pero durante el siglo XVIII y gran parte del XIX será casi totalmente olvidado, por no adecuarse a las necesidades de naturalidad clásica que buscaba el Neoclasicismo, y de facilidad popular y lírico-expresiva del Romanticismo.

Quizá una de las maneras más recurridas de componer un eneasílabo sea uniendo un trisílabo con un hexasílabo, como brillantemente lo hace Rubén Darío en su famosísimo poema “Canción de Otoño en primavera” (1905)²²; Tablada, consciente de las ventajas que esta formulación ofrece, se aprovecha de ella en esta primera estrofa. La exclamación «¡Noche de sábado!», que en sí es ya una idea completa, sería el hexasílabo (no-che-de-sá-ba-do); y la fracción «Callada» que en realidad es sólo una porción del enunciado «Callada / está la noche (...)» que se completa gracias al encabalgamiento con el siguiente verso, será el trisílabo. Esto a primera vista; pero lo que en realidad sucede, al menos en efectos auditivos, es que al leer «¡Noche de sábado! (...)» y hacer la pausa que indica tanto el signo de exclamación que cierra — que sería igual a la de un punto y seguido—, como la que es necesaria para hacer el cambio de una idea a otra («¡Noche de sábado!» + «Callada / está la tierra») las seis sílabas de esta primer porción del verso, se convierten en cinco; porque «sábado» es una palabra esdrújula que, al estar ubicada en la cesura (que está marcada por la pausa del signo de exclamación y el cambio de idea) pierde la fuerza de su última vocal. Por lo que en realidad el verso eneasílabo «¡Noche de sábado! Callada» en el lector va a producir la sensación de un octosílabo²³.

En el segundo verso lo que sucede es algo igualmente complejo e interesante. No se puede dejar de lado al analizarlo, que está encabalgado con el primero, por lo que, para efectos fónicos «Callada» va a tener injerencia sobre el verso «está la noche y negro el cielo». El encabalgamiento borra la pausa que debería de hacerse entre «Callada» y «está», por lo que se produce una sinalefa (*da-es*) entre ambos términos; esto genera que la primera sílaba del verso se pierda («Callada-es / tá la tierra y negro el cielo»), sonando nuevamente como un octosílabo.

²² «Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer...» donde en el primer verso podemos leer: «Juventud, /divino tesoro»; en el segundo « ¡ya te vas / para no volver»; en el tercero «Cuando quiero llorar, / no lloro...»; y en el cuarto « y a veces lloro / sin querer».

²³ En este sentido, y comparando con el famoso poema de Darío, quizá algo parecido suceda con sus versos, aunque de una manera un tanto inversa. «Juventud,» al ser una palabra aguda, y estar la pausa de la coma que marca la cesura, hará que en lugar de percibirse tres sílabas sean cuatro las que vibren; por lo que en realidad se tendría un eneasílabo que suena como decasílabo compuesto por un tetrasílabo («Juventud,») y un hexasílabo («divino tesoro»).

El tercer verso, «palpita en mi alma una balada» nuevamente presenta una distribución que combina un hexasílabo («palpita en mi alma una (...)») y un trisílabo («(...) balada»), aunque esta vez el eneasílabo sí sonará como tal debido a las sinalefas que en él se generan y hacen imposible separarlo. El último eneasílabo, que sirve de armonía y que aterriza la estrofa, está compuesto por un pentasílabo que es «de doloroso» y un tetrasílabo que sería «ritornelo». Este tipo de composición, de un pentasílabo y un tetrasílabo (o puede ser un tetrasílabo seguido un pentasílabo), y que hasta el momento no ha sido utilizada en el poema, será a partir de aquí la más recurrida.

En este verso, por su parte, tal disposición da una pausa entre las ideas y, gracias a su cualidad bimembre, cierra magníficamente la primera estrofa. Sin embargo, se observa que la gran mayoría de los versos que presentan este tipo de acomodo — y sobre todo cuando el tetrasílabo está precedido por el pentasílabo—, presentan una especie de cesura prolongada entre ambas partes del verso, ya que la palabra con que finaliza la primer mitad generalmente será aguda. Esto va a provocar que para efectos fónicos en el lector, en ambas mitades del verso suenen cinco sílabas; de tal manera que se podrá dividir el verso en dos pentasílabos: un primer segmento de cuatro sílabas que termina en aguda, y por lo tanto suma una más; y otro de cinco sílabas efectivas. Por lo que se estarían alternando versos de nueve sílabas que suenan como diez, con versos eneasílabos reales. Tal es el caso de la segunda estrofa:

El corazón desangra herido
por el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas. (5-8)

El primer verso de esta estrofa «El corazón desangra herido» tiene una cesura entre la cuarta y la quinta sílaba, es decir entre «corazón» y «desangra», de tal manera que queda dividido en dos segmentos, uno de cuatro sílabas y otro de cinco. Sin embargo lo que sucede, como se ha señalado, es que al prolongar la pausa del primer segmento, puesto que termina en aguda («el corazón»), éste va a producir en el lector la sensación de un pentasílabo, pues se le va a sumar una sílaba; mientras que «desangra herido», que efectivamente cuenta con cinco sílabas, va a completar la segunda mitad del verso

eneasílabo, aunque sonoramente se esté ante un verso decasílabo. En los restantes tres versos el acomodo del eneasílabo es colocando primero al pentasílabo («por el cilicio» en el caso del primer verso; «y corre el plomo» en el segundo; y «de la neurosis» en el tercer verso) y luego, los tetrasílabos. Como ocurre en la cuarta línea de la primera estrofa, estos tres eneasílabos sí suenan — y gramaticalmente se cuentan— como versos de nueve sílabas. De suerte que en esta estrofa Tablada combina un eneasílabo que para el oído del lector se percibirá como decasílabo (el primer verso) y después repite tres eneasílabos.

¡Amada ven! Dale a mi frente
el edredón de tu regazo,
y a mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo. (9-12)

Esta tercera estrofa vuelve a presentar las alteraciones que se irán generando en todo el poema. Los primero dos versos, están en el mismo caso que el primero de la segunda estrofa. « ¡Amada ven! (...)» que sería la primera mitad del primer verso, termina en una palabra aguda, por lo que al hacer la pausa marcada por la cesura, y que además viene reforzada por la pausa que se da al cerrar la exclamación, va a sumar un sílaba más, de tal manera que contará como un pentasílabo. Mientras que la segunda parte «(...) Dale a mi frente» naturalmente cuenta con cinco sílabas. De modo que nuevamente se trata de un verso eneasílabo que sonoramente produce el efecto de un decasílabo.

Por su parte, en el segundo verso, sucede exactamente lo mismo: «el edredón (...)», primera parte del verso, termina en aguda y va a sumar una sílaba más, y «de tu regazo», la segunda parte, es un pentasílabo natural. Los versos tres y cuatro: «y a mi locura, dulcemente / lleva a la cárcel de tu abrazo» son dos eneasílabos naturales conformados por un pentasílabo y un tetrasílabo. Así, la distribución de esta tercera estrofa será de dos decasílabos y dos eneasílabos. Este tipo construcciones se continúan sucediéndose a lo largo de todo el poema.

Alternando eneasílabos que producen la sensación de decasílabos, con eneasílabos efectivos, es como Tablada logra ir agilizando la cadencia del poema, y generando una musicalidad muy especial, que se debate entre el eneasílabo gramatical y los decasílabos

sugeridos a través de las atenuaciones del metro. La última estrofa presenta otro singularísimo tipo de eneasílabo, el de un verso de ocho sílabas terminado en palabra aguda, al que métricamente se le suma una más:

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor! (37-40)

El segundo y el último verso son los que presentan esta construcción. Sobre este tipo de eneasílabos Gabriel Zaid hace el siguiente comentario: «Gramaticalmente, el verso tiene ocho sílabas, pero suena como si tuviera nueve. ¿Suena? Quizá, a pesar de todo, el oído escucha un octosílabo (que es lo natural) o, en todo caso, no nueve sílabas, sino ocho y pico» (“Nueve sílabas”). De tal manera que estaríamos ante un eneasílabo que métrica y gramaticalmente cuente con nueve sílabas, pero muy probablemente suene como ocho, o en un mejor caso, como “ocho y pico”. Y realmente puede llegar a ser así, debido a que tanto «seductor» como «amor» terminan en «r» lo que atenúa la vibración y prolongación de la vocal *o*, por lo que no alcanza a completar la novena sílaba.

Entonces, ¿realmente “Misa Negra” es un poema escrito en eneasílabos? Sí, desde una revisión gramatical (efectivamente cada verso suma nueve sílabas si seguimos las reglas de la métrica castellana); y no, desde un ángulo de percepción musical. Teóricamente estamos ante un poema hecho de eneasílabos; de *facto* se trata de una composición que alterna tanto versos de nueve sílabas, como de diez y de ocho. Aun así, de lo que podemos estar seguros es que la intención de Tablada sí fue escribirlo en versos eneasílabos, aunque muy seguramente en el camino se dio cuenta que efectivamente, como ha señalado Méndez Pelayo entre muchos otros, para el castellano el eneasílabo no es un metro muy adecuado, y de que pronto se vuelve áspero y forzado; por lo que sin renunciar del todo a su ambición, y gracias a su maestría lírica, supo combinar pausas, acentos y encabalgamientos de tal manera que, en español se pudiera gozar lo mejor posible de esta preciosa métrica francesa.

3.1.1.3.2 El endecasílabo

Tablada, como poeta que persigue los ideales del decadentismo, también participa de la restructuración del endecasílabo durante su juventud. Debido al acartonamiento en que había caído este tipo de metro (uno de los más socorrido de la poesía en español por su inevitable relación con el soneto), para finales del siglo XIX la renovación lírica del modernismo y del decadentismo en Hispanoamérica revisará sus virtudes y buscará sacarlo de la situación indecorosa en que se encontraba. En *El florilegio*, junto al alejandrino, este tipo de metro es el más utilizado; así, lo que con él logrará Tablada, en el camino que al lado de muchos otros poetas emprende, es redimensionar los alcances de esta medida versal.

El poema “Al artista Jesús F. Contreras”, emplea el endecasílabo para lograr una composición sumamente musical, y de una calidad métrica magnífica. A primera vista, podemos darnos cuenta de que se trata de quintetos endecasílabos con rima consonante libre. Este tipo de construcción estrófica además de ser poco usual —pues normalmente los endecasílabos se agrupan en cuartetos y tercetos, como en un soneto—, otorga gran libertad al poeta pues la única condición que exige, es que no se repitan tres versos seguidos con la misma rima. Por su parte, los encabalgamientos y las rimas audaces también producen en el lector la sensación de estar ante un tipo de verso renovado y de una potente fuerza lírica:

Tu enigma arrastras en la mar luctuosa
tumba o cuna, sarcófago o crisálida;
¿duerme en tu seno el alma mariposa
o acaso sólo en su frialdad reposa
la enjuta momia en su mortaja pálida?

¡Ah, por eso un gemido te acompaña
como al zarpar de las corsarias urcas
que la tierra asolaron con su saña...
Por eso el llanto nuestros ojos baña
y es tan amargo como el mar que surcas! (21-30)

En esta estrofa, encontramos que *Tablada* rima «*urcas*» con «*surcas*», y «*acompañas*» con «*saña*» y con «*baña*»; esta mezcla de las eñes con las vocales *a* y *u* es lo que le da singularidad a la música producida por las rimas; también en la estrofa cinco, rima «*luctuosa*» con «*mariposa*» y «*reposa*»; y en ese mismo quinteto «*crisálida*» y «*pálida*» que al ser esdrújulas contraponen la cadencia de las rimas. Por su parte, el primer quinteto dice:

¡Otra vez los recintos enlutados!
Por nueva vez el funeral tañido
llenando los confines desolados,
arranca de los pechos destrozados
el sollozo, la queja, y el gemido. (1-5)

Se puede apreciar que los versos cuatro y cinco de esta estrofa están encabalgados, lo que rompe con el ritmo que desde los primeros tres versos mantenía la estrofa. El encabalgamiento: «(...) destrozados / el sollozo (...)» reajusta la cadencia de las últimas dos estrofas para dar paso al siguiente quinteto:

¡Otra vez más la fúnebre galera
a la luz espectral de sus lampiones,
singla en la noche procelosa y fiera
y del caos se engolfa en las regiones
dejando para siempre la ribera!

En la segunda estrofa lo que llama la atención es la manera en que combina la acentuación de los versos. Mientras que el primer verso está acentuado en la cuarta, sexta y décima sílaba («¡Otra vez **más** la **fúnebre galera**»), y los versos dos y cuatro están acentuados en la tercera, sexta y décima sílaba —al igual que el último de la primera estrofa— («a la **luz espectral** de sus **lampiones**» y «y del **caos** se **engolfa** en las **regiones**»); el verso tres lo está en la segunda, cuarta, octava y décima («**singla** en la **noche procelosa** y **fiera**»); y el quinto verso en la segunda, octava y la décima sílaba («dejando para **siempre** la **ribera!**»). Este giro, en los versos tres y cinco, en medio y al final, sirve de contrapunto al ritmo de los

endecasílabos, consiguiéndose así la fuerza que el decadentismo tabladiano buscaba en sus poemas.

Otro novedoso tratamiento del endecasílabo es el que se hace en el poema “Plenilunio erótico”. La construcción de dicho poema se basa en una extrañísima estrofa de cuarenta y seis versos que intercala diez versos heptasílabos con treinta y seis endecasílabos. Nuevamente, el encabalgamiento ayuda a volver dinámica la cadencia y la musicalidad del poema. Además, destacan los encabalgamientos de versos endecasílabos con los heptasílabos, lo que los hace sonar aún más abruptos, como en el siguiente ejemplo:

a la flor y a la virgen, el que besa
el seno y el nectario,
y llega a la penumbra de los parques
como furtivo Sático
para besar la desnudez olímpica
de las diosas de mármol; (7-12)

En este fragmento, el verso 7, que es un endecasílabo, tiene una cesura entre la séptima y la octava sílaba, que coincide con el heptasílabo del verso 8; al igual que sucede entre el 9 y el 10. Asimismo, este encabalgamiento produce la sensación de que el endecasílabo se recorre siete sílabas, quedando «a la flor y a la virgen» como si fuera el Heptasílabo, y «el que besa / el seno y el nectario,» como el endecasílabo.

Lo que sucede entre los versos 9 y 10 es muy parecido a lo que pasa con los versos 7 y 6 — aunque como el encabalgamiento es más sutil al carecer de la coma del primero («virgen,»), prestándose más a la ambigüedad—, de tal manera que siguiendo la inercia del anterior, se puede leer : «y llega a la penumbra», haciendo aquí la pausa y luego continuar seguido: «de los parques como furtivo Sático». O bien, leerse como está escrito «y llega a la penumbra de los parques / como furtivo Sático» (9-10). Finalmente los últimos versos (11 y 12) recuperan el orden endecasílabo-heptasílabo, para acentuar nuevamente el compás de la estrofa.

Este juego de permutación de los hemistiquios heptasílabos del endecasílabo, con los versos heptasílabos, se sigue regularmente a lo largo de toda la estrofa, ayudando a

enriquecer significativamente la música del texto. Como resulta obvio apreciar, esta transposición de cesuras y hemistiquios, que se da entre los endecasílabos y los heptasílabos, no sólo aumenta el ritmo del poema y desembaraza de los moldes fijos al endecasílabo, sino que, al permitir que la interpretación métrica recaiga en la subjetividad del lector, se vuelve una importante innovación de la poesía mexicana.

3.1.1.3.3 El alejandrino

El verso alejandrino es una de las grandes revaloraciones que el decadentismo hace junto al modernismo. Al tratarse de un metro que por tradición pertenece a la poesía culta, los decadentistas en su afán de refinamiento y acrecentamiento cultural, buscan — y lo logran— revivirlo. Dándole nuevos aires a un molde que poco a poco, debido a las necesidades de cada época, se fue olvidando. Como se sabe, el verso alejandrino tiene su antecedente en el mester de clerecía y la *cuaderna vía*²⁴, aunque finalmente es gracias a la influencia que la lírica francesa tiene sobre los poetas decadentistas y modernistas, que se adapta el soneto alejandrino al castellano. José Juan Tablada se une al intento — en el que finalmente triunfará— de muchos otros poetas de fin de siglo XIX, de devolverle a la poesía castellana un metro que, durante mucho tiempo le fue propio.

En la primera sección de *El florilegio* el poema que abre es “Preludio”. Este poema es un soneto de versos alejandrinos que demuestra la maestría formal y el artificio poético de Tablada. Todos los alejandrinos de este poema, presentan cesura entre la séptima y la octava sílaba; salvo el primer verso, que la tiene entre la octava y la novena:

Dejaron los crepúsculos de la melancolía
en los hondos estanques dorados arabescos;
aún cuelgan temblando los faroles chinescos
y perdura el perfume de la lejana orgía. (1-4)

Resulta singular, pues, que el primer verso del poema, presente una palabra esdrújula justo al final del primer hemistiquio, «crepúsculos»; de modo que, aunque en realidad son ocho

²⁴ Composición lírica de cuatro versos de catorce sílabas con monorrima consonante, repartidos en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

sílabas las que contiene: «de-ja-ron-los-cre-pús-cu-los», van a sonar solamente siete (pues al ser esdrújula va a perder una sílaba). El segundo hemistiquio sí cuenta con siete sílabas: «de-la-me-lan-co-lí-a». Los tres alejandrinos restantes presentan la cesura donde su naturalidad los supone, esto quiere decir entre la séptima y la octava sílaba. Sin embargo, resalta la diéresis que realiza el poeta para separar «aún», que normalmente se pronunciaría como una sola sílaba, en dos sílabas: «a-ún». De modo que le den las siete sílabas que el hemistiquio requiere («a-ún-cuel-gan-tem-blan-do»).

Destaca también la combinación de acentos en los versos: mientras que en el primer verso los hemistiquios están acentuados en la segunda y en la sexta sílabas cada uno: «Dejaron los crepúsculos» y «de la melancolía», en el segundo son las sílabas tres y seis del primer hemistiquio, y la tercera y sexta del segundo, las que reciben la fuerza del acento y marcan el tiempo: «en los hondos estanques» y «dorados arabescos». En el tercer verso, el hemistiquio primero tiene el acento en la segunda y sexta, debido a la diéresis («aún cuelgan temblando») y el segundo en la tercera y la sexta («los faroles chinoscos»). Finalmente, en el cuarto verso los acentos se encuentran distribuíos en la tercera y sexta sílaba, y en la cuarta y sexta, del primer y segundo hemistiquio respectivamente: «y perdura el perfume», «de la lejana orgía». En las demás estrofas, la combinación de acentos entre los hemistiquios de cada alejandrino, como se aprecia en este primer cuarteto, irá modulando la simetría del poema, para evitar la monotonía en que generalmente caían los alejandrinos de la cuaderna vía clásica.

Otro empleo diferente del alejandrino, es el del poema “En el viejo parque”, donde se trata de una serie de estrofas irregulares —y extensas— que riman consonantemente de manera libre. Esta composición, por un lado aporta fuerza a las rimas, pues en seguidas ocasiones se produce la rima pareada, e incluso sucede que unas primeras rimas pareadas consonantes, rimen asonantemente con las siguientes rimas pareadas consonantes:

Te ha de llevar su blanca carnalidad que treme
hasta Citeres como una ebúrnea tirreme
¡Yen Chipre, en Gnido, en Lesbos, en Paphos y en Citeres
tendrás todos los besos de todas las mujeres. (31-34)

Como se puede ver, «tirreme» y «treme» además de tener una rima consonante en común, también riman asonantemente (e-e) con «Citeres» y «mujeres» que por su parte mantienen una rima consonante. Además, este tipo de estrofa irregular de alejandrinos, al ser muy extensa (la primera es de once verso, la segunda de quince y la tercera de doce), permite que se den constantemente rimas internas entre los hemistiquios. Tal es el caso de los primeros versos del poema:

En el viejo parque adonde coronado de hastío
encamino mis pasos arrastrando mi duelo
es un triste refugio y un asilo sombrío...
Los Otoños airados tapizaron el suelo (1-4)

En estos primeros cuatro versos se pueden advertir, además de las rimas «hastíos»-«sombrió» y «duelo»-«suelo», una rima asonante (a-o) entre los primeros hemistiquios de los versos dos y cuatro («pasos» y «airados»); por lo que existe doble fuerza acentual entre estas dos estrofas, que riman al final del verso e internamente. Finalmente, el poema intercala siete cuartillas octosílabas —que sirven para diferenciar el canto del Fauno— y posteriormente cierra con tres estrofas de dos versos alejandrinos pareados, que robustecen el corpus melódico del poema:

¡Pobre canción perdida! Ya mi pasión incauta
ha olvidado esos trinos que murmuró esa flauta,

ya no voy como antes al parque triste y yerto,
mi amor ha reencarnado..., el sátiro está muerto...

Y entrega a las traiciones de Dalila, Sansón
no solo sus cabellos sino su corazón. (29-34)

3.1.2 El encabalgamiento

La forma del encabalgamiento, además del impacto visual en la estructura escritural del poema, permite conseguir rimas novedosas y atrevidas que abren la puerta para la experimentación rítmica y musical que persigue el decadentismo. Se justifica en gran

manera, en la métrica irregular que muchos de estos poemas presenta, o por el contrario en el rompimiento con la linealidad de la cesura y la división tradicional de los versos; como por ejemplo en los sonetos. Es un conflicto entre dos sintaxis, una gramatical y la otra semántica; la lógica con su unidad en la frase y la métrica con su unidad en el verso, caracterizan este impulso estructural asimétrico, señala el crítico ruso O. Brik (cit. por García Berrio, 47).

Para Elena Beristáin, por su parte, el encabalgamiento es una construcción gramatical que rebasa los límites o bordes del verso como unidad métrica y se concluye en una parte del siguiente verso (*Diccionario de retórica y poética* 169). De esta manera, se da el enfrentamiento entre la lógica gramatical y la versal. La idea queda de alguna forma inconclusa (sintáctica y semánticamente) en el primer verso, y se compone hasta el segundo. Lo que provoca que el lector dude entre leer la idea completa, sin hacer la pausa que requiere el final del versos, o por el contrario, hacer el silencio necesario al final del verso, dificultando la natural comprensión del enunciado.

Este efecto, provoca diversos resultados que van desde un énfasis lírico (resaltando ciertos fonemas, o rimas) y métrico, hasta la ambigüedad de significado y, en muchos casos, el contrapunto métrico de un poema. Además, señala María Ayuso, el encabalgamiento incrementa la intensidad y el tono de las palabras que lo producen (*Diccionario Akal de términos literarios* 119) dejado de relieve la palabra final del verso que, si se rompiera, perdería la fuerza adquirida.

Asimismo, según Victoria Reyzabal, este recurso «posibilita algunos efectos rítmicos y expresivos que pueden remitir al estado de ánimo del yo poético» (*Diccionario de términos literarios*, 1: 28), esto debido a que suspender la idea, o quebrar con la secuencia sintáctica tradicional, obedece, además de a una caracterización lírica, a una necesidad de expresión única, en la que el alma del poeta se aventura a la exploración de todas las posibilidades estéticas que logren adecuar su estado anímico con su creación literaria. Y el choque que precisamente provoca en la mayoría de los casos el encabalgamiento, estruja la lógica discursiva y a la vez abre la capacidad, y condición de recepción, por parte del lector.

En el caso de la poesía de José Juan Tablada, en general se trata de un recurso muy utilizado que le sirve en el aspecto estructural para lograr nuevos metros y, sobre todo, experimentar con rimas hasta entonces poco trabajadas; a nivel ideológico, este tipo de rupturas o enfrentamientos entre el espacio de la sintaxis y la métrica, producen una nota general de desconcierto que, dentro de los alcances perseguidos por los decadentistas, serán lo deseado. De esta manera, muchas veces se huye del lugar común y cada uno de los versos puede alcanzar el ideal estético. Específicamente *El florilegio*, como proyección de los ideales decadentistas de Tablada —y por consecuencia—, presenta regularmente en su composición esta figura. No se trata de un vicio o de un abuso de una figura que por entonces, como hoy, estaba de moda, sino de una intención expresiva que desbordaba los límites tradicionales del verso y busca lograrse a través de espacios invadidos.

Una de las principales apariciones del encabalgamiento es en los sonetos. Especialmente aquí —al tratarse de una forma de gran tradición, y de moldes tan estrictos— el genio poético puede resaltar y mostrar una verdadera transformación o reinterpretación de la métrica canónica que el soneto exige. A lo largo de todo el poemario abundan los ejemplos de esta figura de construcción en que se manifiesta el ingenio poético de Tablada. El soneto “Abraxa” de la primera sección, *Sonetos de hiedra*, es específicamente un ejemplo ilustrativo. Musicalmente, el encabalgamiento sirve para reforzar el timbre de la rima entre «sombrío», «hastío» y «frío». El poeta aprovecha, o mejor dicho dispone que estas palabras queden a mitad de la estructura semántica lógica, para resaltar su fuerza sonora («ío») y para generar una especie de suspensión en la idea, que además de dar énfasis a la palabra crea un suspenso donde, el lector por un instante se pierde entre el ritmo y la rima y la substancia temática del texto:

Como un diamante sobre el terciopelo
de un joyero de ébano sombrío
abandona tu amor sobre mi hastío
la adamantina claridad del cielo.

Rugió la tempestad... Muerto de frío
en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo (1-6)

A primera vista, si se lee nada más el primer verso: «Como un diamante sobre el terciopelo», éste da la noción de estar completo, pero, es hasta que se pasa al siguiente, «de un joyero de ébano sombrío», que se percibe el encabalgamiento con el verso anterior. Es entonces cuando el lector se da cuenta que debió leer: «Como un diamante sobre el terciopelo de un joyero / de ébano sombrío» haciendo la pausa natural entre «joyero» y «de ébano» y no al final del primer verso («terciopelo»), como la lógica de la métrica lo indica. Este conflicto hace que la calidad de “terciopelo” del joyero resalte mucho más que si tal quedara a mitad de verso. De hecho el joyero, que es quien en realidad posee al terciopelo (los joyeros están forrados de terciopelo y no los terciopelos se arreglan con joyeros) pasa, gracias a esta disposición, a ser complemento del terciopelo. De tal manera que en la mente de quien lee, la imagen conceptual que permanece es la del diamante (diáfano y frío) sobre el terciopelo (suave y oscuro), desplazado la imagen del joyero a sólo una posición circunstancial que ubica espacialmente, ayudando a la construcción lógica de la oración, y que refuerza el campo semántico del diamante. Así, el contraste brillo-opacidad, luz-negrura, tan caro a los decadentistas, donde la vida se opone a la muerte (recuérdese *Oro y negro*²⁵ de F. Olaguíbel, “Rojo y negro”²⁶ de Couto Castillo y “Crepúsculo de oro y negro” de Tablada que aquí se incluye) hasta que finalmente ésta engulle a la primera, va a marcar la pauta de todo el poema.

En lo que respecta a la tercera y cuarta estrofa, la función que en ellas cumple el encabalgamiento, y su explicación, son un poco diferentes. En primer lugar, el hecho de que en la tercera línea aparezca al final del verso «hastío» (que es se provoca por el encabalgamiento) es debido al hipérbaton que rige la estructura de toda la estrofa. El orden más económico, de acuerdo con las leyes de la sintaxis para estas dos líneas, sería: « Tu amor abandona la adamantina claridad del cielo sobre mi hastío»; así, la sintaxis forzada del hipérbaton facilita que Tablada disponga del encabalgamiento entre estos dos versos, resaltando, por un lado, la fuerza sonora y semántica de la palabra «hastío», y

²⁵ Poemario publicado en 1897 por el poeta y amigo de Tablada, Francisco de Olaguíbel que, al igual que *El florilegio* (1899 y 1904) presenta una patente filiación a la estética decadentista. En 1897, después de la publicación de *Oro y negro*, estalla en torno a él la polémica más fuerte sostenida en diarios nacionales mexicanos, entre la crítica conservadora (encabezada por Víctor Saldo Álvarez) y los decadentistas (en ese momento representados por Amado Nervo).

²⁶ Es el nombre de un cuento que aparece en libro *Asfódelos* publicado por Bernardo Couto Castillo en 1897. Couto Castillo, es el mayor representante mexicano de la prosa decadentista.

percibiéndose como un acomodo de lo más natural; mientras que por el otro, el encabalgamiento justificado en el hipérbaton, mantiene el suspenso para develar con mayor impacto la totalidad de la idea contenida en la estrofa: el verso final se vuelve una sorpresa, en el sentido de que se va construyendo, paso a paso, en su calidad temporal y espacial del texto poético; y es precisamente aquí, en este acomodo y disposición de espacios, tiempos y palabras, que el poema “Abraxa” adquiere su verdadero valor estético, además de ideológico.

Finalmente, los primeros dos versos de la segunda estrofa se encuentran unidos por un encabalgamiento mucho más abrupto: «(...) Muerto de frío / en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo»; de hecho, la idea elemental (“muerto de frío posé mi vuelo”) no sólo se ve suspendida por el encabalgamiento que existe entre el verso quinto y sexto del soneto, sino que, el hipérbaton que realiza Tablada («en tu alma, huerto en flor») dilata aún más su conclusión.

Por consecuencia, el desconcierto del lector aumenta y, nuevamente ayuda a las expectativas del poeta. La oposición entre «Muerto de frío» y «tu alma, huerto en flor (...)» es mucho más efectiva que, «muerto de frío posé mi vuelo en tu alma, huerto en flor», pues la dicotomía frío-huerto y muerto-alma, y aunado a éstas la conclusión «posé mi vuelo», contrasta más. En esta hipotética construcción simplista: «muerto de frío posé mi vuelo en tu alma, huerto en flor», al quedar los opuestos separados (por «posé mi vuelo») y el orden lógico de la oración cumplido (en el espacio tiempo del poema las expectativas lógicas del lector se irían consumando: muerto de frío + posé mi vuelo + en tu alma + [un complemento comparativo] huerto en flor), el impacto del poema disminuye considerablemente.

Como se aprecia, la cuidada y especial disposición de los elementos léxicos en el poema, dirigidos por la figura del encabalgamiento principalmente, convierten este soneto en un poema que rompe con la tipicidad del soneto clásico, donde cada verso tendría que comenzar y terminar un núcleo sintáctico y semántico, que si bien no eran totalmente individuales, sí contenían una menor cantidad de interdependencia.

Otros encabalgamientos que funcionan como proyectores de las cualidades sonoras y semánticas de las palabras a final de verso, son los que se encuentran, por ejemplo, en el poema “El último ícono”: «(...) fuiste el divino / modelo de Tanagra y de Myrina» (3-4) donde «divino» que es el modificador de «molde» adquiere una mayor proyección melódica y se refuerza como adjetivo calificativo, pues no sólo cuenta con la ventaja que el hipérbaton, «divino molde», le otorga, sino que, al estar encabalgado resalta por su ubicación al final de la línea. Además, como se ha visto, la suspensión en que queda la idea, la redimensiona.

La riqueza que ofrece métricamente esta figura poética, a la constitución de un poema se puede intensificar cuando se encadena varias veces en la misma estrofa. Este es el caso del poema “Rimas de ayer”, donde en la tercera estrofa se aprecia una magnífica utilización del encabalgamiento encadenando, generando un contrapunto rítmico muy original. Además de la ambigüedad interpretativa que aumenta la riqueza semántica del poema:

Difundiendo fulgores en la sombra
llegaste hasta el alféizar; en la tibia
tristeza de la tarde, fulguraron
cual gemas milagrosas tus pupilas;
llegaste hasta el alféizar, silenciosa
como un fantasma pálido, y altiva
como una emperatriz, y en el silencio
vesperal de la tarde mortecina
tus ojos derramaron un torrente
de clara y azuladas armonías. (11-20)

Entre el verso 12 y 13 se genera el primer encabalgamiento abrupto: « (...) en la tibia / tristeza de la tarde, (...)» esta disposición, por un lado, permite que «tibia» marque la pauta de la rima asonante que mantiene la estrofa (i,a) y por otro, la pausa, aunque recortada del final del verso, rompe con el sonido cacofónico que se generaría al leer de corrido «tibia tristeza de la tarde». Además que, siendo la última palabra del verso, se vincula con «sombra» que es la última palabra del verso 11, y también con la última del 13, que es

«fulguraron». Este acomodo («sombra», «tibia», «fulguraron») permite una transición suave entre el primer término y el tercero.

Inmediatamente después de que se termina este primer encabalgamiento, comienza sobre el mismo verso uno segundo más suave: «tristeza de la tarde, fulguraron / cual gemas milagrosas tus pupilas». Como se puede apreciar, si exclusivamente se leen estos dos versos (13 y 14), quedan descontextualizados; la segunda porción del primer encabalgamiento («tristeza de la tarde») estorba a la comprensión de los versos 13 y 14. De alguna manera está invadiendo el espacio semántico del verso 13 y descubre que hay algo más, una idea anterior que esta encadenada, sin la cual no es posible la cabal comprensión.

Dicha descontextualización es, precisamente, la interdependencia que se genera en el encabalgamiento de un verso abrupto sobre otros (como sucede entre los versos 12 y 13), y más aún cuando, como en esta estrofa, no sólo se da un encabalgamiento sino que, son varios los que se suceden unos a otros. El efecto de encadenación va a producir un particular efecto en el ritmo del poema al momento de leerlo. Las pausas propias de final de cada verso, se recorrerán a la mitad de la línea, donde termina la idea. Así, los primeros cuatro versos de la estrofa tendrían que leerse como si estuvieran escritos con la siguiente distribución: «Difundiendo fulgores en la sombra llegaste al alféizar; / en la tibia tristeza de la tarde, / fulguraron cual gemas milagrosas tus pupilas;». Sin embargo, esta repartición en las pausas, choca con la métrica misma del poema, debido a la distribución de acentos y la rima entre otros factores, de tal manera que, en realidad, se da una doble pausa: la natural de final de la línea y su contrapunto, a la mitad de cada verso. El resto de la estrofa mantiene esta fórmula rítmica, intercalando encabalgamientos abruptos con suaves:

llegaste hasta el alféizar, silenciosa
como un fantasma pálido, y altiva
como una emperatriz, y en el silencio
vesperal de la tarde mortecina
tus ojos derramaron un torrente
de clara y azuladas armonías. (15-20)

El encabalgamiento que se da entre los versos 15 y 16, y 16 y 17, «(...) silenciosa / como un fantasma pálido, y altiva / como una emperatriz (...)», es más abrupto que el que luego se genera entre el verso 17 y el 18: «como una emperatriz, y en el silencio / vesperal de la tarde mortecina»; pues en el verso 18 de la estrofa sí se termina la idea comenzada en el 17 («y en el silencio / vesperal de la tarde mortecina»), cosa que no sucede entre los versos 15 y 16, y 16 y 17, donde las ideas invaden unas a otras el espacio del verso. Finalmente la idea, que a través del encabalgamiento se comienza entre el verso 17 y 18, se extiende hasta el 20: « (...) y en el silencio / vesperal de la tarde mortecina / tus ojos derramaron un torrente / de claras y azuladas armonías». En estos últimos versos, aunque el encabalgamiento se presenta, «un torrente / de claras», es mucho más suave que los que se dan a mitad de la estrofa (versos 12, 13, 15, 16 y 17). Atenuándose el contrapunto, se ayuda a recuperar la armonía rítmica de la estrofa para dar paso a una cuarta estrofa donde, el juego de contrapuntos y encabalgamientos, se sustituye por una serie de exclamaciones que intensifican el tono del poema: «¡Oh, tus ojos!, ¡tus ojos milagrosos! / ¡Tus ojos tristes de gacela herida, / que el dolor hace oscuros como hiedras, / y que cambia en turquesas la alegría!» (21-24). Es así como, finalmente se puede apreciar la fuerza y utilidad (melódica y estructural) que el encabalgamiento tiene dentro de la poesía de Tablada, sin el cual, sería mucho más difícil y poco efectiva la construcción poética decadentista.

3.1.3 El verso quebrado

Otra figura de construcción frecuente en la poesía decadentista, y particularmente en la de Tablada, es el verso quebrado. Esto significa que el poeta desmiembra el espacio versal, suspendiendo la idea generalmente al final o a la mitad del renglón, y baja a una siguiente línea su conclusión; de tal manera que con la porción versal que ha quedado separada se compone un nuevo verso, aunque en un nivel espacial menor. El acomodo de esta nueva fracción, es justo a la distancia en que se había quedado en el verso anterior (respetando el espacio en blanco que lo antecede). Es como hacer una pausa interna que generalmente produce suspenso en la idea.

Asimismo, el verso quebrado se distingue del encabalgamiento porque en él la misma idea queda contenida en dos versos distintos: donde la idea A del verso uno, invade parcial o totalmente al segundo segmento; mientras que en el verso quebrado, se trata en realidad de una misma porción de verso —con una misma idea— que se separa y baja de línea, se quiebra (visualmente el efecto es como el de un escalón). Este tipo de construcción dentro de la poética decadentista de Tablada, es utilizada para generar un mayor impacto visual, mismo que dará énfasis a las palabras que quedan en ambos extremos del quiebre.

Aunque el verso quebrado es más recurrente en la producción poética de Tablada, este recurso aparece solamente tres veces en *El florilegio*: la primera en “El poema del alma”, la segunda en “Del amor y de la muerte”, y por tercera vez en el último poema, “Laus Deo”. Principalmente es por ello que adquiere relevancia aquí su estudio. En los tres casos la explicación del recurso es similar: dejar en suspenso al lector y de alguna manera dar un giro a la idea desarrollada hasta ese momento en el texto.

En “El poema del alma”, esta figura de construcción aparece al final de la quinta parte; el poema, aunque alegórico y simbólico, contiene una línea narrativa que busca sorprendernos. El asombro viene cuando al final de esta parte, se devela que la virgen doncella que ha sido violada, y por consecuencia vuelto un terrible ser, es el alma misma del poeta, siendo en este instante que el poema adquiere su dimensión alegórica:

V

Esa vestal violada, esa beldad sombría
expoliadora y víctima...

¡ha sido el ALMA MÍA! (88-89)

Tal revelación, hecha por la misma voz poética, produce en el receptor una sorpresa equivalente a la del final inesperado de un cuento. La intención por parte de Tablada de sorprender al lector resulta obvia, pues el giro, el descubrimiento, se anuncia con bombo y platinos: no sólo se trata de una exclamación —la mitad de ella en letras mayúsculas—, y además hecha en cursivas, sino que se destaca —al separarse del resto del cuerpo del verso— por medio del quiebre que ocurre a la mitad exacta de la línea.

El poema, en su totalidad, está escrito en alejandrinos que presentan cesura entre la séptima y octava sílaba, de tal manera que quedan hemistiquio pares de siete y siete sílabas. Es gracias a esta distribución que es tan efectivo el quiebre de verso efectuado, pues precisamente es en esta cesura que aprovecha Tablada para separar el verso y bajarlo de línea. Por un lado, queda un primer hemistiquio de siete sílabas («ex –po-lia-do-ra y –víc-ti-ma» donde al ser *víctima* una palabra esdrújula se le va a restar una sílaba a la cantidad total, quedando así siete sílabas solamente) y otro segundo hemistiquio también de siete sílabas («ha-si-doel –al-ma-mí-a»). El ritmo de todos los alejandrinos con cesura en siete, que anteceden este momento, han ido marcando la pauta métrica de las pausas a mitad de verso, por lo que la pausa en el quiebre no resulta tan abrupta; cumpliendo, de hecho, más una función visual-sinestesia, que una rítmica y métrica. Es decir que el verso, aunque quebrado, se puede leer con toda naturalidad, y asumir de él la intención exclamativa que tiene.

“Del amor y de la muerte” es un bello poema que, a grandes rasgos, compara el sacrificio de Cristo en la cruz al que la mujer hace cuando se entrega en el acto sexual; la sorpresa viene cuando, justo al final de la última parte, la voz poética incita a la amada a que, si como Cristo es capaz de resucitar, lo acompañe. Esta exhortación está dispuesta en la última línea y precisamente es aquí donde el verso se quiebra para darle mayor realce a la declaración, y por supuesto acentuar la sorpresa que por lo demás, es un atrevimiento y una blasfemia en contra de las costumbres cristianas:

Y puedes, ¡oh mujer!
dejar la cruz sangrienta , a donde sufre y tiembla
tu desmayada sien...
Mi ser es tu Calvario, tu Gólgota mi alma...

Si resucitas:

¡Ven! (110-114)

Como se ve, este tipo de construcción formal funciona dentro de la poesía tabladiana, para hacer patente la rebeldía del autor: quebrar el verso aquí, exhibe la actitud juvenil y artística de Tablada, pues no sólo se trata de una insinuación a nivel poético-semántico, sino que en la forma y en la disposición resalta el afán decadentista de su poesía: «¡Ven!», resulta así un grito desafiante de libertad.

Por último “Laus Deo”, un poema que en sí mismo sorprende, busca ser la redención para el alma del poeta y es por ello que especialmente en él resalta la utilización del verso quebrado. El poema está compuesto por trece estrofas de versos pareados; en la última de ellas, y en su último verso, se ve cómo se presenta la total proyección poética el verso quebrado, pues no solo concluye este poema, sino que cierra todo *El florilegio*:

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

¡Laus Deo! (25-26)

La construcción resulta bella fácilmente a la vista. Tal disposición en la recta final, el último tercio del verso, se vuelve una declaración aún mucho más abrupta de lo que es en el primer verso que anuncia lo mismo, aunque con diferente disposición: «Al final de este libro murmuro Laus Deo» (1); de alguna manera la reiteración, dispuesta en el verso quebrado final, busca ser mucho más contundente y dejar más en claro cuál es el nuevo credo del poeta. La lucha entre el alma y la carne, Dios y el abismo, en esta declaración trasciende el tópico y, gracias a la magnífica distribución de pausas, vocablos y espacios en blanco que hace José Juan Tablada, adquiere substancia plástica.

3.1.4 La aliteración

La aliteración es «la figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas» (Beristáin 55); se da a nivel fónico, aunque propiamente los fonemas por sí solos no tiene cargas semánticas; el conjunto de repeticiones, o la aliteración propiamente, se las otorga. Según la cantidad de fonemas que se repitan puede ser de tres maneras: *insistencia* (un solo fonema), *redoble* (una sílaba) o *paronomasia* (la mayoría de las letras en una palabra) (56).

María Victoria Ayuso, asegura que los efectos expresivos de esta figura se causan por «su colocación específica, su reiteración y contraste» (18), de tal manera que obedecen a una intención poética que busca reforzar, a nivel fónico, la significación de las ideas expresadas por el poeta. Así, esta figura, prepara el terreno espiritual del lector para recibir la intención poética del texto; pues al interpelar su campo sensorial, ofreciéndole una atmosfera lírica adecuada, lo predispone y le ayuda a aprehender mejor la significación total del poema, o el Símbolo poético. Se trata, pues, de una figura de suma importancia en el decadentismo, que busca acercar al Símbolo, ya que «refuerza el ritmo» y logra «matizar el significado de un verso, un estrofa o una frase» (18), enfatizando la calidad lírico-sonora del texto.

En el caso de la poesía decadentista de José Juan Tablada, en *El florilegio* es una figura que se encuentra constantemente empleada, la mayoría de las veces de manera sutil dentro de los poemas, generando tenues ecos lírico-sonoros que a la par de reforzar el ritmo dan la libertad musical para que otros recursos, como la rima, la melodía del metro y la sonoridad misma de las palabras luzcan; cumplan su función significante e impacten en la sensibilidad del lector. En el soneto “Los reyes”, encontramos en el segundo verso la siguiente aliteración: « que *áurea pléyade austral de luz salpica*» (2). Como se puede ver, la repetición primero de los fonemas contenidos en el diptongo *e-au* y posteriormente la reiteración del fonema *u*, dan, precisamente, la idea de algo que se está derramando, pero también de algo que corre, que transita y cubre:

Es el manto del Rey el de un Zoroastro
que *áurea pléyade austral de luz salpica*

y deja en la tiniebla de la rica
estancia negra, luminoso rastro. (1-4)

Por su parte, en el poema “Abanico Luis XV” se puede percibir otra clara introducción de la aliteración para enfatizar el significado y ritmo del poema: «negros tritones vuelcan su urna / y airados soplan su caracol» (11-12); esta aliteración, aunque recuerda a los famosos versos empleados por Rubén Darío en su poema “Marina”²⁷, fue escrita algunos años antes de la primer edición de *Prosas profanas* (1896). El poema está fechado el 19 de julio de 1894, por lo que resulta sumamente improbable que Tablada hubiera leído el poema de Darío antes de escribir el suyo, lo que hace pensar más bien en una similitud de genios líricos que, en sus sensibilidad, fueron los primeros en “descubrir” las propiedades lirico-sonoras de ciertas palabras del vocabulario castizo.

Así, la sutileza de las aliteraciones se mantendrá a lo largo de cada uno de los poemas para sostener la musicalidad deseada por el decadentismo; esto es resultado de que muchas veces se consiga la aliteración utilizando palabras que en sí mismas son sonoras, como en el siguiente verso: «de egregios árboles sonoros» (10) del poema “Balada de los ojos” o este otro del poema “Sonata de sangre”: «que de la castidad en la crisálida» (11). Ahora bien, la función de esta figura retórica se extiende más allá de la melódico-sonora y principalmente es utilizada por José Juan Tablada para enfatizar el sentido de lo que está diciendo en el poema; de tal manera que la aliteración se vuelve la proyección a nivel auditivo de la idea o símbolo del poema.

Para expresar el estertor de las aves al morir en el alma del artista, escribe: «tomó el laúd y entonces sollozó en el cordaje / la queja de las aves muriendo entre el follaje;» (“Poema del alma” 67-68); la aliteración en estos versos de los fonemas /k/ y las sílabas /x/e/ y /x/a/ representan, en la imaginación fonética del lector, al sonido quejumbroso en el que morirían las aves. También en este poema, se encuentran las siguientes aliteraciones que sugieren el fluir de la sangre o el sonido que se genera al rozar frígidamente un objeto con

²⁷ «se oye en las aguas como / un tropel de tropeles, / ¡tropel de los tropeles de tritones!» (Darío “Marina” *Prosas Profanas*)

otro, el ataque violento de una vejación²⁸: «¡sólo un color: la sangre sobre sus labios rojos / y una sombra: las negras ojeras de sus ojos!» (61-62) la aliteración, en este caso, de los fonemas /s/, /x/ y /g/ intercalados con las vocales *a*, *e* y *o* producen el efecto atmosférico de pesadez, parquedad y frío que el alma de la voz poética sufre. El hecho de que la aliteración se produzca en estos últimos versos de la estrofa, y que, aparentemente no concuerde lo que sugiere (roces, dolor, frío), con hablar de las ojeras negras de una sombra, sirve como el remate que condensa toda la idea tratada anteriormente; es la exposición del resultado de la violencia que ha sufrido el alma, sus cicatrices.

Otros ejemplos perfectos de la manera en que la aliteración refuerza el significado poético, son los siguientes versos del poema “Noche de opio”, donde Tablada se refiere al viento que pasa entre los campos de bambús «Ya los bambús se estremecen / y ante su ráfagas frías / los bonzos desaparecen» (21-23) donde «ráfagas frías / los bonzos» imitan la filtración del viento entre los bambús; y su última estrofa:

ve desplegarse Satsuna
el ala vellosa y bruna
como abanico sombrío
sobre la faz de la luna! (54-57)

en donde la aliteración «ala vellosa y bruna» imita el aire expelido por el ala del murciélago. Otro perfecto ejemplo de la plasticidad a la que puede llegar esta figura bien utilizada, es el último terceto del soneto “La Venus china”: «Mas irguióse la Venus... y el encanto se fue / pues enjuto en la cárcel de un cruel borceguí / era un pié de faunesa de la Venus el pie...» (12-14); el segundo verso de esta estrofa recrea fonéticamente el crujido del pie deforme en la zapatilla china: « enjuto en la cárcel de un cruel borceguí», donde la repetición de la secuencia fonética /k/a/r/ y /k/ /r/ y su intercalación con otras consonantes como /x/ y /g/ evocan precisamente el “crack” del lastimoso pie.

²⁸ La primera y segunda estrofa dicen: «¡Oh tempestad! ¡Oh furia, sembraron tus horrores / plumas de blancas aves, hojas de tiernas flores! / ¡En tu acre olor se ahogaron los aromas perdidos / y en tus clamores roncós los cantos de los nidos! / Cual aves de naufragio, los suspiros del himen / volaron en la negra marejada del crimen; / ¡Y los claveles únicos que la pureza estanca, / ensangrentada y rota volcó el ánfora blanca! // Después Blanca de Nieve, yerta, pálida..., muda, / junto a sus albas túnicas friolenta y desnuda, / hosca a la luz..., mirando su lámpara en la umbrosa / estancia, y aquella desnudez dolorosa / ¡Sólo un color: la sangre sobre sus labios rojos / y una sombra: las negras ojeras de sus ojos!//»

Por su parte, en la “Canción de la risa”, la aliteración a lo largo de todo el poema del fonema *a* proyecta en el lector, precisamente la noción sonora de una carcajada (ha, ha, ha, ha):

Repican áureas campanadas
en tu garganta cuando ríes,
y cual sangrientas llamaradas
en tus mejillas encarnadas
prenden sus luces los rubíes. (1-5)

La cuidadosa selección en esta estrofa de palabras que contienen una abundante cantidad de fonemas /a/ (Tablada llega a introducir palabras que repiten el fonema de tres hasta cuatro veces: «campanadas», «garanta», «llamaradas»), lejos de ser un capricho o una mera casualidad, es una hermosa manera —enmarcada en los procedimientos decadentistas— de volver plástica la expresión poética, reiterando a nivel fónico el significado del poema. Esta intención, además, justifica el atrevimiento del poeta al hacer una rima pareada entre «llamaradas» y «encarnadas» que, descontextualizada, sería fácil y muy burda.

Por otro lado, es interesante el hecho de que en el último verso se evite la aliteración —y aún más, la aparición del fonema /a/— pues ello ayuda a la intención poética de construir una atmósfera que nos remita a las risas. Este silencio al último de la primera estrofa, es como el silencio que sigue al final de una gran carcajada, en el que se toma aire para poder continuar riendo:

¡Tus ojos lucen como astros!
Bañan las blancas aureolas
de tus mejillas tibias olas
y en esos claros alabastros
¡estallan rojas amapolas!

Sobre tu seno acurrucadas
duermen dos tórtolas nevadas,
surgen tus risas que gorjean

¡y las palomas despertadas
de pronto arrullan y aletean!

Aman tu risas mis deseos,
miras abrirse a los gorjeos
tus orientales labios rojos,
temblar tu seno en aleteos
¡y arder estrellas en tus ojos! (6-20)

Además de la reiteración del fonema /a/, se puede apreciar también la aliteración de los fonemas /x/ y /g/ que pasan de ser un efecto secundario en las primeras estrofas, para convertirse en la última estrofa en el tema que, junto al fonema /a/, enfatizan en la aliteración, la calidad mimética deseada; como si se tratara de una gran explosión sonora final, una última y estrepitosa carcajada.

Finalmente, se establece entre la aliteración y el contenido textual, una lectura más profunda que se sustenta en la ironía. Tablada explícitamente dice que las risas son bellas, recatadas y melódicas, aunque a nivel fónico, y gracias a la utilización de la aliteración, proyecte todo lo contrario: una risa fuerte y desvergonzada. En este sentido, la aliteración se vuelve un elemento semántico que le sirve al poeta para dar nuevas dimensiones de lectura a su poesía y poder expresar su tan peculiar sentido del humor.

Así, otro poema donde se explota la sonoridad interna de las palabras será “La canción de las gemas”, tratándose de una composición llena de colores y vibraciones que producen un flujo constante de sonidos, que impactan sensitivamente en la mente lectora. Uno de los más importantes elementos de los que se sirve Tablada para lograr este efecto es nuevamente la aliteración: a lo largo de todo el poema se repiten los fonemas oclusivos, principalmente los oclusivos sordos /p/ y /t/: « ¡Yo adoro el topacio de pálido efluvio!» (11) o en la cuarta estrofa:

¡Yo adoro tus luces, doliente amatista!
Pupila llorosa que la pena atrista;
hiedra de los vagos parques otoñales...

¡Oh mística gema del aurifabrista
que siembras de luces las capas pluviales! (16-20)

produciendo así, una aliteración que genera a nivel auditivo, una detonación sonora que sugiera el brillo y los destellos de las piedras preciosas que describe: la amatista, el topacio y las gemas; logrando con esta figura, el efecto de la sinestesia tan caro a los decadentistas. Pues las palabras no sólo dicen, sino que componen música y pintan cuadros. Por su parte, una especial aparición de esta figura, es la que se da en la sección de *Utas japonesas* donde Tablada parafrasea²⁹ pequeños poemas japoneses de expresión popular, mismos en los que luego se inspirará para hacer sus haikais o poemas sintéticos. Uno de los poemas de autor anónimo que se incluyen es esta sección, dice:

Son las gotas de la aurora
que el fulgor de Otoño dora,
leve polvo de diamantes
¡y la araña lo atesora
en sus redes cintilantes! (1-5)

La uta, se construye a partir de la aliteración de la vocal *o* y la relación que entabla con la métrica misma del poema. La primera parte de este pequeño poema —que habla de las gotas del rocío—, está realizada en pies bisilábicos en *o*, imitando así el sonido de las gotas golpeando al caer: «son-las/go-tas/de-la_au/ro-ra» y «que_el-ful/gor-de_O/to-ño/do-ra». Esta recreación a nivel fonético del ruido de las gotas del rocío, obedece, además de a las tendencias decadentistas y sinestésicas, a la búsqueda personal de Tablada por lograr transcribir, en castellano, el efecto plástico que la escritura ideográfica japonesa tiene. De alguna manera, al procurar que fonéticamente se evoque dicha sensación se acerca un poco más al objetivo —quizá inalcanzable— de lograr salvar la distancia que en entre la poesía ideográfica del Japón y la escrita en castellano existe; proyecto, con el que siempre estuvo obsesionado Tablada.

²⁹ Sobre las especulaciones de la verdadera autoría de las traducciones de estos pequeños poemas japoneses ver el apartado de *La influencia y temática japonesa: paisajes, nombres y objetos*, del presente trabajo y más ampliamente el libro *El japonismo de José Juan Tablada*, de Tanabe Atsuko.

3.1.5 El retornelo

La repetición simétrica de algunas rimas o retornelos fortalecen, por un lado el carácter musical evocador del poema, y por otro, a nivel conceptual le conceden al poeta la posibilidad de jugar con las dobles o múltiples significaciones de los vocablos. Se libran así de sus acepciones tradicionales y re-significan para alcanzar la totalidad ideológica del Símbolo. Helena Beristáin, anota en su *Diccionario de Retórica y poética*, que el retornelo es una «figura de construcción que consiste en la reiteración periódica de una expresión» y que «su efecto es de encarecimiento» al actuar como «un hito que subraya el ritmo del conjunto» (199). Además, agrega, esta figura suele estar vinculada con el «paralelismo y se produce mediante el recurso general de la repetición a distancia» (199). En este sentido, el retornelo traza lazos conceptuales subyacentes en el interior del poema que refuerzan la idea central del mismo, creando líneas verbales que mantienen el paralelismo estructural que le da forma.

Por otra parte, es importante anotar que el retornelo o ritornelo, es una figura distinta del estribillo, pues como señala María Ayuso, «no es adicción o apéndice como el estribillo» y «forma parte de la estrofa misma» (329). Así, el retornelo funciona como una caja de resonancia que acentúa la simetría y musicalidad del poema, pues «abarca la represa de versos y la reiteración de las rimas» (329). Se puede decir entonces, que el retornelo a nivel conceptual, es un marco de referencia desde el cual se va tejiendo el tramado poético; y a nivel fónico, un patrón que armoniza la sonoridad interna del poema.

En la poesía decadentista, y en la obra de José Juan Tablada no es la excepción, esta figura llega a ser tan recurrida, que se alcanza a convertir en una de las principales formas retóricas de construcción. Inclusive, mediante este recurso se llega a jugar con las variaciones sobre un tema, como se en la música, donde a partir de un tema o patrón musical se parodia o reconstruye la pieza-tema que sirve de inspiración. Una vez más, se trata de un recurso extraído de la tradición musical del momento, el wagnerismo del que está empapada la poesía decadentista, y donde lo que el poeta hace es variar la estructura del poema a través de la parodia o la reconstrucción, aunque siempre conservando la idea principal, o el tema. Esencialmente esto se logra con la repetición –en cada una de las variaciones o poemas– de ciertas palabras claves o notas que, tanto por su evocación musical, como por su carga

significante, contienen la esencia del poema. El mejor ejemplo de ello, es el poema precisamente “Variaciones sobre un tema”:

I

Como las encendidas fragancias de una rosa
bajo las turbias gasas de vespéral tiniebla,
¡así tras de tus velos mi deseo adivina
la sangre de una dalia y el mármol de una diosa!

Caerá bajo mis besos tu blanca muselina
polvo de perlas, alas de blanca mariposa,
plumón de cisne blanco para Leda gloriosa
que aguarda entre los juncos la conjunción divina.

El Dios-Río en las cañas tañe un cántico vago,
tu alma las alegrías y la tristeza aduna...
Ríndete a las dulzuras de mi anhelante halago.

La noche nos ampara con su tristeza bruna;
El Cisne va triunfante sobre el obscuro lago
¡y desflora los blancos fulgores de la luna!...

II

Como los colores de opulenta rosa
que vela en el parque vespéral neblina,
detrás de tu peplo mi amor adivina
¡fragancias de flores, mármoles de diosa!

Romperán mis labios esa muselina
leve como el polvo de la mariposa
¡y bajo mi beso surgirá gloriosa
Blanca y sonrosada tu carne divina!

Tu desnudo cuerpo tembloroso y vago
que las claridades y la sombra aduna
llenará de besos mi amoroso halago.

Y apartando entonces tu melena bruna
sobre de mi alma – negro y hondo lago–
rielaré tu frente –¡luminosa luna!

III

Como la opulenta rosa
tras la vesperal neblina
bajo tu pelo adivina
mi amor tu cuerpo de diosa.

¡Es leve tu muselina!
¡ Es ala de mariposa!
¡Ya mi pasión gloriosa
besa tu carne divina!

Ya mi ósculo ardiente y vago
que amor y pesar aduna
en ti derrama su halago.

Tu alma es blanca, mi alma es bruna,
en las tinieblas de lago
derrámate, ¡blanca luna!

IV

Como roja rosa
tras de la neblina

¡mi amor adivina
Tu cuerpo de diosa!

¡Vuela muselina
cual la mariposa!
Mi boca gloriosa
te besa, ¡oh divina!

Con éxtasis vago
mi deseo aduna
erótico halago.

En la noche bruna
surquemos el lago,
¡nos llama la luna! (1-56)

En el poema, las variaciones sobre un tema le permiten a Tablada explorar las posibilidades conceptuales de la palabra. Al elaborar cuatro fórmulas poéticas sobre el mismo tema, se aproxima a la aprehensión del Símbolo; cada una de las posibilidades o variaciones (poemas) expuestas, iluminan una cara de la imagen total que quiere ser develada. Cada uno de los poemas dejan una impresión clara de lo que quiere ser expuesto, aunque cuando se hace el intento de estirar la mano y tomar el Símbolo, se esfuma, y a continuación, la siguiente variante rescata la esencia y la envuelve en nuevos velos para intentar descubrir, lo que ella misma ha cubierto en su nueva forma. De tal manera que las posibilidades se proyectan al infinito y cualquier número de variaciones sobre un tema es bueno, o un sólo poema; aunque en esta ocasión, Tablada experimenta con cuatro posibilidades.

Esta estrategia poética se adscribirá al retornelo, pues lo que hace es volver una y otra y otra vez sobre determinadas palabras-temas, que luego compondrán el cuerpo del poema. Este efecto, además de afianzar el tema que se quiere exponer, genera una especie de memoria sonora o eco que se arrastra de un poema a otro. Es el caso de «rosa», «neblina»,

«adivina» y «diosa» que se repiten en la primer estrofa de cada uno de los poemas; «muselina», «mariposa», «gloriosa» y «divina» que lo hacen en las segundas estrofas; «vago», «aduna» y «halago» en al tercer estrofa de cada poema; y «bruna», «lago» y «luna» en las últimas estrofas. Generando así al final de la lectura total, una fuerte caja de resonancia temático-musical que acerca un poco más al objetivo.

Por otro lado, el carácter evidente de la repetición, en una lectura más cuidada, le permite al lector advertir el desgaste del genio poético de Tablada; es decir, Tablada al sentirse como se siente, un genio estéril, incapaz en su mayoría, de lograr capturar y expresar la Idea y la Belleza, nos ofrece cuatro bocetos u oportunidades en los que quisiera lograr su meta. Al llamarlos bocetos, no se trata de considerarlos como obras inacabadas o a medias, sino de cierres opcionales para el tema elegido; de opciones igualmente válidas —cada una de las cuatro— y que además se mantienen en una interdependencia donde al final, se obtiene la vista total del cuadro: el Símbolo.

En “La balada de los ojos” por su parte, Tablada retorna sobre el tema (los ojos), y lo afianza mediante la repetición simétrica de la fórmula «tus ojos», al final de cada estrofa: «que celebró tus dulces ojos!» (4), «¡rimando el dúo de tus ojos!» (8), «y un sol poniente entre tus ojos.» (12), «y astros y sombras en tus ojos.» (16), «¡y azules lirios en tus ojos!» (20), «como luciérnagas tus ojos...» (24), «miré los astros en tus ojos...» (28), «Gotas de luna entre tus ojos...» (32), «y el velo turbio de tus ojos!» (36), «¡como el sudario de tus ojos!» (40), «¡brilla la gloria de tus ojos!» (52).

Este tipo de construcción, le permitirá no sólo mantener un constante temática y conceptual (la mayoría de las imágenes tienen que ver con la luminosidad), sino que rítmica y musicalmente sostiene un tono cardinal que orienta el resto de la composición. Para poder mantener la perfección en el poema, Tablada tiene que escoger palabras para acompañarlo que no sólo rimen con ojos, sino que cumplan con el juego alegórico y simbólico que busca plantear. Como es el caso de la cuarta estrofa:

Grana y marfil en tu sonrisa,
en tu abanico nácar y oro,
satín y encajes en tus batas,

y astros y sombras en tus ojos. (13-16)

La repetición de «ojos», conlleva además la reiteración de la rima asonante *o- o*, como una constante del poema, que lo construye y moldea; musicalmente éste es el tema. Tenemos entonces un poema compuesto en *o- o*, donde palabras como «rojo» y «oro» serán continuamente repetidas para acompañar las cualidades musicales del tema: «miré lucir tu talón rojo...» (2), en la primera estrofa; en la cuarta, «en tu abanico nácar y oro» (14); en la décima y onceavas estrofas respectivamente, «sobre tus blondos rizos de oro» (38) y «tu testa real de nieve y oro...» (48), «sobre la muerte y sobre el rojo,» (50). Otras palabras con las que construye la monorrima del retornelo entre el segundo y cuarto verso de cada estrofa son «tesoro», «sonoros», «todos», «penumbrosos», «suntuosos» y «kioskos»; como se ve, todas ellas palabras sonoras y con fuerza, debido a sus acentos internos y la conjunción de las consonantes con la vocal *o*.

Por último, dentro del poema palabras como «labios», «marfil», «cuello» y «alba» también se ven afectadas por el efecto del retornelo, y forman una especie de constante que acompaña la simetría conceptual del poema. Al referirse a los ojos, lo hace mediante adjetivaciones que afirman el tema: «albo» o «alba» y «marfil», o mediante el parangón con otras partes del cuerpo, como labios y cuello. Por ejemplo, «brillando un alba entre tus labios / y un sol poniente entre tus ojos» (11-12), o en «zumo de guindas en tus labios... / Gotas de luna entre tus ojos...» (31-32).

Una utilización distinta del retornelo es la que se ensaya en “Fata Morga”, poema compuesto por cinco quintetos endecasílabos donde el primero verso de cada estrofa, es repetido literalmente al final de la misma. A diferencia de los casos anteriores (“Variaciones sobre un tema” y “La balada de los ojos”) en él, no sólo se repite una palabra-tema, sino que es el verso entero el que se reitera al final de cada quinteto. En este sentido, el verso que sirve para abrir la estrofa, la cierra, enfatizando la intensidad ideológica en el poema. Así sucede, por ejemplo, que en el primer verso de la cuarta estrofa se lee, «¡Bajemos a los hondos hipogeos!» (16) y en último verso de esta misma estrofa se repite, «Bajemos a los hondos hipogeos...» (20); y esto ocurre en cada una de las estrofas que componen el poema: en la primera estrofa se repite «Una semilla de oro hay en mi

alma» (1) como verso inicial y «¡un semilla de oro hay en mi alma!» (5) para cerrar la estrofa; en la segunda estrofa es «El luminoso corazón de un lirio» (6) y «el luminoso corazón de un lirio...» (10) los que forman la figura del retornelo; «Han de seguir nevando las tristezas» (11) se repite en el tercer quinteto y, por último, en la estrofa final Tablada reitera, «Ya el prodigio de amor se ha consumado» (21) y «¡Ya el prodigio de amor se ha consumado» (25)!

La estructura cíclica de cada estrofa, construida a partir del retornelo, encierra un núcleo temático-musical que lo presenta como una unidad, más o menos autónoma del resto del poema. Temática y anecdóticamente cada estrofa abre y cierra una idea, que si bien aparece en su totalidad al final del poema, puede irse componiendo gracias a sus partes. De esta manera, en cada una de las estrofas descentralizadas de “Fata morga”, tenemos una imagen parcial del mosaico total, y una parte melódica que enriquece la musicalidad deseada en el poema:

¡Bajemos a los hondos hipogeos!
Y si víctimas somos, sin delitos –
quizás mueran ahí nuestros deseos
y se ahoguen al fin nuestros dos gritos.
Bajemos a los hondos hipogeos...(16-20)

Como se ve, esta cuarta estrofa temáticamente guarda una unidad y una coherencia interna que la dotan de cierta independencia con respecto al resto del poema. Además, melódicamente se trata de una estructura completa. Este tipo efecto se cobija en la intención del poeta por crear con el poema, y con cada una de sus partes (estrofas, versos, palabras e incluso fonemas), universos independientes que sean capaces de significar plenamente y revelar el Símbolo. Por otro lado, esta figura el permite jugar con la repetición monótona de las ideas, lo cual recuerda a las letanías de las oraciones en el catolicismo. Y en este sentido, se trata no sólo de un recurso retórico de carácter musical, sino que se presenta también como una parodia de la oración católica amparada en el misticismo y la espiritualidad de la ideología decadentista, que enriquece la fuerza transgresora de esta poesía, así se demuestra en su última estrofa:

Ya el prodigio de amor se ha consumado
pues la sangre y el llanto que has vertido
en fragante rosal se ha transformado
y en lirios de cristal se ha convertido.
¡Ya el prodigio de amor se ha consumado!...(21-25)

Por último, la figura retórica del retornelo se vuelve un juego y un arte en el poema “Ónix”, en el que José Juan Tablada experimenta con las diferentes tipos de construcciones significantes que una misma palabra puede permitir. “Ónix”, presenta una estructura sólida cimentada en el retornelo y es, sin duda, el mejor ejemplo de todo el poemario de lo que es la perfecta utilización de esta figura. Aquí, lo que Tablada hace es mostrar las múltiples (aunque en realidad infinitas) posibilidades del lenguaje; revelar al lector la verdadera substancia proteica de la que está hecha la palabra.

Esto lo logra mediante la disposición simétrica de las repeticiones de palabras al final de cada verso. Como se ha visto, cada una de estas palabras aportan un tema, a partir del cual, se va ir construyendo la idea general del poema; en este caso se observa que las estrofas, con excepción de la última, se encuentran pareadas y en ellas, se desarrolla la idea esencial del poema, para que en la última se dé el cierre, Gracias al retornelo, se guarda un paralelismo entre cada uno de estos pares de estrofas, que contiene y refirma la belleza artificiosa del poema. Así se logra el tan deseado efecto de *ritornelo*, que mantiene la armonía musical en la obra:

Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor del nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
—¡Yo quisiera llorar como tú lloras!

Porque la fe en mi pecho solitario
se extinguió como el turbio lampadario

entre la roja luz de las auroras,
y mi vida es un fúnebre rosario
más triste que las lágrimas que lloras. (1-10)

Como se puede apreciar, el estratagema de construcción poética que utiliza Tablada, y que se puede advertir de las dos primeras estrofas anteriores, es el siguiente: la palabra «solitario» del primer verso, que modifica a «templo» que a su vez sirve de locativo para «torvo fraile», es repetida al final del primer verso de la segunda estrofa donde esta vez, modifica a «pecho» que está fungiendo como locativo para «fe». Como se ve, no es sólo la repetición de una palabra y lo que temática y melódicamente aporta al poema lo que hace Tablada en “Ónix”, sino la reconstrucción significativa de cada verso, anclado en un paralelismo entre la voz poética y a quien ésta se dirige: en este caso el fraile con toda su carga alegórica. Este tipo de construcción se mantendrá a lo largo de los seis primeros quintetos, re-significando palabras como «hermosura», «ciego», «memoria», «impura», «fuego» y «muerto», cada una de ellas adjetivos o sustantivos llenos de cargas semánticas fuertes, para finalmente, sólo romper el retornelo en el último quinteto y dar paso a una síntesis que logre llevar a la apoteosis el Símbolo develado a través del texto poético.

En *El florilegio*, en fin, se pueden encontrar distintos tipos de variantes sobre la figura del retornelo; aunque principalmente son estas cuatro las que apuntalan la gama de formas que adquiere este tropo en el poemario: el retornelo más convencional, donde sólo se repite una palabra al final de cada estrofa, como en el caso de “La balada de los ojos”; o en el caso de “Fata morga” donde se vuelve sobre el verso entero; las *variaciones sobre un tema*, que buscan ensayar y rescribir el *tema* principal del poema, a partir de un punto de anclaje que se da por —y a través— del retornelo; y el retornelo en el que únicamente se repite la última palabra de la estrofa, que armonizan la musicalidad y reconstruyen el lenguaje, como lo demuestra la singularidad de “Ónix”. Todas estas variantes cumplen con su doble función musical y conceptual, y aportan perfección y belleza a la estética decadentista ensayada por Tablada

3.1.6 El paralelismo

El paralelismo le permite al poeta desarrollar y develar al símbolo; le da al autor la posibilidad de redondear la idea del poema, perfilar el bosquejo, salvando de cierta manera las imposibilidades mismas del lenguaje a través de una estructura temáticamente simétrica, que constantemente vuelve al origen, para tratar de explicarlo reelaborándolo de distintas formas, aunque siempre paralelas; de tal manera que se consiga rescatar lo que en construcciones anteriores se escapa de la totalidad simbólica. Dicho efecto, es posible gracias a que el paralelismo dota al texto «de una mayor motivación poética, acentuando el ritmo o ciertas connotaciones» (Ayuso 281). Esto, va a permitir que ciertas ideas nucleares que busca develar el poeta, se refuercen en un eje semántico constante.

El paralelismo, lejos de ser una redundancia es una herramienta poética que le permitirá al poeta delimitar —para profundizar en él— cierto tema tópico, teniendo un margen que a la vez le servirá como punto de anclaje. Eugenio Asensio, concluye en que existen tres maneras en las que el poeta puede hacer uso del paralelismo: refiriendo a las palabras (a un nivel verbal); a través de la estructura (a nivel sintáctico y formal); y a través de la reiteración, a nivel semántico, de la misma idea (cit. por Ayuso 281) . Por su parte, para Helea Beristáin el paralelismo consiste «en la relación equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o los significados, y en virtud de las cuales se revelan las equivalencias fónicas (...), morfológicas (...), sintáctico/semánticas» (389); estas relaciones pueden darse por analogía u oposición.

Por otro lado, el paralelismo difiere del ritornelo en que éste busca la repetición textual de palabras — que pueden funcionar como construcciones fónico-musicales— para resinificarlas en diferentes campos contextuales y así ensayar diversos significados (o situaciones de significación) de las mismas palabras; mientras que el paralelismo lo que busca es, precisamente, mantener un tema a través de formas paralelas en las que los significantes son diferentes. En el ritornelo la idea se repite textualmente, en el paralelismo, se traza un hilo semántico de manera invisible, a través de la estructura del poema.

En la poesía decadentista en general, este recurso le ayuda los poetas a lograr sus ideales estéticos, siendo la estructura que da orden y simetría, como en una pieza musical el tema,

al poema. Tablada acuña este tipo de figura retórica en casi toda su poesía. Hay que señalar que muchas veces el paralelismo se da de manera inconsciente en el poeta, es decir que es una respuesta natural del genio ante cierto tipo de dificultades que las aspiraciones estéticas del decadentismo exigían. En la sección “Gotas de sangre” aparece un bello poema que toma el nombre de su primer verso “El adiós de los pañuelos...”, en él, la figura de construcción que destaca, tanto por su total presencia a lo largo de todo el texto, como por la maestría con la que está tratada es el paralelismo. En este extenso poema (de cincuenta y nueve versos), la construcción del Símbolo poético se da a partir —y gracias a— el paralelismo que se va entretejiendo verso a verso. Desde el primero y hasta el décimo cuarto, Tablada desarrolla una serie de símiles que se convierten en una elaborada red de paralelismos y que, finalmente desembocan en el redondeamiento de la imagen poética:

El adiós de los pañuelos que se agitan
junto al mar, en la impiedad de los basaltos
y deshacen sus blancuras en la tarde
como lirios en la tarde...
cual las alas de la trágica gaviota,
hostia triste de los pávidos naufragios;
como el rayo macilento de una Luna
por los celos de un sol rojo destrozado,
como un cisne que aletea
entre las cóleras negras de algún lago;
cual los grumos de un Invierno,
de una pálida Nivosa que ha labrado
el pavor de los marmóreos mausoleos
y el terror de los sudarios,
así nuestro adiós solloza
como un doble funerario
en el árido desierto del Olvido,
¡en la playa sin amor del Desengaño! (1-18)

El paralelismo que en este primer fragmento de poema se traza, será el mismo que a lo largo de los casi sesenta versos se desarrolla; su construcción es la siguiente: los «pañuelos» (blancos, puros, frágiles, húmedos) agitados equivalen a los «lirios» (puros, blancos, frágiles) deshaciéndose; éstos (los «pañuelos» y los «lirios») a su vez se vinculan a las «gaviotas» (blancas, gráciles y voladoras) que son la «hostia triste de los pávidos naufragios», donde hostia se relaciona a «gaviota» —y a los dos anteriores—, además de en lo blanco y puro que puede representar la hostia de la comunión cristiana, en su acepción de sacrificio; pues sucede que cuando hay un naufragio, lo único que pueden comer los supervivientes son, además de peces gaviotas, por lo que se generara una estrecha relación de oblación con la Hostia que representa al Cordero de Dios. También se da el paralelismo con los anteriores elementos, si tomamos en cuenta que el lirio deshojado simboliza la pérdida de la virginidad, y los pañuelos agitados son el último adiós para un ser amado, ambos términos conllevan pérdida y sacrificio.

Los siguientes términos que destacan y se unen a la cadena de paralelismos, son el «rayo macilento de una Luna» destruido por el sol, que es el «cisne que aletea» dentro de un estanque negro. La imagen resulta hermosa cuando la leemos a partir de este paralelismo: el «cisne» se iguala a la «Luna» y el estanque oscuro donde aletea, a la noche. Pero además estos dos elementos también tiene relación con los anteriores («pañuelos», «lirios», «gaviota» y «hostia») guardando así el paralelismo a una escala mayor. Además de las cualidades de pureza y blancura que «cisne» y «Luna» soportan, sucede que junto a los pañuelos que despiden al ser amado en la tarde, el lirio deshojado, la gaviota sacrificada, y la hostia que representa a Cristo, tanto la luna y sus rayos como el cisne, están siendo violentados: la una por «los celos de un sol rojo», el otro, por las «cóleras negras de algún lago».

Finalmente la cadena de paralelismos se completa con los últimos tres elementos: la nieve, los mármoles y el sudario. Los «grumos de un Invierno» o sea la nieve, mantiene directa relación con todos los elementos anteriores: la pureza, la blancura, su fragilidad, su contaminación, pero también es el puente que une anecdóticamente con los mausoleos y la muerte, pues la «pálida Nivosa» que labra «el pavor de los marmóreos mausoleos» no es otra que la Muerte que lívida e implacable nos enfrenta la terror de lo desconocido.

Así los mausoleos albos y pacíficos en apariencias, se ven sacudidos por las dudas y el sufrimiento que para el humano representa la Muerte. Por último, resulta bellísimo e impactante el hecho de que Tablada termine esta concatenación de paralelismos semánticos confrontando a la imagen de los sudarios (su pureza y su paz), con el rostro mismo de la Muerte. En el resto del poema los paralelismos se mantendrán, de tal manera que más adelante se leerá: «hostia de tu frente» (27), «(...) que tus ojos moribundos / se amortajen en la seda de tus párpados» (29-30); «(...) el héroe / que inocente se encamina al victimario» (40-41) y «la virgen pensativa / que sepulta sus amores en el claustro» (42-43), donde cada una de las imágenes son símbolo de la pureza y de su vejación, como lo es para el poeta el adiós y «el árido desierto del Olvido».

Para completar los fines de este estudio sobre el paralelismo, hay que considerar el hecho de que José Juan Tablada escribe como presentación de *El florilegio* un poema-diálogo en el que se introduce al lector a su poesía, titulado “Diálogo inicial” y que éste, está elaborado precisamente a partir de dicha figura. El poema, lo que busca es describir al lector las características de la poesía de su autor, y para ello hace mano de una construcción en paralelos, donde con diferentes términos se busca ilustrar — aunque mejor dicho aprehender— la esencia misma de la poesía decadentista de Tablada. El paralelismo se dará entre tres campos semánticos esenciales (la jaula, la lápida y la lámpara); y a partir de ellos, y del juego de entramados entre los significantes y el significado, se lograrán esbozar las formas en que se verá soportado el poemario:

—Este libro es un jaula,
este libro es un lápida,
este libro es un lámpara. (1-3)

Cada una de las naturalezas semánticas representan los ideales del decadentismo: la jaula encarna el símbolo, el intento por capturar la belleza, lo abstracto de la poesía, la complejidad y el trabajo; la lápida constituye la muerte, la carne, el fracaso al que se enfrenta el poeta en su tarea creativa; pero la lámpara personifica el poder de la poesía para revelar la realidad, descubrir gracias a la sensibilidad del poeta las porciones suprasensibles de la vida, el rumbo; aquello que justifica dentro de la vorágine existencial en la que se bate el artista, su vida. A partir de estos tres elementos, es que Tablada irá generando los

paralelismos en los que se sustenta “Diálogo inicial”. La segunda estrofa, a partir de que han quedado plantados los supuestos esenciales, los continúa extendiendo, alargando sus significados para lograr abarcar todas las particularidades de *El florilegio*, y dice:

— Algo tiene de fiera...
Algo tiene de huesa...
Algo tiene de estrella... (4-6)

En esta estrofa, el término «fiera» refuerza la idea de «jaula», pues el paralelismo se traza a partir de que en las jaulas se encarcelan a las fieras, como en el poema se aprehende el Símbolo, pero «fiera» también le confiere la cualidad de ser vivo, de movimiento y libertad — aunque ésta última se pierda una vez en la jaula—, por lo que el poema y el símbolo se deben de ver como una dualidad vital. Por otro lado, «huesa» se corresponde con «lápida»; aquí el paralelismo se da, además de la obvia conexión entre la lápida y la fosa donde se deposita el cuerpo, en tanto que la lápida es aquello que sobresale de las tumbas, la parte visible y tangible, y la huesa aquello que queda cubierto por la lápida, la parte invisible e inaccesible que puede a los restos humanos. Como en el caso anterior, esta cualidad humaniza ambos elementos: aunque se trate de la loza fría que cubre la fosa donde yacen los cadáveres, estos elementos están en íntimo contacto con la muerte y la carne y, por lo tanto, con la humanidad, con la materia.

Finalmente, Tablada relaciona «estrella» con «lámpara», y aquí la analogía resulta mucho más sencilla: un lámpara ilumina la oscuridad, muestra el camino, las estrellas iluminan la noche y, desde tiempos bíblicos, guían hacia un camino de salvación. Nuevamente el elemento «estrella» confiere un carácter más orgánico al campo conceptual de «lámpara», mientras la lámpara es un objeto —hecho por el hombre en toda su infinita imprecisión—, la estrella es un cuerpo celeste formado en el Universo. En las siguientes dos estrofas, pareciera que se da un giro en el estratagema que los paralelismos han formado hasta aquí. Lo cierto, es que sólo se vuelve más sutil, complejo y más bello:

—Este libro es una vid,
es un vaso de marfil,
¡es un astro en el zenit!

—Brotasangre de las uvas...
Hay cenizas en las urnas...
Hay estrellas que se nublan...(7-12)

A primera vista, los elementos en paralelo con «lámpara» y con «lápida» se mantiene: «astro» y «estrellas», y «marfil» y «urnas» respectivamente, mientras que lo referente a «jaula» no figura. El giro no es tan drástico como parece, aunque sí significativo. Por un lado, la imagen del depositario, «la huesa», se vuelve más compleja. Ahora se trata de «un vaso de marfil» donde se confían los cuerpos. En esta imagen, el marfil nos recuerda lo blanco y lo límpido de las lápidas y al mármol asociado con la muerte; pero por otro lado, entra en relación con un término —en apariencia— nuevo: la vid.

Es aquí donde los paralelismos se agudizan e imbrican más. Lo que sucede, es que la jaula, el poema, y la fiera, el símbolo o la poesía, desde el punto de vista de Tablada también representan la esencia vital del hombre, es decir aquello que trasciende la muerte, que se enfrenta a la carne, aunque a su vez esté anclado a ella. Es por ello que ahora el libro se vuelve una vid; en él mana la sabia vital del poeta («Brotasangre de las uvas»), y la huesa se transfigura hermosamente en un vaso de marfil para contener esa esencia vital del artista, la poesía. Los tres tópicos: el poema, la muerte, y el poder de la poesía, se van vinculando cada vez más gracias a paralelismos más complejos. Ya no es solamente el poema la jaula que aprehende a la poesía, sino que en él se fusionan a tal grado los tres elementos —que en realidad siempre han sido los mismo—, que la parte mortal del poeta, su carne y su imperfección humana, también se vuelven depositarios de la belleza. Esta simbiosis va logrando proyectar a la poesía —y sus alcances— a su punto más álgido: «el zenit». Es así como el paralelismo nuevamente se cumple: jaula-lápida-lámpara. Sin embargo, dramáticamente después del cenit comienza el descenso, y el hombre no es ser que pueda mantenerse imperturbable y perfecto, arrastrando en su caducidad a sus creaciones:

— Aquí una lámpara irradia,
en esta jaula hay un águila,
¡aquí descansa un lápida! (13-15)

Mientras que en la estrofa seis se reafirma el triunfo poético y su trascendencia, gracias a la vinculación entre el hombre su creación y su alcance poético, en la última estrofa, estas mismas relaciones se revalidan de manera más trágica, más humana:

—¡Oh flamas en la penumbra!

¡Oh huracanes en las plumas!

¡Oh gusanos en las tumbas! (16-18)

Los astros se transforman violentamente en flamas, la noche en penumbra, la fiera en un águila salvaje, su lucha, que es la lucha del poeta, en huracanes, y siempre al asecho la presencia y la oportunidad de la muerte, gracias a la cual en el ánimo del autor surge la necesidad de hacer poesía y enfrentar con ella su condición mortal. Tablada así lo sentía y por ello es que traza a través de la figura del paralelismo estas complejas y extenuantes relaciones. Al final es así como el paralelismo se proyecta más allá de su calidad formal de construcción, y se erige como la esencia misma del poema a partir de la cual, podemos apreciar la fundamentación de la poética tabladiana en *El florilegio*.

3.1.7 La comparación

3.1.7.1 El símil

El símbolo, es sólo una impresión, un impulso inaprehensible en el ánimo del poeta. La voz poética consigue traerlo al mundo, hacerlo factible, a través de la comparación; que es la analogía que lo ancla con el mundo sensible, es decir, lo vuelve una imagen y una enunciación concreta a la que podemos acceder y entender la mayoría de las veces, gracias a la experiencia (cotidiana, cultural, literaria y artística). En este sentido, la comparación es utilísima para cualquier tipo de construcción poética —de cualquier época y cualquier tendencia—, pero especialmente en la intuición lírica de los decadentistas, se proyectó como la posibilidad de acercarse a la edificación de un universo suprasensible.

Como el poeta tiene que leer en ese libro que es su realidad cotidiana, y vislumbrar los símbolos que lo rodean, una vez que es capaz de percibirlos, la manera en que logra transferirlos al mundo sensible, verterlos en el poema, es a través de esta figura; le sirve como un referente que logra esbozar —aunque siempre de manera limitada— el símbolo poético. El lector, a partir de las relaciones que ha establecido con el mundo sensible y el suprasensible (con su experiencia cotidiana y cultural, y su experiencia espiritual y artística) es capaz de develar parcial o totalmente, la verdad poética expresada por el artista a través de la comparación.

Desde el punto de vista de la retórica y la poética, la comparación es la homologación de los términos en una oración gracias a la equiparación de las *formas* o las *funciones* que estos presentan, mediante un nexo («como», o sus derivados) que sería el eje de la construcción bimembre en la cual se sustentan las equivalencias (Beristáin 100). Así, bajo una óptica formal, en la comparación es necesario un nexo que aclare la similitud entre los términos. Este elemento es crucial para entender la diferencia práctica (aunque finísima) que presenta con la metáfora, en la cual el nexo se suprime, quedando la metáfora en “estado puro”. Lo que resulta en que para descifrar una metáfora sea necesario recurrir a la analogía, que salva el abismo entre los distintos términos —existentes en realidades alejadas entre sí—; mientras que en el símil el acercamiento se da, por así decirlo, a través de un puente más sólido: la comparación.

La poesía decadentista busca recurrir a comparaciones originales y audaces que logren acortar la distancias entre el símbolo y el poema. Este acto, aunque en su solidez brinde más claridad al objeto poético, también lo separa de la pureza simbólica (que pudiera otorgar la metáfora), por lo que el poeta, se ve entre dos frentes que constantemente lo están interpelando. Por un lado se presenta la necesidad de expresión poética (traer al mundo la experiencia suprasensible), y por el otro busca mantener lo más pura y libre a una ave que, sin embargo, para poder apreciarla tenemos que colocar en una jaula. Esta es la gran tragedia de la poesía en la que se debaten sus autores; no obstante —y mediante un justo balance— al final de cuentas su arte se manifiestan en —y a través del— poema, que es un acto fáctico del lenguaje escrito. ¡Qué diera el poeta, por no tener que transmutar sus ideas en palabras!

Para iniciar el análisis de este recurso dentro de *El florilegio*, es necesario apuntar, como se ha hecho con anterioridad, que Tablada participa del estado de ánimo —común a los decadentistas— en el que se es consciente de la imposibilidad de sus esfuerzos para lograr aprehender el carácter inefable de la poesía. Uno de los poemas donde se manifiesta con mayor claridad dicho carácter, y que se construye precisamente a partir de la comparación, es “A la sombra de un Hermes”³⁰. El poema, que busca explicar el perfil de la poesía de Tablada, será una especie de arte poética en donde gracias a las comparaciones se podrán ir esbozando sus particularidades y su función estética. En la primer estrofa se lee:

Vive, ¡oh Musa!, entre símbolos velada,
tal como una estatua sumergida;
como luna en la tarde presentida
y antes de tramontar adivinada... (1-4)

En los primeros tres versos, se aprecia cómo para explicar lo que es la Musa velada (el símbolo poético) Tablada recurre a la comparación y nos explica, que es «*tal como* una estatua sumergida» o «*como* luna en la tarde presentida». Estas comparaciones, le van a servir para extender el significado, y los campos semánticos del primer verso, más allá de sus linderos: la Musa velada entre los símbolos de la poesía.

³⁰ Publicado la primer semana de mayo de 1901 en la *Revista Moderna*

Así, se hace mucho más entendible para el lector la sensación que en el creador despierta la Idea o el Símbolo, que se le presenta inaccesible: como una pesada estatua hundida en el mar, como la transparente imagen de la luna en la tarde, mientras aún el sol brilla y aparece sólo fantasmagórica. En la segunda estrofa las comparaciones buscan ampliar la relevancia de la significación poética y redimensionar la envergadura que la poesía tiene dentro de la vida de su autor, y de todo aquel que la ama:

En la espiga de oro encarcelada
como las hostias vivirás dormida,
¡y guardarás la esencia de tu vida
como esconde sus sangre la granada! (5-8)

Al comparar Tablada a la Musa (o en sí a la poesía), con una hostia que brilla dentro del dorado sagrario —que simboliza la vida—, le está otorgando el grado máximo de importancia, pues como la hostia es el cuerpo de Cristo mediante el cual se comulga con Dios, así la poesía, el poema, contienen la esencia de la belleza (el Símbolo) que permite estrechar los lazos con el universo suprasensible. La segunda comparación relaciona a la esencia de la poesía con la sangre de la granada, el vino, el numen poético y la sangre de Cristo que permanece cerrado dentro de esas pequeñas perlas granates. Finalmente, en el último terceto, el símil le sirve a Tablada para proyectar sus ideales estéticos:

Y si sufres, ¡oh Musa!, que tu duelo
se deshaga en la sombra como un lloro
¡tras un negro antifaz de terciopelo! (12-14)

Al igualar el disimulo de quien llora tras un antifaz negro, con el dolor que en se produce en el poeta por la imposibilidad de la perfección, se deja ver la preocupación estética que oprime sus poesías. El llanto tras el antifaz representa la forma literaria que engalana el sufrimiento del yo poético. Así, las comparaciones, a partir de su disposición en el poema, van a establecer una serie de supuestos con los que sin ellos, llegara al final parecería imposible para el lector. Gracias a que Tablada comienza haciendo las analogías pertinentes entre la Poesía y la estatua sumergida, la luna en la tarde, la hostia y la sangre, es que la sentencia final del poema adquiere una profunda significación.

En otros casos, esta figura sirve para aumentar el impacto de la sinestesia; como sucede en los poemas descriptivos, donde lo que se busca es generar una imagen que perdure en —y condicione la— imaginación de lector, con respecto a las impresiones estéticas que el autor ha tenido de determinado paisaje. Es aquí donde entra en juego la experiencia de quien recibe el texto, pues sin este tipo de vivencias, el impacto se pierde o disminuye considerablemente. En el poema “De Atlántida”, la imagen del reino submarino es construida a partir de las comparaciones con elementos celestes, de tal manera que implícitamente se genera una profunda relación entre estos dos absolutos: el cielo y el mar, como se puede leer en la tercera estrofa:

Cual pasa en los claros cielos estivales
la nébula errante de un claro de luna,
pasa estremeciendo los verdes cristales
un delfín de plata con su aleta bruna. (9-12)

Al comparar las nubes (del cielo) que cubren el esplendor de la luna (cuerpo celeste), con el delfín (del mar) que estremece las aguas (cuerpos marinos), se genera una correlación entre dos espacios semánticos diferentes. Ahora, es importante que el lector tenga dentro de sus esquemas mentales la imagen de lo que es un claro de luna y de cómo luce cuando la nubosidad la cubre, para que pueda transportar el símil a la imagen del mar. De otra manera, el impacto va a fracasar. Aunque todavía es un poco más difícil, pues el poeta está apelado a la sensibilidad del lector —quien seguramente ha visto alguna vez en su vida la luna cubierta por las nubes que traspasa con sus rayos—, pero que además tiene que poseer la agudeza suficiente para encontrar en estos motivos, no sólo las obvias relaciones, sino las que resultan significativamente estéticas. Es por ello que no siempre resulta fácil un poema, o nunca tiene igual impacto en dos personas diferentes: la subjetividad del lector va a completar, reforzándolo o no, el símil, y con él el texto entero.

3.1.7.2 El disímil

Ahora bien, las comparaciones también se pueden dar en sentido antitético, es decir, ser disímiles. Este artificio, le servirá a Tablada para reforzar el significado de la diferencia que se entreabre con la comparación. Es el caso de “Fuegos artificiales”, poema en el que el autor opone la fugacidad de las luces y colores que la pirotecnia produce, a la trascendencia de su poesía. Sin embargo, la comparación se vuelve mucho más compleja, en tanto que a la vez que distingue la técnica de los fuegos artificiales del arte de la poesía (en lo que de fugaz tienen los primeros, y de perenne la segunda), las igual en cuanto a su plasticidad, luz, colores y el impacto sensitivo que producen los resplandores de un poema en el cerebro de quien lo lee. De tal manera que se está ante una comparación dialéctica, donde a la vez que el símil marca un paralelismo entre los términos empleados, el disímil permite reforzar la diferencia. Destacar una concepción estética. Desde un inicio, el poeta traza esta compleja relación:

¡Poetas y rimadores!
vuestro arte la turba iguala
a la explosión de colores,
a los súbitos fulgores,
de las luces de Bengala. (1-5)

En la primera estrofa, la comparación se da a través del nexos «igual a / a (...)», que sería un derivado de *es como* tal, o tal; pero se puede saber que se trata de una comparación que deriva en un disímil, en tanto que Tablada, se refiere a quienes hacen dichas comparaciones como «la turba», el *gross public* (como él mismo lo designa en sus textos periodísticos), que no son capaces de apreciar las profundas significaciones de la poesía decadentista y que, sólo se quedan con la belleza lírica de sus poemas, con los impactos sensoriales que producen. Por lo tanto, lo que en realidad quiere establecer no es una equivalencia, sino una relación de desigualdad, de disimilitud, puesto que su poesía va más allá de la forma. Por ello, quien no la sepa percibir sencillamente no tiene la cultura y sensibilidad suficiente, o es un bruto, un necio.

Las imágenes de la impresión que los fuegos artificiales producen en el ánimo del gran público, se suceden a lo largo de todo el texto: «*tal parece que* figuran / la oriental arquitectura / de la Alhambra de Granada» (18-20) o « Y al mirarlos *se diría*, / en prodigioso derroche, / ver caer la pedrería / de una sultana judía (...)» (31-34) y «(...) descenden en blandos vuelos / *como* pálidas estrellas (...)» (38-39) (las cursivas son mías). Como se trata de un poema descriptivo, Tablada recurre a diferentes derivados del «como» a fin de evitar la monotonía en el discurso poético. Es por ello que se lee «tal parece que» y «se diría» además del propio «como». No obstante la separación entre los fuegos artificiales y la poesía, establecida a través de la comparación de disimilitudes, en las últimas dos estrofas se aceptan las cualidades plásticas de la poesía decadentista, aunque enfatizando siempre la diferencia substancial con la pirotecnia, resurgiendo el símil para acentuar la diferencia:

Con resplandor iguales
surgen, y con vida igual
esparcen breves raudales
los fuegos artificiales
del fósforo cerebral. (46-50)

Con esta estrofa, el autor refiere las cualidades del poema que busca el impacto estético y el descubrimiento del símbolo a través de la musicalidad y el ritmo, la sonoridad en las palabras y las imágenes sinestesias. A su vez, reafirma las cualidades propias de la pirotecnia. Entonces es cuando las diferencias se acentúan en la similitud. Los términos «iguales» e «igual» son los que marcan la relación de disimilitud-similitud entre los fuegos artificiales estallando en la noche, y la poesía estremeciendo la mente del lector. La última estrofa resuelve y le aclara al receptor del poema su intención —pues hasta este momento sólo se podía percibir leyendo entre líneas—: marcar la diferencia a partir de la comparación. Esto, debido a que al hacer una comparación que depende del juicio de quien sabemos que está desacreditado, el público desentendió, resulta obvio el juego irónico en el que se construye el poema. Por último, es en el exhorto final donde la voz poética de Tablada retoma la responsabilidad de la enunciación y termina concretamente con el problema, aclarando las dudas que en el ánimo de lector pudieran aún existir:

¡Poetas y rimadores!
sin ver el fuego extinguido,
sembrad puños de flores:
¡Rimas de luz y colores
en la noche del Olvido! (51-55)

Totalmente, el poema ha sido construido para provocar en sus lectores la reflexión que, a partir de la comparación, causa la ironía obtenida de la dinámica entre el símil y el disímil. Así, el impacto poético se extiende más allá de sus límites y reconfigura la visión literaria mediante una edificación versátil, que el decadentismo busca asentar en la historia de la literatura.

3.2 Núcleos ideológicos y temáticos de *El florilegio*

3.2.1 La evasión, desplazamiento geográfico, histórico y cultural

3.2.1.1 El cosmopolitismo

Si el decadentismo fue un intento por nutrir de nuevas formas poéticas la literatura Mexicana, sus autores no sólo se limitaron a leer, traducir y reinterpretar a los poetas europeos, sino que operaron un gran crecimiento en su cultura personal, que se vio reflejado en la ideología y temática de su poesía. Los poetas, que eran, según lo define Baudelaire, “hombres de mundo”³¹, impregnaron sus textos de esta actitud cosmopolita. El mismo José Juan Tablada, en sus crónicas explica de qué se trata esta nueva actitud erudita, frente a la labor artística y poética, en que ellos se responsabilizan y enorgullecen de su perfeccionamiento cultural e intelectual, y con la que buscan insertarse en la sociedad. Para él, el poeta era:

... un luchador por la vida, que aspira a lo que legítimamente puede aspirar, quien a fuerza de desvelos y estudios a conquistado una positiva superioridad sobre la masa social (...) y le paga a su sastre, y no juega, y no bebe ni se desespera por los asares de la existencia , porque su criterio no está gangrenado por morbosos romanticismos, sino vivificado (...) por principios adquiridos a fuerza de luchar, llegará a ser diputado, figurará en la política (...) sintiendo el cerebro en su lugar , desde lo alto de una posición o de un renombre conquistado a fuerza de méritos, tiene derecho a exclamar, censurando preocupaciones de antaño: ¡ qué cursi es lo bohemio! (“Los bohemios de ayer y los periodistas de hoy” *El Universal* 5 de diciembre de 1891)

³¹ Baudelaire en su ensayo “El pintor de la vida moderna” publicado en 1863, establece que el artista moderno debe de ser « por naturaleza, muy viajero y muy cosmopolita» y que para él «la palabra artista» queda muy restringida, pues se le debe de pensar como un «Hombre de mundo, es decir hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres (...) [que] Se interesa por el mundo entero; [que] quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestra esfera. El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político. El que vive en el barrio Breda ignora lo que pasa en el Faubourg Saint-Germain. Salvo dos o tres excepciones, que es inútil mencionar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea. Su conversación, por fuerza limitada a un círculo muy estrecho, se hace rápidamente insoportable para el hombre de mundo, para el ciudadano espiritual del universo.»

En este sentido, se puede advertir cómo el poeta opone la visión popular, restringida y local de la bohemia romántica, a la apertura cultural universal, y el desarrollo intelectual personal, que busca el decadentismo literario. Los artistas se han puesto en acción, quieren viajar y conocer el mundo, nutrirse de nuevas experiencias de vida y culturas, para al mismo tiempo, operar este cambio en su poesía. Este cambio en la visión romántica de la bohemia se debe al retraso con que llega la literatura francesa posbaudeleriana a América. En México, es una élite de intelectuales los que asimilan, de manera culta y refinada, las propuestas estéticas que en Francia fueron excesos. Hombres modernos que estaban despiertos del sueño romántico y que tienen que procurarse, a través de su pluma, un futuro, incrustarse en el rol social, político y económico que la nueva vida les exige.

Es por ello que todas estas actitudes se verán reflejadas en su poesía, y en particular en la poesía de Tablada, el más cosmopolita de sus contemporáneos, un hombre que desde siempre ansió conocer nuevas culturas, ser un ciudadano universal, estar a la vanguardia y que, en 1900, fue el primer escritor mexicano en realizar un viaje a Japón, desde donde escribió crónicas excepcionales y asimiló las tendencias poéticas de aquella cultura.

3.2.1.1.1 Referencias a la literatura y arte universal

Dentro del carácter cosmopolita y universal de la poesía de José Juan Tablada, son importante las influencias —y el crecimiento cultural que tiene debido a éstas—, que su obra recibe de otras literaturas y manifestaciones culturales. El cambio que comienza a operarse en las letras mexicanas con las nuevas tendencias estéticas decadentistas, se debe en gran medida a lo que Manuel Gutiérrez Nájera dio en llamar cruzamiento de la literatura. Esto supone el enriquecimiento de la literatura mexicana con literaturas de otras partes del mundo, las artes en general y las manifestaciones culturales más universales.

Enmarcado en esta visión, Tablada introduce este tipo de intertextualidades —o cruzamientos— con diversas obras de arte (literarias, teatrales, pictóricas, principalmente). Sin duda, uno de los apartados de *El florilegio* que mayor número de referencias universales y cosmopolitas contiene es “Poemas exóticos”; en él, incluye catorce poemas en los que se tratan desde temas griegos hasta textos relacionados con la literatura rusa

decimonónica, la pintura francesa y las leyendas medievales nórdicas. No es, pues, gratuito, que Tablada haya subtitulado esta sección como lo hizo; es obvio que el poeta estaba consciente de lo variado e inusual que sus tópicos podían resultar. Pero, como se ha dicho, este hecho se justifica y dimensiona correctamente en el afán cosmopolita del poeta, quien al extender su cultura personal, enriquece también su poesía. Es especialmente en la mayoría de estos poemas donde se puede apreciar la influencia que tienen las literaturas universales en Tablada, y cómo las artes, como la ópera, la pintura y el teatro, se amalgaman con su obra poética.

Esta fusión, de la poesía con la pintura o con la ópera, propia de las búsquedas estéticas del decadentismo, permite conocer el carácter cosmopolita del poeta y su alto nivel cultural. En un momento histórico donde las temáticas de la literatura estaban vueltas sobre lo nacional, y restringidas a ciertos tópicos muy básicos, la operación universalizadora que despliega la escuela decadentista en México, resultará fundamental para brindarle nuevos horizontes y posibilidades poéticas a la literatura nacional.

Los poemas “Copa amatoria” y “Tríptico”³² abordan la temática medieval incrustada en la tradición de los ciclos artúricos, tópicos poco o nada tratados dentro de la poesía mexicana hasta ese momento. En el primero de ellos, el poeta recrea el diálogo que el caballero Tristán mantiene a la distancia con su amada Isolda, al tiempo que le dedica la copa amatoria donde habrán de beber los placeres del amor o las heces de la muerte.

Una copa de cristal
en que al beber, vida mía,
ambos bebamos el mal
¡o apuremos la alegría!

Nuestros amores difuntos
o nuestro placer divino;
pero blanco o rojo, ¡el vino
tendremos que beber juntos! (61-70)

³² Publicados por primera vez en *Revista Moderna* el 15 de diciembre de 1898 y en febrero de 1899, respectivamente.

Que Tablada decida escribir e introducir en *El florilegio* un poema que relate los amores entre el caballero y la princesa, es muestra de los intereses expresivos que tenía para su poesía. El poema en sí, es una gran declaración de amor, en la que se reconocen y se aceptan los peligros en los que se precipitan los amantes y sus dos bordes: la vida y la muerte.

Al igual que en la leyenda, aquí la voz poética de Tristán reconoce los extremos en los que el fervoroso amor y deseo que siente hacia Isolda lo pueden hacer caer. Al invitar a Isolda a que reciba la copa amatoria que ha preparado para ella y que luego beba, cuestiona: «¿Hay en esta copa lodo, / hay veneno, hay ambrosía...? / Isolda: a pesar de todo, / ¡yo soy tuyo, y tu eres mía!» (71-75). El éxtasis amatorio en que se encuentra la voz poética lo hace desdeñar los riesgos, y aceptar la dualidad inefable entre el amor y la muerte, y de la copa beber «¡o las hieles del veneno / o las mieles del placer» (94-95). Tablada logra interpretar el símbolo de la pasión destructiva, del amor que acarrea la muerte a los dos amantes, que se vuelven Tristán e Isolda dentro de la tradición literaria anglosajona y nórdica, para adecuarlo, resultado de la visión estética del decadentismo, a la nueva construcción de la poesía mexicana.

Al mismo tiempo, llama la atención el subtítulo con que el poema aparece: «“Copa amatoria” (A la manera del siglo XVI)». Éste permite hacer una lectura del poema dentro de la misma tradición castellana, debido a que es precisamente en el siglo XVI, cuando en España se comienza a conocer y traducir la historia de Tristán. Este hecho sorprende, pues se trata de un poema de tema celta con tratamiento castellano, ya que está escrito con la forma de un romance clásico.

Así, lo que Tablada hace dentro de su carácter cosmopolita es emular el estilo de transmisión popular en España y escribir un romance, que a través de personajes legendarios de la cultura celta, se mezcla con la tradición castellana, y a la vez, logra expresar la inquietud estética de un momento, así como abrir nuevas posibilidades temáticas para la exploración de los eternos constantes de la poesía, el amor y la muerte.

Emparentado a este poema, se encuentra el “Soneto morisco”³³ que aparece en la misma sección, y en el que se recrea el canto de la sierva y amante, Leila³⁴, de un gran señor moro que se ha lanzado a la guerra. El tono del poema, por un lado recuerda el libro bíblico del *El cantar de los cantares* en que la Sulamita busca y espera a su rey, para unirse con él; y por otro, recrea la tradición literaria morisca. Era común que los poetas árabes cantaran los amores interrumpidos entre ellos y sus mujeres o los grandes señores de sus pueblos, y que estos se constituyeran como una especie de lamento amoroso. Las figuras utilizadas por los árabes rebosan de colorido y sensualidad, características que seguramente capturaron la imaginación de Tablada³⁵ y lo llevaron a escribir este tributo:

LEILA CANTA:

¡Oh, gran Almoravid, Sidi triunfante!

todo en la noche silenciosa calla,

y en su aljimez espera tu rondalla

¡trémula de pasión tu sierva amante!

Entre la zambra que marcial estalla,

de tus taifas guerreas adelante,

miré tu jaique blanco y tremulante

y tu negra armadura de batalla...

³³ Publicado en *El Universal* el 10 de junio de 1894, intitulado “Morisco”.

³⁴ Con respecto a las influencias arábigas en Tablada, lo más seguro es que provengan de la lectura de *Poesías asiáticas* (1833) puestas en castellano por el Conde de Noroña. En estas traducciones de poetas árabes, persas y turcos, el nombre de Leila o Leyla, es una constante que llega a asimilarse como símbolo de la amante.

³⁵ Por otro lado, resulta sumamente interesante la relación tan estrecha que existe entre la estilística de los poetas asiáticos, especialmente árabes y persas, y los rasgos poéticos del decadentismo y el modernismo. Por lo demás, constituiría un utilísimo trabajo el estudio profundo y el rastreo de dichas influencias. Como ejemplo de estas preciosas similitudes se ofrece los siguientes versos extraídos de un poema de Lebín ben Rabiát al Amará, poeta árabe pre-musulmán natural de Yemen: «Sobre el antes lozano verde suelo / las ramas de la ortiga agora ondean, / y en la margen del río sin recelo / el avestruz y antílope vaguean. // La gacela de grandes ojos mora / aquí con sus hijuelos, les demuestra / el uso de su planta voladora, / y en su anchuroso campo los adiestra. // A veces la corriente procelosa / edificios descubre destruidos, / como la pluma en mano artificiosa / escritos restituye ya perdidos.» La traducción es del conde de Noroña (1760-1815), por lo que es muy probable que el mismo Tablada haya tenido contacto con estas bellas poesías y, con ellas, enriquecido su estilo.

¿No has tornado, señor? ¿ De los Zegríes
te hizo caer la saña traicionera?...
¡Ah, no es posible que mi amor no ansíes!

Vuelve triunfal o envuelto en tu bandera
que en tu serrallo de oro y de rubíes
o en la tumba, señor, Leila te espera... (1-14)

De nuevo, la mezcla de referencias culturales y literarias (las árabes y moriscas) en un soneto de un autor mexicano, muestran la apertura cultural del poeta y su preocupación por la universalización de la literatura. Los términos empleados en el poema, «aljimez», «jaique», «serrallo», «Zegríes», etc., más allá de ser una exótica presunción del bagaje cultural del poeta, obedecen a la lógica interna del texto, pues al tratarse de un soneto de tema morisco, los términos y referentes tienen que adecuarse al mismo, y en un sentido complementario, ayudan a la sonoridad y musicalidad deseada en el poema.

Por su parte, las composiciones “Soneto Watteau” y “Abanico Luis XV”³⁶, expresan la compleja relación existente entre la pintura y la poesía decadentista. El cruzamiento que Tablada hace en dichos textos resulta sumamente original, pues en ambos poemas aborda al personaje literario de Abate Prévost, Manón Lescaut³⁷ y lo incrusta, en el primero, dentro

³⁶ “Soneto Watteau” fue publicado en *El Universal* (25 de febrero 1894), mientras que “Abanico Luis XV” en *Revista Azul* (19 de agosto 1894) y en *El Mundo* (4 de octubre 1896).

³⁷ *Manón Lescaut* (publicada en 1753), es una novela que narra las aventuras amorosas de su protagonista Manón y un joven acaudalado Des Grieux. Des Grieux llega a una posada donde conoce a Manón de quien se enamora rápidamente y huyen de las obligaciones sociales que cada uno tenía. Después de pasar un tiempo viviendo juntos, Manón, acostumbrada a los lujos, se comienza a hartar de la vida precaria que lleva con Des Grieux, quien ha tenido que renunciar a su herencia para poder estar con ella, y se consigue un amante adinerado. Des Grieux, regresa abatido a su casa; al paso del tiempo continúa su preparación académica y se dirige a París donde se vuelve a encontrar con Manón. La pasión resurge entre los amantes y deciden estar juntos. Tras verse nuevamente en dificultades económicas Manón le pide ayuda a su hermano, éste los involucra en estafas y a Manón le sugiere que se vuelva prostituta. Des Grieux está en desacuerdo, pero la situación es tal que al poco tiempo se dirige con Lescaut para que les ayude y ahí planean estafar a un hombre rico, gracias a los encantos de Manón. El hombre se enamora de Manón y ellos le roban su dinero. El hombre los denuncia, y la policía los comienza a buscar. Huyen, pero desafortunadamente los encuentran y arrestan. El padre de Des Grieux, logra sacar a su hijo de la cárcel y gracias a sus influencias consigue que destierren a Manón para América junto con otras prostitutas. Des Grieux, devastado, recibe el perdón de su padre y éste le proporciona dinero, sin embargo, al poco tiempo rompe las relaciones con su padre y se va en busca de Manón; la encuentra encadenada, y se propone acompañar a su amada en su destino. Sigue la caravana del destierro, pagando con el dinero que le dio su padre para que le permitan estar con ella, y consigue embarcarse para América con Manón. En Estados Unidos, el gobernador de Luisiana les da hospedaje, pues queda conmovido por su trágica historia. Sin embargo Manón sigue siendo bella y provocativa y el sobrino del gobernador se enamora de ella. Se da un duelo entre Des Grieux y el pretendiente de Manón. Des Grieux

del paisaje y escenario pictórico de Watteau³⁸ “Peregrinación a la isla de Citera”³⁹, mientras que en el segundo, lo hace en los detalles de un típico abanico Luis XV.

“Soneto Watteau” es en realidad una sonatina compuesta en verso de arte menor; en ella, Tablada describe la belleza de Manón, sus principales atributos, y la gracia de sus vestidos y afeites. Si bien el tema central del poema es el personaje de Abate Prévost — su belleza y el sentimiento de pasión que despierta en la voz poética — el cruzamiento con la obra de Watteau se da en varios niveles. En primer lugar, las descripciones que proporciona el poeta, coinciden con la estética de Watteau: «Manón, la de ebúrnea frente, / la de cabello empolvado / y vestidura crujiente» (1-3), que recuerdan a las figuras femeninas de sus cuadros. En segundo término, las súplicas de amor que la voz poética extiende a Manón, son típicas de los enamorados y de la manera de cortejo de las fiestas galantes⁴⁰:

Eco de mi amor ardiente,
el clavicordio ha cantado
la serenata doliente
y el rondel enamorado... (5-8)

En los últimos dos tercetos se completa la intertextualidad que Tablada traza con Watteau, y se devela la verdadera relación con el cuadro “Peregrinación a la isla de Citera”. Las dos estrofas dicen:

lo hiere, y tras pensar que lo ha matado, los dos amantes huyen al desierto. Ahí, tras una larga caminata, Manón muere de agotamiento. Des Grieux, tras ser encontrado por un amigo de su infancia nueve meses después de la muerte de Manón, regresa a Francia, donde, finalmente, lo sorprende la muerte de su padre.

³⁸ Jean Antoine Watteau (1684-1721) fue un pintor francés de estilo barroco y rococó. Sus obras tuvieron fuerte influencia en otras artes como el teatro y la literatura, debido a que muchos de sus temas se inspiraban en el cortejo amoroso y las diversiones burguesas. Este tipo de pinturas se les conoce como *Fêtes galantes* (fiestas galantes) y presentan características teatrales, inspiradas sobre todo en las comedias italianas, el ballet y la comedia del arte.

³⁹ La pintura, realizada al óleo en un bastidor de tela de 129 cm. por 194cm., se le tiene por una de las más grandes obras del género de las fiestas galantes. Fue terminada en 1717 y se considera la obra maestra de Watteau. El cuadro representa a varias parejas en diversas actitudes amorosas que se dirigen hacia una barca ricamente adornada, donde dos remeros aguardan. La escena está ubicada en un hermoso paraje bucólico al cual corona un grupo de cupidos que juegan y revolotean sobre los viajeros y una estatua de afrodita que anuncia su territorio, Citera. Las interpretaciones del cuadro son encontradas, mientras algunos críticos coinciden en que el grupo está arribando a la isla, otros coinciden en que en realidad, se preparan para marchar de ella.

⁴⁰ Por otro lado, estos poemas (“Soneto Watteau” y “Abanico Luis XV”) recuerdan, tanto en temática como en estilo, a los poemas que Verlaine publica en 1869 en su poemario titulado *Fêtes galantes*.

¡Ven! El amor que aletea
lanza su flecha dorada
y en el mar que azul ondea,

surge ya la empavesada
galera flordelisada
¡que conduce a Citerea! (9-14)

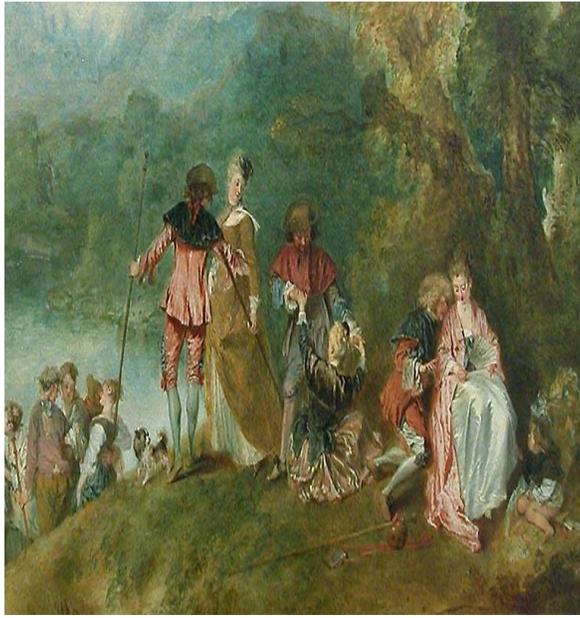
El cuadro de Watteau, muestra precisamente, cómo sobre las parejas pequeños cupidos revolotean flechándolos e invitándolos a los placeres del amor, mismo argumento que la voz poética utiliza para la seducción de Manón. En este sentido, la figura de Manón que representa a la mujer condenada por su belleza, se agrava pues la apelación que emplea el yo poético no se fundamenta en un orden humano, sino que la requiere en nombre de los dioses del amor Eros y Afrodita, instaurándola en la tradición mitológica.



(Detalle de “Peregrinación a la isla de Citera” [Antoine Watteau, c.1717, óleo, 129 x 194, *Louvre*, París] que muestra la barca y a los cupidos.)

La voz poética se muestra en un trance amoroso causado por la presencia de Manón, pero también por el idílico paisaje bucólico en que el autor inserta la historia, al igual que las parejas en el cuadro. Así, la presencia de la «galera flordelisada» es, al igual que en el

cuadro de Watteau, la invitación que hace Afrodita a los amantes para que se embarquen en los placeres de la seducción y la pasión; y al igual que en la novela de Prévost, los amantes emprenderán un viaje para poder dar rienda suelta a sus deseos y logra consumir el amor.



(Detalle que muestra el cortejo entre las parejas)

Dicha intertextualidad con el texto de Prévost, permite acercar al lector a la interpretación que Tablada hace de él a partir de la obra de Watteau, donde Manón y su pretendiente pueden ser cualquiera de las parejas que desfilan en el cuadro y buscan embarcarse hacia Citera para celebrar su amor. Puesto que se trata de una pintura que encomia el amor, y Manón representa la amante débil que se deja arrastrar por la pasión, resulta significativo que Tablada la introduzca en su poema —interpretación del cuadro— como cualquiera de estos personajes anónimos que, en realidad, alegorizan a toda una sociedad y una época. Volviéndose así Manón, el tipo de la amante y el objeto del deseo de toda una cultura.

Por otro lado, el poema “Abanico Luis XV” retrata un típico paisaje parisino donde pasea Manón; nuevamente el personaje de Prévost va a representar el tipo de la amante y simbolizar la belleza del siglo XVIII:

Bajo las frondas del ideal Versailles
o en los boscajes de algún Trianón

entre floridas y angostas calles
triste y pausada cruza Manón.

Dan a su paso los brodequines
de altos tacones, blando oscilar,
y su amplia falda de albos satines
fru-frus y aromas deja al pasar. (1-8)

Este tipo de cuadros o retratos son muy propios de la época y del arte francés. En *Fêtes galantes* (1863) Verlaine compone con frecuencia, descripciones de los paisajes idílicos en los que las damas paseaban, lugares para encuentros y galanteos⁴¹. Estos escenarios, al igual que los cuadros de Watteau, están muy influenciados por el teatro italiano y la comedia del arte, por lo que muchos de sus personajes van a pertenecer a esta tradición.

En “Abanico Luis XV”, a diferencia de “Soneto Watteau”, se desarrolla la anécdota amorosa de Manón. Tablada introduce los sentimientos de Manón y su desgastado estado de ánimo:

Hacia el estanque va taciturna,
donde los rayos del áureo sol
negros tirones vuelcan su urna
y airados soplan su caracol. (9-12)

El adjetivo «taciturna» y el sombrío paisaje en que se torna el escenario, reflejan el estado anímico de la protagonista y, al igual que en la obra de Prévost, Manón se encontrará tristemente afectada por su engaño:

Nada ha calmado su torva fiebre,
ni el blondo paje, ni el fiero halcón

⁴¹ Compárese el anterior fragmento de Tablada, por ejemplo, con el poema “La avenida” de Verlaine: «Emperifollada como en la pastoral poesía, / frágil entre los nudos enormes de los lazos, / ella pasa, bajo el ramaje sombrío, / en la avenida do verdea el musgo de los viejos bancos, / con mil remilgos y mil afectaciones / de ordinario reservado a las cotorras queridas. / Su largo traje de cola es azul, y el abanico / que estruja en sus débiles dedos de sortijas amplias / se alegra con escenas eróticas, tan vagas / que ella sonrío, ensimismada, con los detalles. / —Rubia en suma. Nariz graciosa con la boca / encarnadina, carnosa y divina de orgullo / inconsciente. —También, más fina que el lunar / que reaviva el destello un poco ingenuo del ojo. //» (Verlaine, Paul. *Antología poética* 129)

ni la diadema donde el orfebre
grabó los lises de su blasón...

... Es que la hiere su enamorado
y Manón llora su infiel desliz...
¡Por eso triste se ha doblgado
y palidece la flor de lis! (17-24)

En realidad, lo que hace Tablada es dibujar un tradicional paisaje con los que se ilustraban los abanicos de la época, una hermosa mujer que medita taciturna frete a un estanque, y lo adapta a la situación anecdótica y simbólica de Manón. Donde la figura anónima de la amante entristecida que sueña y medita, es reconocida por Tablada en el personaje de Manón, símbolo de la belleza destructiva⁴². Al mismo tiempo, el poeta aprovecha la tradición en la cual los poetas acostumbraban dejar grabados en los abanicos de las damas cuyas casas visitaban, algunos de sus más primorosos versos.

En el mismo tema de las fiestas galantes, están inspirados dos poemas más que también se incluyen en el apartado de “Poemas exóticos”; se trata de “Mascarada” y “Comedieta”⁴³; ambos influidos por los personajes y situaciones de la comedia del arte. Colombina, Pierrot y Arlequín, personajes tradicionales de las obras de la comedia del arte italiana, serán ahora los protagonistas a partir de los cuales Tablada desarrollará las intrigas amorosas dentro de los poemas. La comedia del arte era un estilo teatral donde los actores improvisaban las historias a partir de ciertas directrices tópicas, basadas en los roles de cada uno de los personajes, que se mantenían independientemente de la trama de la obra. Así, Colombina sería la hermosa criada de la que están enamorados Pierrot y Arlequín, quienes constantemente disputan por su amor; Pierrot el fiel enamorado, taciturno y soñador, que vestía su un tradicional traje blanco y llevaba el rostro enharinado; mientras que Arlequín, con su representativo traje a rombos y mascarilla negra, era el rival de Pierrot y representaba al truhan y al gracioso.

⁴² Al respecto ver el apartado “Colombina y Manón, otras bellezas crueles” de este mismo estudio.

⁴³ “Mascarada” aparece publicado por primera vez en la edición de 1899 de *El Florilegio*; por su parte “Comedieta” en *Revista Moderna* durante la primera quincena de diciembre de 1900.

El primero de los dos poemas, “Mascarada”, alegoriza la típica situación en que se encuentran los dos rivales frente a Colombina. Ella va a mirar a través de un vitral la luna, situación que Tablada aprovecha para generar la acción del texto y el símbolo poético: el vitral esmaltado de rojos y verdes, será el apasionado Arlequín que contempla a Colombina, mientras que la luna, en su argentada palidez, es el mismo Pierrot que, desde el cielo, admira embelesado la belleza de su amada.

El corsé de terciopelo
y la máscara de raso
resbalaron hasta el suelo
desprendidos de su lazo.

Soñadora Colombina
desata su cabellera,
y por desprender se inclina
la dorada jarretera.

¿Por qué ríe de soslayo
al ver la ventana gótica
a donde se quiebra el rayo
de aquella luna clorótica?

¡Esa luna blanca y pura
finge el rostro enharinado,
y la pálida blancura
de Pierrot su enamorado!

Y en los vidrios que ilumina
la alta luna en el confín
de aquel cielo, Colombina
mira el traje de Arlequín.

Y ahí están los dos rivales
enfrente a la diva, ¡iguales

que en las noches estivales
de Paris en carnaval! (1-24)

En cuanto al personaje femenino en esta presentación del poema, resalta en primer lugar el tono erótico de su descripción, debido a la voluptuosidad con que se la detalla; y en segundo, el carácter frío e indiferente con el que ella recuerda a sus enamorados. Ambas características, voluptuosidad e indolencia, van a insertar al personaje de Colombina en la visión tabladista dentro del tópico de la mujer fatal⁴⁴; este carácter se acentuará en las siguientes estrofas, donde frente a la lucha que Colombina imagina entre los dos enamorados, se desata su burla y divertimento:

La lucha y la serenata
preludian los trovadores;
se asoma el rayo de plata
por la ojiva de colores.

Luego brinca desde lo alto,
pero topa en la vidriera;
Pierrot quiso dar un salto
y Arlequín le dijo: ¡Afuera!

Y Colombina en camisa
ante aquella escena muda,
se carcajea de risa,
sin pensar que está desnuda;

y que al ostentar sin velos
su blancura de satín,
está aumentando los celos
de Pierrot y de Arlequín. (25-40)

Colombina es el objeto del deseo —que se acentúa en su desnudez— de ambos personajes, y ella, en su imaginación los pone en conflicto: el rayo de luna tratando de traspasar el

⁴⁴ Al igual que en la nota anterior, para ver desarrollado este tema, ver el apartado “Colombina y Manón, otras bellezas crueles”.

vitral de colores, para, finalmente, terminar por reírse de ellos. La sustancia de los personajes está directamente representado en los materiales que los alegoriza, pues no sólo se trata de atributos descriptivos de su vestimenta, los colores y los rombos del traje de Arlequín, y el maquillaje y blancura de la ropa de Pierrot, sino que representan el carácter mismo de los actantes: el tremolante rayo de la luna es el ánimo melancólico y débil de Pierrot, enamorado de Colombina que siempre la pierde; mientras que la vidriera de colores representa el carácter alegre y decidido de Arlequín, que constantemente estorba en los planes de galanteo de Pierrot. La lucha y el cortejo quedan ricamente metaforizados en la escena que contempla Colombina desde su lecho. Sin embargo, el desenlace prepara un giro al argumento tradicional:

Por entrar Pierrot no ceja,
Arlequín es obstinado,
y el cristal la faz refleja
de Pierrot enharinado.

Ha gemido el raudo viento;
Colombina voluptuosa,
con ademán friolento
en el lecho se reposa.

Se oye queja lastimera...
¡Terminó la lucha en fin!
¡El crujir de la vidriera
es el grito de arlequín!

Con argentado fulgor
la cámara se ilumina,
y al fin, temblando de amor,
entra Pierrot vencedor
al lecho de Colombina... (41-57)

El juego que tablada hace con los personajes de la comedia del arte, es rico, tanto en alegoría, como en desarrollo argumental. Tradicionalmente, Pierrot es desdeñado por

Colombina que prefiere a su rival Arlequín, de ahí su carácter taciturno. Pero en “Mascarada” el vencedor es Pierrot, quien por fin logra entrar en el lecho de Colombina. No termina de ser significativo e irónico que en realidad, esto sólo suceda en un plano alegórico; la comedia sigue siendo amarga, pues la risa, tanto la de los lectores-espectadores, como la de Colombina —al ver a los dos enamorados pelearse y al fin, observar cómo sale victorioso Pierrot en un plano imaginario— se vuelve en humor negro, ya que seguramente, desde algún paraje melancólico, Pierrot sigue soñando con Colombina.

Y en realidad esto se reafirma así dentro del mismo poemario, pues “Comedieta”, que sigue la misma línea, se planta nuevamente en la realidad y refuerza el sentido irónico, a la vez que simbólico del poema anterior (“Mascarada”), pues al ingenuo ensueño se le contrapone la negación y la burla. A nivel contextual, nuevamente este poema se sitúa dentro de un paisaje de fondo que se relaciona directamente con la obra de Watteau:

En un parque de Watteau
que llena de rosas Junio
y que un claro plenilunio
con su luz opalizó,

Cambiando el esplín en farsa
y a la Luna por el Sol,
esta toda la comparsa
del sainete y del Guignol. (1-8)

A su vez, se introducen a dos nuevos personajes típicos de la comedia del arte: Polichinela y Casandra. Polichinela o Pulchinela (creado en Italia por Paolo Chinelli en el siglo XVI y representado de blanco) es, en realidad, el primer carácter de la comedia del arte; era criado de Pantaleón, el viejo mercader, que estaba originalmente enamorado de Colombina. Poco a poco, debido a la asimilación de esta expresión dramática en Francia, se le fue sustituyendo por el Pierrot. Por su parte, Casandra, sería la contraparte femenina de Colombina, en el sentido de que es la hija del doctor (Casandro) y representa la clase media educada, mientras que Colombina representa al pueblo:

En un prado del jardín
absorto ve Pulchinela,
brincar un cascaleta
de la boca de un delfín;

Pierrot su laúd afina...
Se oye un “muera” a la virtud
estentóreo y Colombina
planta un beso al del laúd,

Mientras que Casandra a solas
(ha libado tres botellas)
cuando vuelan las luciolas
¡cree que bajan las estrellas! (9-20)

La descripción realizada por el yo poético es una farsa; se trata de una representación histriónica que reproduce la intención de la comedia del arte. Los malabares, brincos y gritos de los personajes permiten el ambiente lúdico en que se genera la acción poética: «¡Qué color de pastoral! / ¡Cuánta luz la escena irisa! / ¡Cuánto beso, cuánta risa, / cuánto fresco madrigal!» (21-24). A la escena lúdica, por su parte, se le va a contraponer el desenlace amargo; frente a la burla, Pierrot sufrirá de amor por Colombina que juega con él y lo rechaza. El poeta hace contrastar el sollozo amoroso de Pierrot frente a la burla de Colombina, que se ríe del dolor, resultando así el tono trágico del poema donde agregado al cuadro patético, se encuentran los testigos de la humillación, los propios compañeros de la comparsa que asisten al espectáculo:

Más de pronto en la espesura
la comparsa oye asombrada
un sollozo de amargura
después de una carcajada...

Y corren hacia el confín
tras de Casandra que vuela,

con su giba Pulchinela,
con su antifaz Arlequín...

¿Llegan y qué ven?... Un rayo
lunar, baña a Colombina;
con angustia y con desmayo
a sus pies Pierrot se inclina. (25-36)

En la escena de cortejo amoroso —y su fracaso—, nuevamente la luna y sus rayos van a simbolizar el estado anímico de Pierrot que suplicante se entregará ante los pies de Colombina quien, indiferente frente la escena, revelará al fin la realidad de la situación:

¿Queréis que el misterio os diga?
¡Vamos!... Es una tontura;
Pierrot siempre sin fortuna
¡quiere ahorcarse con mi liga
en un rayo de la luna! (41-45)

Así, se volverán “una tontura” los anhelos amorosos del personaje y, la burla ante el vacuo afán de Pierrot por quitarse la vida, reforzará el carácter fársico de “Mascarada”.

3.2.1.1.2 Personajes y lugares de la época: las dedicatorias

Otro detalle interesante que devela gran parte de la intencionalidad cosmopolita de Tablada, así como sus relaciones personales y aspiraciones sociales, son las dedicatorias. Los espacios paratextuales funcionan como conectores entre el autor, su obra y los lectores; son los dispositivos contextuales que se articulan fuera del texto, y que brindan la información restante necesaria para comprender a cabalidad una obra literaria. Las dedicatorias, como un factor paratextual, sirven para describir los mecanismos de crédito literario (Caturla, *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo* 22),

al mismo tiempo que describen las relaciones personales, literarias y artísticas del autor⁴⁵. Uno de los factores principales en la formación del estilo literario de un autor determinado, será la dinámica de los espacios paratextuales de las dedicatorias y las citas mutuas con otros autores, a través de un “juego de favores”, que comúnmente se debía a la formación de cenáculos literarios (135), como en el decadentismo mexicano. Es por ello que el estudio de las dedicatorias en la obra de Tablada, puede revelar, en gran medida, sus aspiraciones personales y artísticas, pues «el hecho de dedicar una obra a un colega de profesión da cuenta de una serie de afinidades» (293) que se justifican en el contexto mismo de la obra, y advierten intereses e intenciones específicas de su búsqueda estética.

Este aspecto resulta tan significativo en la obra de Tablada que de hecho, él mismo dedica una sección de *El florilegio* —consciente muy seguramente de la importancia que éstas tenían para sus aspiraciones poéticas— a las dedicatorias para poetas y escritores que fueron sus amigos, compañeros y maestros, personajes históricos, mujeres de la alta sociedad porfiriana y personalidades de la época. En total, la sección “Dedicatorias”, está integrada por siete poemas ofrecidos cada uno a diferentes personas, y si bien, no son los únicos del libro que presentan este tipo de referencias, sí destacan, tanto por su especial ubicación dentro de un mismo apartado como por su contenido poético; tratándose así de textos que, como puntualiza Genette en su trabajo *Umbrales*⁴⁶, cumplen su eficacia paratextual, pues basta con decirlo — a quién están dedicados—, para hacerlo —dedicarlos— (cit. por Caturla 61).

Los siete poemas se pueden dividir en tres tipos de dedicatorias: culturales y artísticas, históricas y sociales. Las primeras están dirigidas a poetas y artistas — en su mayoría compañeros y amigos de Tablada—; las segundas a héroes de la historia nacional mexicana; y las últimas a damas y personajes de la alta sociedad mexicana de la época. Dentro de las primeras se encuentran los poemas “Al duque Job *in memoriam*”, “A Jesús Urueta (*En la víspera de su viaje a Paris*)”, “Al artista Jesús F. Contreras *in memoriam*”,

⁴⁵ Para una lectura más completa y específica sobre las teorías de los espacios paratextuales ver la tesis doctoral: *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo* de Alberto Caturla Viladot de la Universidad de Barcelona.

⁴⁶ Trabajo contenido en *Figuras III* Barcelona: Numen: 1989

“A María Guerrero” e “Himno a León Bloy”⁴⁷. En estos poemas destaca el tono elegíaco y laudatorio, salvo en el caso de “A Jesús Urueta” en el que se trata más bien de una serie de consejos y advertencias funestas para el joven poeta que, por primera vez, viajará a Francia:.

Y cuando con sus gritos te cerque la Faunalia,
¡acuérdate de Dalila y acuérdate de Onfalia!
Entre las tentaciones no tiembles ni sucumbas;
hay lechos perfumados que se hundan como tumbas;
hay cabelleras tristes cual fúnebres saúces...
Hay brazos que se abren como sangrientas cruces... (25-30)

Como se puede ver la voz poética asume la responsabilidad de advertir a su amigo de los peligros que puede encontrar en su viaje. Como un oráculo numera las fatalidades, encarnadas en la nueva mujer europea, que le esperan, y que tendrá que hacer frente. No obstante el viaje, dentro de la visión cosmopolita del decadentismo, va a significar la posibilidad de crecer cultural y poéticamente:

Por fin tu resonante y erguida carabela
hacia las islas de Oro tendió su blanca vela...
por fin de tus inviernos el hielo se conmueve,
estallan primaveras sobre la dura nieve,
y puedes, ¡oh liberto!, dejar la gemonía
donde enervada y triste tu juventud yacía...(1-6)

Es así como se puede entender la importancia que supone dentro del ánimo decadentista que un poeta saliera del país y se dirigiera especialmente hacia Francia, cuna artística y cultural de occidente en esa época y con ello, lograra acrecentara su cultura, se empapara

⁴⁷ “A Jesús Urueta”, “A María Guerrero” e “Himno a León Bloy” se publicaron en la *Revista Moderna* en septiembre de 1898, en marzo de 1900, y en junio de 1901 respectivamente. Mientras que “Al duque Job” y “Al artista Jesús F. Contreras” se publicaron el 26 de febrero de 1901 en *El Universal* y el 15 de julio de 1902 en *El Imparcial*.

de la universalidad y pudiera «dejar la gemonía», el atraso cultural en que vivían la cultura y letras mexicanas donde «enervada y triste» su joven experiencia poética yacía.

Tanto el poema “Al duque Job” como “Al artista Jesús F. Contreras”, son propiamente elegías o memoriales en recuerdo de la muerte de ambos artistas. “Al duque Job”, uno de los poemas más extensos del libro, con veintiún estrofas irregulares que van desde los cuatro hasta los ocho versos, es también uno de los más bellos por su profundo sentimiento de pérdida y exaltación; es un canto elegíaco que consagra y honra la musa poética de Manuel Gutiérrez Nájera. A su muerte, ocurrida en 1895, la gran mayoría de los poetas, escritores, periodistas e intelectuales de México, se dieron a la labor de preservar su memoria escribiendo y publicando una serie de textos (poemas, artículos, ensayos, anécdotas) sobre la obra y vida del duque Job⁴⁸.

Tablada, que en primer lugar había conocido íntimamente a Gutiérrez Nájera y lo consideraba su maestro, y que en segundo, no podía dejar pasar una oportunidad de expresión poética como la de hacer una elegía a un poeta muerto, incluye en *El florilegio* “Al duque Job”. Este gesto, aunque se justifica en el carácter de Tablada y la íntima relación que se dio entre los dos poetas, resalta, además, la visión cosmopolita de una poesía preocupada por el acontecer diario, artístico y cultural de la vida nacional mexicana. Así, en *El florilegio*, un libro que se precia de estar a la moda y vanguardia literaria de su tiempo, no podía faltar, como no lo había hecho en los poemarios de sus compañeros de redacción Nervo y Olaguíbel⁴⁹, un poema que celebrara la memoria poética del duque Job, su belleza y que llora profundamente su pérdida:

¡Que exhale cual trágico ritornelo el sollozo
con que la joven viuda llora al gentil esposo

⁴⁸ Para conocer algunas de las publicaciones periódicas en torno a la muerte de Gutiérrez Nájera, ver el trabajo de recuperación publicado por la UNAM en 1995 *No moriré del todo. Antes y después del 3 de febrero de 1895*

⁴⁹ Amado Nervo da a conocer en 1896 *Perlas negras* donde incluye el poema “Ante la tumba de Manuel Gutiérrez Nájera” y, en 1897, Francisco M. de Olaguíbel publica *Oro y negro* donde introduce el texto “La última noche (ante la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera)”. Ambos textos son previos al poema de Tablada que fue publicado por primera vez el 26 de febrero de 1901 en *El Universal* y fechado el 3 de febrero de 1901.

y luego, en el crepúsculo, cuando la tarde muere,
tras de encender los cirios en la capilla ardiente,
mientras las hojas secas bajo sus pies rumorán
se aleje, deshaciendo sus ayes en la sombra
como un cortejo lento, como un mar fúnebre
por una interminable calzada de saúces! (17-24)

Por su parte, el poema al escultor Jesús F. Contreras (1866- 1902) que en muchas de sus obras comparte ideales estéticos con el decadentismo (basta recordar *Malgré tout* (1898) en la que se representa a una mujer desnuda y encadenada), está enmarcado en un suceso más circunstancial. El poema —a diferencia de “Al duque de Job”, escrito y publicado varios años después de su muerte— apareció en *El imparcial* sólo dos días después del fallecimiento del escultor el 13 de julio de 1902; está escrito en un tono impersonal y anecdótico, que busca expresar, de manera grandilocuente e hiperbólica, la pérdida que supone la partida de Contreras para las artes en México y, en un segundo plano, sus seres amados:

¡Otra vez los recinto enlutados!
Por nueva vez el funeral tañido
Llenando los confines desolados,
arranca de los pechos destrozados
el sollozo, la queja, y el gemido. (1-5)

De nuevo, el hecho de que Tablada decida incluir en su poemario un texto que verse sobre la muerte de un importante escultor mexicano, habla de lo enterado que estaba de su entorno social y cultural, y de la amplia cultura que sobre las artes nacionales (escultóricas, pictóricas y escénicas) tenía José Juan Tablada. Por otro lado, un dato importante para descifrar correctamente la intención referencial de Tablada, con respecto a estos dos poemas, “Al duque de Job” y “Al artista Jesús F. Contreras”, se encuentra precisamente en sus títulos. Mientras que en el primero Tablada utiliza el seudónimo del poeta, y con ello acerca más al lector a él y dota el texto de intimidad: el duque de Job, su compañero, su

maestro; en la segunda composición “Al artista Jesús F. Contreras” la palabra «artista» es demasiado acartonada e impersonal, no permite que el lector se relacione de tú a tú con el escultor y con su muerte.

Por su parte, el “Himno a Léon Bloy” es, como su propio nombre lo indica, un himno místico y religioso para celebrar la fuerza de las ideas de Bloy. El poema se torna elegiaco en algunos puntos debido al tono aciago con que Tablada trata las doctrinas religiosas y el fervor del francés:

Lucha, hiere y en la meta del cantar en que te ensalzo
¡oh verdugo inexorable!, ¡ oh profeta del Amor!,
¡aparece en el sangriento pedestal de tu cadalso
como un Dios de represalia, de venganza y de pavor. (43-46)

Asimismo, al tratarse de un poema que no está relacionado con la cultura mexicana o sus personajes, se refuerza el carácter cosmopolita del poemario. Tablada es un hombre culto que constantemente extiende sus horizontes intelectuales y de religiosidad; si bien no se trata de una búsqueda religiosa, y especialmente cristiana, tan profunda y genuina como en el caso del poeta Neruo, sí es parte de completar un todo integral que engrandezca la vida y el espíritu de poeta moderno.

Que a tus trágicas hogueras y a tus rojas guillotinas
del burgués y la hetaíra llegue el pálido tropel,
¡que el traidor sucumba al fuego de tus cóleras divinas!
¡Que los réprobos naufraguen en los mares de tu hiel! (25-28)

Por ello resulta significativo el conocimiento que Tablada tiene de la vida y obra de Léon Bloy, toda una autoridad religiosa para occidente durante aquel fin de siglo, para comprender la verdadera dimensión del texto poético, pues su visión cosmopolita agranda la dificultad misma del poema, y plantea un nuevo juego intertextual con las doctrinas de Bloy:

¡Pobres ojos empañados que no ven en tus exegesis
que son lámparas extintas ante el rostro de Jesús!...
¡Miserables de los sordos a tu airada parenesis
cuyos senos no temblaron al abrazo de la Cruz! (32.35)

Se trata, al mismo tiempo de un himno de exhortación y de terror: Bloy es a un tiempo «¡Lámpara del exégeta / óleo viril del atleta / lira de oro del poeta!» (1-3) y «...flagelo del suplicio! / ¡Crin y acero del cilicio! / ¡Luminar del santo oficio!» (22-24); en el que se demuestra la complejidad de su doctrina y el carácter fatalista con que la asume Tablada.

Finalmente, Tablada incluye un poema dedicado a la actriz española María Guerrero (1867-1928), que durante 1899 hizo una gira por Latinoamérica y México⁵⁰. Esto demuestra el conocimiento que el poeta tenía con respecto a la vida cultural y artística de España, pues, para 1900, año en que Tablada publica el poema “A María Guerrero” en la *Revista Moderna*, la intérprete ya se había consagrado como primera actriz en el viejo continente. En él prima el tono laudatorio y requisitorio en el que se celebra el talento de la actriz y su belleza, y, el yo poético, se pone a sus pies para ser siervo de su arte y lograr impregnarse de la perfección que la rodea:

¡Señora, hasta las gradas de tu trono me envía
mi Emperatriz, la Santa y Augusta Poesía!
.....
¡Ser orfebre quisiera y en tus regias diademas
pulir los alabastros y abrillantar las gemas;
o un pintor bizantino por nimbar tu figura
con el oro sagrado que en Bizancio fulgura; (1-6)

⁵⁰ El pintor e ilustrador de la *Revista Moderna*, Julio Ruelas, publica en la misma edición que Tablada (*Revista Moderna* año III número 5, primera quincena de marzo de 1900), un retrato de la actriz vestida para la obra de Tirso de Molina *El vergonzoso en el palacio*, copiado de una fotografía tomada en su debut como primer actriz en 1890. Entre muchas más, este hecho demuestra las profundas relaciones entre las ilustraciones de Ruelas, y las obras plásticas en general, y la poesía decadentista de Tablada. Para un análisis extenso y cuidado de las vinculaciones entre la obra de Ruelas y el decadentismo mexicano, así como un estudio sobre obra del pintor en la *Revista Moderna* ver el libro de Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte: 1998.

Al tiempo que le solicita sea guía de las artes y augurio de una época dorada en el teatro castellano:

¡Oh Artista noble y grande!, se augural estrella
que anuncia el plenilunio y vívida destella.

Traigan, si ya el Diluvio cesó y el astro asoma,
olivos y laureles tus alas de paloma;

¡Sé el iris fulgurante tras de la tempestad!

¡Señálanos la era de la gloriosa edad!

¡Sé la fecunda lluvia! ¡se la temprana flor

para la Primavera del Arte y del Amor! (90-97)

En este sentido resulta significativo que Tablada vea el talento de María Guerrero como una salvación para su estado anímico. La crisis espiritual del hombre moderno de fin de siglo, el hombre de mundo, encarnada por Tablada, se sana en este caso gracias a la sublimidad del arte. Su espíritu que «¡va buscando en sus ansias a la Reina de Saba!» (16) se reconforta al encontrarla en María guerrero y llega a exclamar: «Tú eres ella, tú eres ella, ¡oh María! / Tu alma blanca y radiante ilumina la mía» (17-18), pues solo el talento, la belleza y el arte son capaces de refrescar la ardiente llaga que lacera al decadentista.

Después de las referencias a artistas y poetas de la época, destaca un segundo tipo de dedicatorias que es el de las históricas. Aquí, Tablada introduce un poema ofrecido al prócer mexicano Miguel Hidalgo, con el que de hecho, abre la sección. El poema, titulado simplemente “A Hidalgo” es una plástica y melódica descripción de las acciones y significación histórica de las mismas, que Miguel Hidalgo realizó al enfrentarse a la Corona Española, así como su proyección como héroe nacional. En la primera década del siglo XX, y durante el gobierno presidencial de Porfirio Díaz, la gran mayoría de los escritores construyeron un marco literario que versaba sobre la Independencia de México y sus héroes nacionales, que servía como preámbulo a los festejos del centenario de la Independencia, que tanto se esmeró Díaz por conmemorar. El 15 de septiembre de 1899 Tablada escribe este poema que sería publicado hasta septiembre de 1905 en la *Revista Moderna* y el 16 de

septiembre de 1910 en *El imparcial*. En cuanto a su mérito literario, el poema es más bien pobre, aunque destaca en su composición de imágenes sinestésicas. Se trata de una fórmula donde Tablada ensaya imágenes plásticas con las que a través de símiles e hipérboles, se propone laudarse la lucha y sacrificio de Hidalgo, inclusive llegando a compararlo con Cristo:

IV

Hidalgo habla en la noche con el Cristo.

Dice: ¡a mi patria encarecida he visto!...

Por contemplar su yugo hecho pedazos,
moriré como tú, ¡crucificado!...

¡Y el Cristo del altar abre los brazos
al Cristo de la Patria arrodillado. (19-24)

Y en la estrofa seis:

VI

!Pero Hidalgo otro Dios fuerte y fecundo
tuvo en la libertad! ¡El Dios del mundo
a quien no crucifica el Pensamiento,
ni sepultan los mares de la duda!
¡Dios triunfal de la cruz y del abismo
a quien el mundo en éxtasis saluda! (31-36)

La intención de Tablada es clara al incluir el poema en su libro: dejar constancia de su responsabilidad cívica exhortando a la conciencia histórica de los mexicanos para que honren a sus héroes, dentro de los cuales incluye al general Díaz⁵¹:

⁵¹ Conozco, además de este poema, dos poemas íntegramente dedicados y escritos a Porfirio Díaz: el primero de ellos "Al señor general don Porfirio Díaz" anexo en carta dirigida al general Díaz el 8 de diciembre de 1904; y el segundo, que se trata de una extensa composición de tono épico, titulado *La epopeya nacional; Porfirio Díaz* escrito en 1909 por encargo presidencial (recogido en *Obras I. Poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1971). A continuación se transcribe la carta del 8 de diciembre y el poema que la acompañaba: «México, diciembre 8 de 1904. Señor General Don Porfirio Díaz, presente. Respetable Señor: Por conducto del señor Don Justo Sierra, a quien he suplicado ponga en manos de usted la presente, supe que los versos que dijo en la última

XIII

Si eres feliz ¡oh pueblo mexicano!
si no eres esclavo de un tirano,
pon en tu pecho, entre tus dioses lares,
¡a Hidalgo que arrasó sus gemonías,
a otro libertador: Benito Juárez
y al héroe de la paz: Porfirio Díaz. (73-78)

Así como aprovechar el furor propiciado por Díaz debido al festejo del centésimo primer aniversario de la Independencia, para proyectarse como poeta de México:

XIV

Piensa en Hidalgo y si la patria llora,
si alguno la amenaza..., conmemora
del abnegado cura de Dolores
la sangre mártir, la cabeza cana,
sus canas y su sangre... ¡dos colores
que ostenta la bandera mexicana! (79-84)

fiesta escolar la niña Ester Mendoza y de los cuales soy autor, habían tenido la fortuna de agradar a usted y de merecer su alta aprobación. Lleno de satisfacción por haber merecido tan honroso elogio, me permito señor Presidente, adjuntar a usted dicha poesía, en la cual suplico a usted se sirva ver un testimonio del entusiasmo con que siempre he admirado la gloriosa figura de usted venerable para todo mexicano y alto orgullo de la Patria. De usted, respetuosamente adicto servidor. José Juan Tablada.» El poema dice: «Señor, hasta ti he llegado / para ofrecer una flor, / que en mi jardín he cortado, / a tus glorias de soldado / valeroso y triunfador. // He conocido tu gloria / en la escuela, en el hogar, / y por mi libro de historia / siempre de triunfo en victoria / vi tu figura pasar... // La mexicana bandera / lució en tu diestra viril / siempre limpia y altanera / héroe de Carbonera, / triunfador del Dos de Abril. // Y entre mis patrios amores / supe amar al paladín / que pasaba entre fulgores / y redobles de tambores / y dianas de clarín. // Por eso te he venerado, / por eso mi afán te vio / de laureles coronado, / porque tú has hecho el pasado / de la Patria que venció. // Por tu espada vencedora / pudo el Pasado lucir; / y de la paz redentora / a la sombra, hace ahora / tu grande obra: el Porvenir. // El porvenir en la escuela / donde la niñez se afila / y en cada niña que vela / se adivina y se revela / una madre de familia. // Ellas coronarán tu historia / en el seno del hogar, / y sus hijos tu memoria / y de la Patria la gloria / por ellas sabrán amar. // Señor, tu corona encierra / lauro y olivo feraz, / iris y rayo que aterra / fuiste invencible en la guerra / y bienhechor en la paz. // Por eso hasta ti he llegado / y el canto de mi laúd / hasta ti he levantado, / óyelo como el sagrado / himno de la juventud. // Ella te dice conmigo / que por tus heroicos hechos / que con la Patria bendigo / vivirás siempre al abrigo / del amor en nuestros pechos. // Y en tu cabello nevado / deja la Patria ceñir / doble lauro inmaculado / A ti que has hecho el Pasado / y que haces el Provenir.» (La carta y el poema fueron tomados de Justo Sierra: *Obras completas XV Epistolario con Porfirio Díaz y otros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana: 1993. Pág. 196, 283-284 respectivamente). Aunque este poema no pertenece a *El florilegio* se ha incluido por considerarlo de interés para ilustrar el carácter e intenciones políticas de Tablada.

La anterior y última estrofa, en que el poeta no logra completar la justificación de los tres colores de la bandera con la iconografía de Hidalgo, y entonces cierra arbitrariamente, exhibe su verdadera calidad: un poema ocasional, ingenioso y forzado, que ante todo es una colorida banderola, como las de papel picado, usadas para adornar de los pueblos las plazas. Pero que, al mismo tiempo, también testifica la visión política de Tablada y ayuda a comprender en su dimensión total, la significación poética de *El florilegio*.

El tercer tipo de dedicatorias introducidas en *El florilegio* son las de carácter social, de las que en esta sección solamente aparece un poema de estas características. El poema, titulado “En un álbum”, lo dedica a la señorita María de Jesús Sierra Mayora⁵², hija de don Justo Sierra, y se lo escribe en la celebración de su decimoquinto aniversario. Era común usanza que los poetas que visitaban alguna casa de familias de la alta sociedad, dejaran estampados en los abanicos de las jovencitas, versos o poemas improvisados, que celebraran la belleza y gentileza de las damas a quienes visitaban. En este caso, se trata de un poema escrito como regalo en el cumpleaños de la señorita Sierra Mayora, muy posiblemente en su abanico, aunque luego el poeta lo rescata y publica en la *Revista Moderna* la primer quincena de mayo de 1900. Por su extensión y estructura es probable que Tablada lo haya escrito desde antes, o llevara al menos un borrador el día de la celebración.

En un álbum

a la señorita María de Jesús Sierra

Cruzas por la vida como joven diosa,
tu robusta gracia baña un sol naciente;
florear el lirio teje con la rosa
y deja diademas en tu pura frente.

⁵² María de Jesús Sierra Mayora, nació en abril de 1885 y era la menor de los hijos con vida del matrimonio entre Justo Sierra Méndez y Luz Mayora Carpio, su hermana Gloria, menor que ella, había muerto a los cuatro años de edad. Sus hermanos fueron María de la Luz, Justo, Concepción, Santiago y Manuel. Contrajo matrimonio en 1904 con José María Barros Olmedo. Era la hija consentida de don Justo a la que él llamaba “gordita” y, en agosto de 1912, le dirige, precisamente, la última carta escrita antes de su muerte en septiembre de ese año (Vid. “La última carta del maestro Justo Sierra” en *Prosas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario: 1990).

La triunfante aurora con su luz más clara
te cubre de armiños, Abril te empurpura:
de su alegre imperio reina te declara
y enflora doseles para tu hermosura.(...)

Hoy que en ti cantan todos los alúdes
una serenata llena de ternura...
¡Y surgen los lirios para tus virtudes!
¡Y se abren las rosas para tu hermosura!

Hoy que la hermosura será tu menina
y los tulipanes tus pajes gentiles,
y el jilguero llama con nota argentina
a la Misa Blanca de tus quince abrils. (1-8, 49-56)

Las relaciones que mantiene Tablada con la familia Sierra son complicadas y complejas. En primer lugar porque Tablada en 1903 contrae matrimonio, después de una relación de más de diez años, con Evangelina Sierra y Gonzales (“Lily”) hija de Santiago Sierra, y sobrina de don Justo Sierra, con quien durará casado hasta 1914, año en que se separa de ella (Tablada *Obras IV. Diario* 131). En segundo, debido a que Justo Sierra, ya por su amistad personal, ya por los lazos familiares, suponía para Tablada una seguridad económica y un lugar dentro del Ministerio de Educación. Y en tercero por la íntima amistad que Tablada tenía con Jesús Urueta, quien se había casado con Tarsila Sierra, hermana de Lily, por lo que eran concuños.

Así que no parece sorprendente que Tablada incluyera en *El Florilegio* un poema con dedicatoria a la hija de Justo, en el que celebra su juventud y belleza. Este poema demuestra, a la vez que afianza, los lazos de amistad y relaciones que existían entre la casa

de los Sierra y el poeta⁵³. Bajo este tenor, se puede leer el texto también como un agradecimiento por todas las deferencias que Justo y su familia, habían tenido con él.

Vale la pena mencionar dos dedicatorias más que, aunque fuera de esta sección, dan cuenta de las relaciones y aspiraciones académicas, sociales y económicas de Tablada y que quedan reflejadas a través de *El Florilegio*. La primera de ellas es la que aparece en el poema “La Venus china”. La dedicatoria reza: « a mi amigo Okada Asataro» (1868- 1936) quien fue un prestigioso profesor de leyes en la Universidad de Tokio, poeta y personal amigo de Tablada. A su llegada a Japón se supondría que fue él quien lo introdujo a la poesía sintética tradicional de aquel país. En su libro *El japonismo de José Juan Tablada*, Atsuko Tanabe señala que esta dedicatoria ofrece dos claves importantes en el debate sobre la estancia de Tablada en Japón y la producción de sus poemas sintéticos⁵⁴:

(...) la primera, para comprobar el hecho de que Tablada conoció a Okada en el Japón, y por consiguiente que Tablada sí estuvo en Japón en 1900. La segunda clave es la siguiente: en vista de que muchos de los *haikus* de Tablada son más bien *haikais*, que llevan un tono humorístico, es muy probable que haya aprendido de Okada la forma poética llamada *haikai*, cuyos frutos aparecerían años después. (51)

Así, se puede concluir que esta dedicatoria —a un respetado hombre de letras japonés—, le va a ayudar a Tablada a consolidar y ratifica su prestigio intelectual y, por consiguiente, a lograr conseguir la posición que en el medio intelectual mexicano deseaba: ser una autoridad de obligada referencia en asuntos de la cultura oriental, el experto japonesita de México, así como en Francia se tenía a los Goncourt⁵⁵.

La segunda dedicatoria, aparece en el poema “Tríptico”. Este poema es dedicado a Oscar J Braniff, amigo y cliente de Tablada. Oscar Braniff había llegado a la Ciudad de México

⁵³ Precisamente en 1900, año en que escribe y publica el poema, Tablada por influencias de Justo Sierra consigue un puesto en el Ministerio de Educación que mantendrá, desempeñándose en diversos puestos, hasta 1914 (*Obras IV. Diario* 69).

⁵⁴ Con respecto a la diferencia entre el *haiku* y el *haikai* a la que Tanabe hace mención, ver el apartado “El *haikai* de Tablada” en el mismo libro.

⁵⁵ Los hermanos Edmond y Jules Goncourt, entre sus múltiples obras cuentan con monografías y estudios específicos sobre el arte japonés que desarrollaron desde finales del siglo XIX (como las monografías de los pintores Utamaro publicada en 1891 y el de Hokusai en 1896).

como superintendente del Ferrocarril Mexicano y rápidamente comenzó a codearse con escritores, pensadores y aristócratas en el Jokey Club, donde conoce a Tablada. Cuando Tablada inicia su negocio de vinatería, financiado por el magnate Víctor Ramond, la familia de Braniff es una de la primeras en comprarle mercancía (Tablada *Obras IV. Diario* 69).

Braniff era un escritor aficionado y gran admirador de Tablada; en 1904 Tablada escribe en la entrada del miércoles 3 de agosto en su diario:

«Oscar Braniff me escribió una carta enviándome un ejemplar de lujo del *Florilegio* y pidiéndome que le escribiera una dedicatoria para conservarlo en su biblioteca. Días antes me había enviado su romanza: *Chant d'Amour*.» (37)

La dedicatoria a Braniff, da cuenta de las relaciones personales y económicas de Tablada y, el hecho de que haya decidido conservarla en la edición de 1904, cuando eliminó muchas otras, indica el afán de Tablada por congraciarse el empresario. Tablada, además de poeta, era un comerciante, un hombre con aspiraciones económicas, un burgués que sabía que incluir el nombre de Braniff en el libro iba a beneficiar su negocio y mejorar sus ventas.

Así, se puede decir que *El florilegio* es un libro que busca cuidar y, en la medida de lo posible, mejorar las relaciones personales de Tablada, además de mostrar su vasto entendimiento sobre el entorno, cultural, artístico, político y económico en que se desenvolvía, en todas sus facetas como hombre de su tiempo, no sólo como poeta, pues como él mismo afirma, él es «un luchador por la vida (...) y le paga a su sastre» (“Los bohemios,”).

3.2.1.2 Las referencias al universo mitológico: plasticidad y nostalgia

Las referencias al mundo mitológico, dentro del contexto del decadentismo, van a operar no sólo como un referente universal, o un elemento culto, sino que, en función de la plasticidad de los cuadros míticos (lugares, personajes, voces), se va a proyectar como un eje poético que permita articular las distintas búsquedas estéticas de esta poesía. El desplazamiento referencial hacia el universo mitológico, especialmente el grecolatino (aunque no el único⁵⁶), en función de una exploración estético-plástica va a dar oportunidad para que se produzcan obras que, al tiempo que son dotadas de una carga histórica y mítica, resulten novedosas y expresivas.

En otras palabras, el poeta decadentista logra ver (explotar y embellecer) los rasgos plásticos y simbólicos de los referentes mitológicos y adecuarlos a la expresión de su tiempo. Esto va a producir que muchos de los elementos mitológicos se dimensionen dentro de esta poesía como símbolos de su contemporaneidad; logrando así una compleja relación entre los elementos plásticos de la poesía, los referentes mitológicos, la situación anímica del poeta, y su horizonte contextual.

Por esto mismo, la mayoría de las menciones mitológicas en *El florilegio* van a adquirir una carga estética y simbólica que va hacer posible explicarlas más allá de su carácter referencial inmediato. Los Faunos, ninfas, las sirenas, Venus, las voces y utensilios, y objetos grecolatinos, van a formar parte de una expresión poética más íntima y precisa del yo poético de Tablada. Así, lejos de tratarse de exuberancias o exotismos culturales, al igual que como va suceder con otros componentes de su poesía, la presencia de elementos mitológicos refuerza la intención poética y explica una visión del mundo decimonónico. Debido a esta cualidad representativa y simbólica, el estudio de dichos elementos se puede incrustar dentro de otro más amplio y profundo, por lo que en el presente trabajo, serán tratados en el estudio de los distintos tópicos (angustia vital, erotismo, el símbolo poético, etc.) que explican el carácter ideológico y estético del decadentismo de José Juan Tablada.

⁵⁶ Diversos autores buscaron en diferentes mitologías un numen poético que lograra satisfacer las diferentes búsquedas estéticas que encierra el decadentismo. Véase el caso de Ricardo Jaimés Freyre en Hispanoamérica, que utiliza elementos de la mitología nórdica, especialmente en su libro *Castalia bárbara* (1899); y de Teófilo Gautier, en Francia y su exploración de la mitología egipcia, como en su novela *La momia* (1890).

No obstante, ciertos poemas operan como claves o marcos generales de referentes, que dotarán de instrumentos interpretativos y prepararán al lector para la inmersión en el mundo mítico. Tal es el caso del primer poema propiamente que compone *El florilegio*; después del “Diálogo inicial” en el que se advierten los alcances del poemario, Tablada comienza el libro con un “Preludio” que evoca el mundo mitológico, su estética y erótico ambiente. El poema, que es un soneto en el que premia el carácter melancólico y evocativo, busca reconstruir la atmósfera mitológica en la que se desarrollará el resto del poemario. El sensualismo que se desprende del poema permite pensar que gran parte de la nostalgia que despierta el mundo mitológico, se debe a la añoranza del erotismo que el mundo antiguo encierra: Eros, los faunos y ninfas, las bacanales y orgías:

Dejaron los crepúsculos de la Melancolía
en los hondos estanques dorados arabescos;
aun cuelgan temblando los faroles chinescos
y perdura el perfume de la lejana orgía.

Egipanes y faunos sus visajes grotescos
crispan en la penumbra burlando tu porfía;
los fastos han pasado y en la copa vacía
¡imposibles delirios buscan tus labios frescos! (1-8)

La voz poética, consciente del desplazamiento temporal que implica la revisión del universo mítico, incita a su virtual destinatario, en este caso la amante a la que se dirige, a que deje de añorarlo y se prepara para revivirlo a través de la poesía:

Amada: ¡ese Pasado fulgurante no llores!
surgirá en mi poema de armonías inciertas
y vagas como el alma de las difuntas flores; (9-11)

Al mismo tiempo, opera en la voz poética la certidumbre de la imposibilidad que implica en una visión del tiempo lineal y continua propia de la modernidad, la regresión real a aquel tiempo mítico; sin embargo Tablada, en su espíritu poético buscará reconstruirlo a través de la vaguedad del lenguaje y la musicalidad intrínseca de la palabra:

en mi canto de brumas y de ráfagas yertas;
de silencio y de sombras; de lejanos amores;
de besos extinguidos y serenatas muertas...(12-14)

Es así como este primer poema va a ser un punto de referencia necesario para poder interpretar la presencia —que a su vez devela una añoranza— del referente mitológico en universo poético de *El florilegio*. En este tenor, dentro de la nostalgia que por el amor erótico Tablada presenta destaca la búsqueda que a partir de las referencias mitológicas en el poema “El centauro” se realiza; en él, se utiliza la figura de este personaje mitad hombre, mitad caballo, para, a través de su plasticidad y violencia, simbolizar el himeneo:

La obscura cabellera desatada
en su ondulante dorso de culebra
—ébano palpitante— se deshebra
en lujuriosa y fúnebre cascada.

Como en un mármol plástico se quiebra
la luz en su cadera torneada
por el fulgor crepuscular dorada
como el anca rotunda de una zebra (sic).

A las árabes yeguas ella roba
la blancura, y el fuego en su deseo;
¡así en sus nupcias, en la negra alcoba,

a donde muere el resplandor febeo
bordando de oro el lecho de caoba,
es un centauro el rápido himeneo! (1-14)

Tablada, consciente de la fuerte carga plástica y simbólica del centauro, realiza una ingeniosa comparación a partir de la cual, se confunden la bestialidad y la humanidad de los esposos en una fugaz, aunque violenta sacudida erótica al efectuarse la consumación del amor. Este personaje, que es bestia y es hombre, representa dentro de la tradición grecolatina la fuerza erótica, y sería la contraparte del fauno, figura recurrente dentro de la

poesía tabladiana en la que muchas veces se ve reflejado el numen poético. Así, dentro de las añoranzas que despiertan las referencias por este mundo, el carácter plástico y estético de la mitología y cultura grecolatinas ocupa un lugar preponderante dentro de *El florilegio*. Tal es el caso de otro de los poemas, “El último ícono”, donde Tablada explota su fascinación estética por los componentes de la ornamentación griega, en un poema que busca revivir la belleza de la arquitectura y escultura antigua.

A tu ágil paso el himatión de lino
te envolvía en su gracia serpentina,
cuando, griega ideal, fuiste el divino
modelo de Tanagra y de Myrina. (1-4)

En esta primera estrofa, en la que se hace referencia a las figurillas helénicas encontradas durante el siglo XIX en las ciudades de Myrina y Tangara, y que fueron muy populares en ese periodo, lo que se busca es aproximar la construcción plástica de la amada, al ideal estético del arte helénico. El poeta, que es un orfebre, intenta recrear esta belleza y plasticidad a través de su talento y el poder evocador de la palabra, sabe aprovechar la musicalidad de cada uno de los términos con los que construye su proyección; es por ello que «Tanagra», «Myrina», «crisoelefantino iconostasio», no son una demostración vana de acervo cultural y léxico, sino que obran en función de una responsabilidad estética y plástica conferida a las palabras.

¡Ah! Mi alma de orfebre bizantino
desmayó en tu mirada que fascina
viendo temblar un loto submarino
bajo el áureo cristal de tu retina.

¡Del crisoelefantino iconostasio
cayó hecha polvo la última escultura!
pero hoy en la cripta de un palacio

una Madona cual mi amor perdura:
¡cada pupila suya es un topacio
y el himatión la envuelve en su blancura! (5-14)

Por otra parte, la nostalgia en la evocación, es un rasgo que sigue presente. Pareciera como si en el poema se generara una especie de trabajo arqueológico a partir del cual la voz poética busca darle una comparación honrosa a la beldad de su amada; las referencias al mundo helénico perdido: «¡Del crisoelefantino iconostasio /cayó hecha polvo la última escultura!» (9-10), le permiten tener un marco de referencia en el que se va a generar la fuerza estética, al tiempo que recuerdan el paisaje grecolatino añorado en “Preludio”. Al llamarla «griega ideal», la igual al canon de belleza occidental y reconstruye su perfección en función de una trascendencia cultural, pues así como después miles de años estas figurillas de Myrina y Tangara resurgen gracias a la arqueología y maravillan al mundo con su perfección, así la figura de la amada resurge en el poema por medio de la evocación poética para perdurar como ejemplo de belleza.

En este mismo sentido, dos poemas más refuerzan el carácter nostálgico de las evocaciones al pasado mitológico, se trata de “Rimas de ayer”⁵⁷ y de “Hecatombeón”. En el primero de ellos traza un paralelismo entre el olvido amoroso, que es el motivo del poema, y el olvido en que han caído los antiguos templos aunados a sus dioses y númenes.

¡Y serán para otro las dulzuras
y las serenidades infinitas
que brotan luminosas y fervientes
de la cisterna azul de tus pupilas!...
¡Y será para otro de tu frente
la palidez divina!...

¡Hermana: corre hasta el jardín sagrado
deja al pie de la estatua de Afrodita
tu palidez: un haz de floripondios.
Tus miradas: un ramo de pervincas!
Y mientras el cortejo de tus nupcias
va pasando en la sombra vespertina
yo esperaré, escondido como un Fauno,
y de mi tedio, de la gruta umbría,

⁵⁷ Publicado en la *Revista Moderna* en octubre de 1899.

saldré luego furtivo y en la selva
al pie de la Afrodita
recogeré por fin ese trofeo
de mis soñadas dichas:
¡un ramo de marchitos floripondios
y un haz amoratado de pervincas! (37-56)

La figura del vetusto jardín de Afrodita donde permanece su efigie, y el furtivo fauno que espera desde las sombras, son la imagen de un universo mitológico olvidado que, al igual que el amor que siente la voz poética, busca resurgir, si bien, no para triunfar —pues se sabe derrotado—, sí para constituirse como un espacio marginal de nostalgia —como la poesía decadentista busca ser un espacio descentrado de reflexión hacia la vida—, en el cual se pueda agotar la vitalidad a la sombra del anhelo. Es por ello que el fauno toma como trofeo «¡un ramo de machitos floripondios /y un haz amoratado de pervincas!» (55-56). En realidad no hay triunfo, hay resignación y nostalgia a partir de las cuales, el yo poético se posiciona y busca replantearse. El poema es una elegía al amor perdido, donde los elementos mitológicos (los personajes y el ambiente) funcionan como catalizadores de las emociones. El poeta no está solo, se asimila a un pasado mítico-ideal que también se ha perdido y, a través de la evocación, se vuelve un asilo donde ya sin fuerza el ánimo descansa.

En el segundo poema, “Hecatombeón”⁵⁸, los elementos mitológicos funcionan como una remembranza del sacrificio y la entrega que la voz poética realizó durante una hipotética relación amorosa, reconstruida literariamente a través de la vinculación con las pasadas glorias atléticas del mundo grecolatino (los juegos olímpicos y los deportes).

Dejé a sus plantas mi vigor de atleta,
mi airón de plumas, mi broquel sonoro,
mi enamorada lira de poeta,
¡y todo por sus ojos de violeta
y por el nimbo de sus rizos de oro!

⁵⁸ Intitulado “Homenaje” se publicado el 24 de mayo de 1896 en *El Mundo*.

Por sus miradas claras y serenas,
ante su cuerpo olímpico y desnudo,
dejé mi lauros, abatí mi escudo
y, como artífice de Atenas,
me hiqué a sus plantas tembloroso y mudo. (6-15)

El hecatombeón en el calendario ático, era el mes de verano (junio) en que se realizaban las hecatombes y las festividades correspondientes, por lo tanto los juegos y competiciones entre los atletas. El hecho de que éste sea el título de la composición alude a los esfuerzos que durante la relación la voz poética realizó, así como a su entrega; alude también a la condición viril del poeta, como un atleta, un guerrero, y al erotismo y misticismo relacionado con las festividades griegas, en este caso representado en la dedicación fervorosa que se siente hacia la persona amada. Finalmente, la nostalgia y el dolor vuelven a presentarse como constantes de los elementos grecolatinos cuando la voz poética declara haber perdido todo:

Hoy sin gloria, ni lauro, ni trofeo,
suspiro por mis muertas alegrías;
¡bajo la nieve duerme mi deseo!
¡Mi amor huyó del blanco gineceo
y mi alma está en las hondas gemonías! (26-30)

El desplazamiento hacia el espacio referencial griego, va a servir para expresar la profundidad del dolor y construir una alegoría del amor perdido que tenga un alcance universal. Las «hondas gemonías» a las que se ha entregado el alma del poeta —fosas donde se arrojaban los cuerpos desnudos de los hombres ejecutados en prisión—, al igual que para los griegos, serán señal de ignominia y, en este caso, del castigo sufrido en la derrota amorosa. El sacrificio, la hecatombe realizada, es la del alma del poeta; el hecatombeón, el tiempo de oblación en honor al amor, la relación.

Por último, uno de los poemas que enmarcado dentro del carácter evocativo de *El florilegio*, mejor refleja la añoranza por el mundo mítico grecolatino, es “En el viejo

parque»⁵⁹. En él, su autor se sirve de la tradición simbolista-decadentista francesa y, de alguna manera parafraseando el famoso texto de Mallarmé, “La siesta de un fauno”, reconstruye su contenido para darle un enfoque reflexivo a partir del cual la figura del fauno dialoga con el poeta y le permite profundizar en su estado anímico. Mientras que el poema de Mallarmé es de tono bucólico, la composición de Tablada genera una parodia del paisaje bucólico y, en lugar del campo propio de la égloga, la voz poética está situada en un viejo parque a donde solía ir en sus años de juventud:

El viejo parque a donde coronado de hastío
encamino mis pasos arrastrando mi duelo
es un triste refugio y un asilo sombrío...
Los Otoños airados tapizaron su suelo
de hojarasca y de polvo, y empañados reflejos
los crepúsculos tristes para siempre dejaron
de las fuentes calladas en los turbios espejos...(1-7)

Y es en este parque donde se da el encuentro con el fauno. Así, el «asilo sombrío» en el que se proyecta la nostalgia de la voz poética sirve como puente entre el mundo mitológico y el momento de honda reflexión en que se ve sumida la conciencia del poeta; y la aparición, como una fantasmagoría, del fauno le permite entablar un diálogo consigo mismo:

Del poema de Ovidio que me exalta y me inspira
cada verso es la cuerda musical de una lira;
me abandono al ensueño, al misterio me libro
y una flauta invisible que se acerca, suspira
y la sombra de un Fauno se proyecta en mi libro...

Y el Fauno, el buen amigo de todos los poetas
por quien las flores abren sus cámaras umbrosas,
por quien se entibia el seno de las carnales rosas
y se desnudan hasta las púdicas violetas,
me hablo así en la penumbra del parque silencioso: (12-21)

⁵⁹ Publicado el primero de noviembre de 1899 en la *Revista Moderna*.

Vale la pena hacer un paréntesis para destacar otro elemento importante de la composición: la mención a Ovidio. Este hecho, además de reafirmar el tono grecolatino del poema, permite trazar puntos de conexión intertextual con la obra del poeta romano, especialmente con el *Ars amandi*, pues así como Ovidio da consejos para el cortejo amoroso y celebra al amor, el fauno advertirá a la voz poética de los peligros del amor carnal y la vacuidad de sus afanes eróticos:

¡Oh bardo enamorado!, soy todopoderoso,
a la triunfante Venus que implora tu deseo
envolveré en la fuerza de mis membrudos brazos,
la entregaré a tu beso sensual y a tus abrazos,
¡la arrojaré a tus plantas, por fin, como un trofeo!

(...) ¡y en Chipre, en Gnido, en Lesbos, en Paphos y en Citeres
tendrás todos los besos de todas las mujeres!
Pero escucha, ¡oh poeta!, si de las altas cumbres
han de bajar las nieves para apagar las lumbres,
¡yo te daré el Olvido, yo arrojaré un Leteo
sobre las rojas brazas de tu fatal deseo! (22-26, 33-38)

Además, la presencia de la geografía griega posee una carga erótica distintiva que la ubica como un refuerzo simbólico de la pasión: Chipre, Paphos y Citeres están asociadas directamente al nacimiento de Afrodita, mientras que Gnido o Cnido es conocida por la escultura de Praxíteles, la “Afrodita de Cnido”, y Lesbos fue el lugar de nacimiento de la poetisa griega Safo, famosa por sus poemas eróticos. Por otro lado, la hidrografía del universo mitológico, otorgaba a las aguas del río Leteo la capacidad de conferir el olvido a quien las bebiera, por lo que el hecho de que el fauno al mismo tiempo que le facilita el amor al poeta, tenga la capacidad de curarlo a través del olvido, lo vuelve una alegoría de la palabra y de la poesía misma. Resulta así que la poesía, el arte del verso, es la llave para acceder a estos mundos míticos llenos de libertad erótica y también un remedio contra sus males. Finalmente, el poeta pone en voz directa del fauno una canción en la que se describen sus conquistas, y se advierte sus riesgos: esta interacción (poeta-fauno) permitirá la reflexión final:

Canción del fauno.

Siempre en pos de una belleza
violé a la ninfa en la selva,
en el río a la nereida,
y en el mar a la Sirena.

Y nunca bajo el follaje
ni en los pálidos estanques
¡ni en los ríos, ni en los mares
apagué mi amor salvaje!

Besé las carnes más blancas
las melenas más doradas;
el mármol de las estatuas
y de las diosas las alas.

Yo vencí al toro que a Europa
arrastró sobre las olas
y a Elena que junto a Troya
sintió el ascua de mi boca.

Pero escucha, ¡oh enamorado!
¡Ni en los senos, ni en los brazos
ni en las frentes ni en los labios
del placer encontré el rayo!

Y en vano en bosques y selvas
quiero asir, entre las breñas,
a una moribunda estrella
que oculta una noche eterna.

¡No es la pasión lo que sacia!
¡No es el amor lo que salva!

¡Junto a Sansón esta Dálila
y junto a Hércules Onfalia! (39-66)

La canción a través de la cual se comunica el fauno, resume de manera práctica, musical y estética, el planteamiento principal: el erotismo y el amor son pasiones vacías que únicamente acercan al hombre a su destrucción. En este sentido, resulta interesante el manejo que el yo poético ha hecho de la figura del fauno, siguiendo la propuesta del poema de Mallarmé, pues a diferencia de lo que ocurre en la tradición grecolatina, donde éste representa la lujuria y el deseo desenfrenado, Tablada lo reconstruye como un ente que, a partir de su experiencia aconseja la moderación de las pasiones juveniles. No es que Tablada saque de su marco referencial la imagen del fauno, sino que le otorga una capacidad comunicativa y un rol social en la época en que lo inscribe —su presente—, que le permiten aconsejar y, en este juego dialéctico, provocar la introspección tanto por parte de la voz poética como por parte del espectador.

No obstante, al menos dentro de la anécdota el resultado será fatídico, y su interlocutor, el poeta, pronto se olvidará de la lección del fauno para sucumbir ante los deleites del amor, no sin —en ese momento— adquirir consciencia de su perdición:

¡Pobre canción perdida! Ya mi pasión incauta
ha olvidado esos trinos que murmuró esa flauta,

ya no voy como antes al parque triste y yerto,
mi amor ha reencarnado..., el sátiro está muerto...

Y entrega a las traiciones de Dalila, Sansón
no sólo sus cabellos sino su corazón. (67-72)

3.2.1.3 La influencia y temática japonesa

3.2.1.3.1 Génesis de una japonofilia

Como se ha explicado en los capítulos primero y segundo de este trabajo, la situación histórico-económico-social en la que se desarrolla el decadentismo hispanoamericano es complicada, y conlleva profundas afectaciones en el espíritu de los poetas que luchan por incrustarse dentro del nuevo orden cultural de la modernidad. Por esto mismo, el artista va a buscar completar su expresión poética a través de los rasgos que la nueva situación cultural trae consigo. El creciente intercambio con Francia y Europa, así como la expansión mercantilista hacia Oriente, se verán reflejados en la literatura hispanoamericana y mexicana.

El naciente comercio con las naciones orientales y, especialmente, el iniciado en 1854 por los estadounidenses con la isla del Japón, trajo consigo no sólo el intercambio económico y material, sino que a su par despertó el interés de los intelectuales y artistas occidentales por la cultura japonesa. Aunado a esto, la crisis espiritual y el materialismo provocados por el positivismo y el nuevo orden económico de Europa y América, ayudó a que este interés sobre lo japonés se despertara, desarrollara y fortaleciera en gran medida en los autores europeos e hispanoamericanos.

En Hispanoamérica y en México, la sensibilidad de algunos artistas y escritores los llevó a buscar una respuesta, una reconciliación metafísica, en la espiritualidad oriental, y especialmente en la japonesa. Jesús E. Valenzuela, editor de la *Revista Moderna*, declara en una carta donde defiende los procedimientos modernistas, y con referencia al orientalismo que algunos de ellos, especialmente Tablada, practican: «¿dónde encontrar para resistir a esas terribles fuerzas, otra arma que no sea el renunciamiento absoluto y el Nirvana de los sabios de la India» (Valenzuela, “Los modernistas mexicanos” en *Revista Moderna*, segunda quincena de diciembre de 1898)?

Por su parte, para Atsuko Tanabe, ésta, es decir la crisis materialista, es la causa por la que «el desamparado hombre del siglo XIX empezó a buscar “otros dioses” en el orientalismo» (*El japonismo de José Juan Tablada* 9) que lograran calmar sus ansias metafísicas. La visión de lo japonés llega a Hispanoamérica gracias al —y a través del— trabajo literario y

de erudición que, tanto los franceses, como ingleses y alemanes iniciaron durante el siglo XIX. En México⁶⁰, con la fuerte influencia francesa que durante el Porfiriato sufrió la cultura nacional, llegan las noticias de Japón principalmente a través de esta literatura. Para José Juan Tablada, la curiosidad sobre el Imperio del sol naciente y su influencia temático-literaria le llegan diluidas en las obras de los Goncourt, José María de Heredia, Teófilo Gautier, y de los autores parnasianos y decadentistas de Francia.

No obstante, su principal educación de carácter histórico y cultural sobre Japón se encontraría en los estudios de japonofilia del inglés Sir William George Aston, quien llegó a al archipiélago en 1864 con un cargo diplomático y duró en ella hasta 1889; las principales obras que habrían de influir en la cultura nipona de Tablada serían *The Nihongi* y *A History of Japanese Literature* ambos publicados en 1899 (10).

Dentro de las influencias hispanoamericanas en las que Tablada nutre su japonofilia está la obra del cubano Julián del Casal, que un par de años antes que Tablada comienza la exploración de este nuevo horizonte literario, la de Rubén Darío que en *Prosa Profanas* (1896) ya incluye poemas de temática oriental y japonesa⁶¹, y el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo quien desde París (1890), entusiasmado por el japonista francés Pierre Loti, comenzó a mandar crónicas a Hispanoamérica donde aborda lo japonés.

En cuanto a su iniciación personal, existen dos hechos de su infancia que facilitarían su inclinación hacia lo japonés. De niño, cuando José Juan vivió en Mazatlán, una amiga de su madre, Concepción Jáuregui de Arlegu, viuda de un comandante de las naos de China, le contaba excitantes historias sobre el lejano oriente. Y el segundo hecho es la influencia de su tío Pancho, que tenía una afición por los objetos de arte oriental y le transmitió al niño este gusto, así como le enseñó a observar con cuidado a la naturaleza y a pintar (29). Estas

⁶⁰ Aunque principalmente el interés sobre Oriente y Japón se despertó en los artistas e intelectuales mexicanos, el gobierno del general Porfirio Díaz mandó una expedición científica en 1875 a tierras japonesas con la finalidad de estudiar el desplazamiento de Venus por el disco solar. Esta expedición, que sería el primer contacto oficial entre ambas naciones, fue dirigida por el astrónomo Francisco Díaz Covarrubias y está documentada en el libro que escribió a su regreso, *Viaje de la Comisión astronómica mexicana al Japón para observar el tránsito del planeta Venus por el disco del Sol el 8 de diciembre de 1874* (Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, 14).

⁶¹ El poema "Divagación" de *Prosas Profanas* comienza: «Ámame japonesa, japonesa / antigua, que no sepa de naciones / occidentales; tal una princesa / con las pupilas llenas de visiones. // Que aun ignorase en la sagrada Kioto, / en su labrado carmín de plata / ornado a la par de crisantemo y loto, / la civilización de Yamagata.»

dos presencias tempranas, marcarían el carácter y la inclinación y predisposición natural que Tablada tenía hacia lo otro oriental.

Aun con todo, el fenómeno de la japonofilia en Tablada y en muchos otros de sus contemporáneos hispanoamericanos, tiene raíces más profundas y explicaciones más amplias que el natural exotismo y refinamiento que supone. El afán de libertad, que nace en el siglo XVIII con el Romanticismo y es heredado por los modernistas y decadentistas, llevará a los poetas y escritores a una exploración geográfica que logre saciar sus ansias de aventuras y autenticidad cultural. Aunado a esto, el remanso metafísico, frente a la destrucción de los valores tradicionales y el caos del universo moderno en vías de construcción, que suponía para el occidental la espiritualidad oriental, va a producir en los escritores hispanoamericanos un deseo de encontrar «lo otro fidedigno» en Oriente (Schulman *El proyecto...* 225) frente al cual pudieran situarse, para después reconocerse y comenzar un proyecto de construcción personal y social.

Pero al no conseguirlo, ya que de hecho debido a la expansión económica y a la apertura comercial y cultural, estaba por perderse o se había perdido ya la pureza cultural de Japón y Oriente, los escritores generaron discursos melancólicos donde rescataban los valores que se estaban buscando (Behdad cit. por Schulman 225). Es por esto que, tanto Tablada como sus demás contemporáneos, generaron textos poéticos con una visión de Japón reducida a ciertos tópicos esencialistas: las geishas, los kimonos, las sedas, los estanques y pagodas que destacaban por su sensualismo y fuerte carga erótica.

En este mismo sentido, el desplazamiento geográfico y cultural hacia Japón y Oriente, se puede ver como una respuesta frente a la dinámica del mundo materialista en la cual, el escritor hispanoamericano buscaba, a la par de generar un contradiscurso, explorar la propia subjetividad a través de una visión esperanzadora del Otro (Japón, Egipto, África). Y es en este sentido en que se genera una ruptura importante con la manera en que los europeos consideraban a Oriente: el hispanoamericano (en este caso Tablada), a diferencia del europeo, construye una visión de los japoneses desencajada del centro, donde lejos de proponer una actitud totalizante que controla y nombra para establecer una diferencia — donde aquí estoy yo y allá el otro que me afirma—, busca, a través de la subjetividad,

reconocerse a sí mismo en el Otro que Japón y Oriente, como ocurre en la los poemas de temática japonesa de Tablada⁶².

3.2.1.3.2 El viaje hacia El País del Sol

Del fantástico viaje que por cuenta del empresario chihuahuense don Jesús Lujan, benefactor de la *Revista Moderna*, José Juan Tablada realizó a tierras japonesas en los umbrales del siglo XX se cuentan dos versiones: una, que sí fue y que desde ahí mandó sus crónicas a la redacción de la *Revista Moderna*, pero que la nostalgia por su patria fue más grande que su añorado deseo de conocer las islas niponas y se regresó tras una estancia de poco más de cuatro meses. Otra, que en realidad nunca estuvo en Japón.

La primera versión, que es la dada por el mismo Tablada, y apoyada por una parte de sus compañeros de redacción y discutida por otros, fue quizá la más difundida y a la que Tablada debió su fama como respetado japonista mexicano. Jesús E. Valenzuela declara en sus memorias:

Un día me desayuné con la noticia de que Don Jesús Luján mandaba a Tablada al Japón por cuenta del mismo periódico. Aunque Ruelas opinaba que no había pasado de San Francisco, California, Tablada se estableció en Yokohama y visitó de paso Tokio. Del Japón me envió varias correspondencias y unos cantos populares en verso traducidos por él. Aunque Tablada no posee el japonés, por decir verdad, es bastante literario para que los versos estuvieran muy bellos y las correspondencias muy interesantes. Volvió del Japón por nostalgia, creo yo, y hubo que mandarle dinero por telégrafo para su regreso... (Jesús E. Valenzuela "Mis recuerdos" cit. por Jorge Ruedas de la Serna en Prólogo de *Obras VIII En el país del sol* 23)

⁶² Prueba de esta actitud en Tablada, es su famoso poema "Exégesis", en el que se asimila a las dos culturas, la mexicana y la japonesa: «Es de México y de Asia mi alma un jeroglífico. // ¡Quizá mi madre cuando me llevó en sus entrañas / miró mucho los Budas, los lotos, el magnífico / arte nipón y todo cuanto las naos extrañas / volcaron en las playas natales del Pacífico! // Por eso amo los jades, la piedra esmeraldina, / el verdaga y chalichihuitl, por su doble misterio, / pues ornó a los monarcas de Anáhuac y de China / y sólo nace en México y en el Celeste Imperio. // Envuelto en los suntuosos brocados de la Sérica / y exornado de jades, mi numen es de América, / y en el vaso de ónix que es mi corazón, / infundiendo a mi sangre su virtud esotérica, / ¡florece un milagroso / cerezo de Japón!» (José Juan Tablada, *Los mejores poemas* 45).

Jorge Ruedas de la Serna en su estudio introductorio a *Obras VIII En el país del sol* explora con detenimiento la segunda hipótesis sobre la realidad del viaje de Tablada. Para Ruedas de la Serna es muy improbable, aunque no imposible, que Tablada haya estado en Japón en realidad durante 1900. En resumen, las razones que esgrime son las siguientes: 1) Tablada escribe un artículo titulado “ En el país del sol. Un teatro popular” y lo fecha en “Yokohama 1900”; en dicho artículo menciona el talento de una actriz japonesa llamada Sasayakko que fue muy popular en aquella época y hace mención a un artículo laudatorio publicado por el escritor francés Jean Lorrain después de la presentación de la actriz en París el 4 de julio de 1900. El 4 de julio de 1900 Tablada escribe una crónica sobre la celebración de la independencia de los Estados Unidos en el barrio norteamericano de Yokohama y los fecha en julio de 1900. Entonces, ¿cómo es posible que estando en Yokohama, Tablada leyera el artículo de Lorrain que incluso se publicó el 18 de septiembre de ese mismo año? 2) Por otro lado, pese a las inconsistencias de fechas y referencias en varias de sus crónicas, en el ambiente intelectual de la época no era probable que nadie se atreviera a poner en tela de juicio la estancia del poeta en Japón, pues se había vuelto un asunto de estado del régimen porfirista, viéndose su viaje y su estancia, como símbolo del progreso y de las estrechas relaciones entre el pueblo nipón y el mexicano. 3) La falta de fotografías que prueben la estancia de Tablada en Japón, siendo el poeta tan ególatra como cualquier otro artista, hacen dudar de la efectividad del viaje. A este respecto, Ruedas de la Serna indique que hay quienes, como el íntimo amigo de Tablada el Abate González de Mendoza, defendiendo la veracidad de la estancia han propuesto que Evangelina Sierra, en aquel entonces novia del joven poeta, en un arranque de furia destruyó junto con las cartas, las fotografías de Tablada. 4) Un comentario en las memorias del propio Valenzuela donde dice que “a pesar del viaje de Tablada” Jesús Luján, en su carácter bondadoso, había accedido a pagarle a ahora el viaje a París a Julio Ruelas. Ruedas de la Serna, se aventura a suponer que ese “a pesar” revela el posible enojo que Luján pudo haber tenido por el engaño que entonces habría cometido Tablada. 5) La falta de conocimiento de Tablada del idioma japonés. Valenzuela afirma que le preguntó al canciller de Japón en México si Tablada dominaba el idioma y éste le contestó «que no conoce más que unas cuantas palabras de ese idioma». 6) La falta de futuras referencias de su viaje, en conferencias y charlas, por parte del poeta; así como la omisión de este, seguramente fabuloso, pasaje de

su vida en sus memorias *La feria de la vida* y en los fragmentos conocidos de su diario personal. 7) El hecho de que a Chihuahua llega en octubre de 1900, donde lo reciben Francisco Granada, periodista chihuahuense, y posteriormente Enrique Creel, y que apenas hasta diciembre de ese mismo año los periódicos de la capital anuncian su regreso. 8) La interrupción abrupta de su diario de viaje, iniciado el 14 de mayo a las 7:11 am. y donde relata con lujo de detalle las paradas que a bordo del tren hizo a lo largo de la República Mexicana, el día 15 de mayo, cuando ya estaba en Chihuahua. 9) La equivocación en el nombre del barco en el que emprende su viaje hacia Japón. El nombre que da Tablada “Empresse of Japan” era más bien el nombre de la compañía que prestaba los servicios de transportación. El nombre se desconoce. Y 10) Tablada afirma haber habido llegado los primeros días de julio a Yokohama, por lo que, tras un viaje de dieciocho días, habría salido del puerto de San Francisco los mediados de junio de 1900. Durante su estancia en San Francisco hace una vívida descripción de los personajes, lugares, museos, restaurantes y bares de la ciudad, describe las mañanas esplendorosas y el ambiente claro y perfumado. Lo que llama la atención de Ruedas de la Serna, es que no menciona nada de la presencia de la peste bubónica que en aquella ciudad del oeste estadounidense se sufrió durante mayo y junio de ese mismo año. En México, la noticia de la peste comenzó a circular desde abril de ese año, y para finales de mayo era ya un hecho confirmado y público que el puerto de San Francisco estaba contaminado⁶³. Para Ruedas de la Serna sería muy aventurado por parte del poeta haberse dirigido, aun conociendo el rumor de la peste, hacia San Francisco para dirigirse a Japón. Y más aún, haberse embarcado en un navío hacia Japón, donde regularmente transportaban víveres que estaban invadidos por las ratas, y viajaban chinos, mongoles, y asiáticos por igual, pues se creía que ellos, y las ratas eran los que transmitían esta peste (*Obras VIII En el país del sol* Prólogo Jorge Ruedas de la Serna, 17- 44).

Así pues, la hipótesis que aventura Ruedas de la Serna es que, en realidad Tablada jamás pisó suelo nipón y que, a su llegada a Chihuahua, Enrique Creel, al que había conocido por Jesús Lujan y encargo de Valenzuela, lo había convencido, y auspiciado, para que viajara a Nueva York desde donde escribiría sus crónicas, influenciado por sus conocimientos literarios, postales y algunos almanaques y los restaurantes del barrio chino; o que, quizá

⁶³ Para una cronología más detallada del desarrollo noticiosos de la peste bubónica en San Francisco ver el apartado de Ruedas de la Serna, “Bubonic plague” en el prólogo de *Obras VIII En el país del sol*.

con suerte, se dirigió a París donde sí pudo haber leído la crónica de Lorrain e incluso, haber hasta asistido a la presentación de Sasayakko.

Lo importante, más allá de la veracidad de su viaje o no, es que después de este periodo (haya estado en Yokohama, en Nueva York o Paris, inclusive Chihuahua⁶⁴), fue cuando comenzó su etapa japonista de manera resuelta y con una calidad excepcional; y es para 1904, cuando publica la segunda edición de *El Florilegio*, en que aparecen por primera vez sus muchos de sus poemas de temática japonesa mejor logrados y sus traducciones de los pequeños poemas japoneses llamados *utas*.

3.2.1.3.3 Paráfrasis de las “utas” japonesas

En *El florilegio* (1904) aparece una sección titulada “Musa japónica” en ella, que se compone de veintiún poemas, trece son paráfrasis de poetas japoneses, seis poemas originales y dos traducciones de José María de Heredia. Los poemas parafraseados, son llamados por el mismo poeta “utas” y los divide en dos colecciones, la primera “Cantos de amor y de otoño” (subtitulada: “paráfrasis de poetas japoneses del kokiñshifu. Colección de odas antiguas y modernas”) y la segunda “Utas japonesas” (subtituladas: poetas del amor). Tablada explica una nota al pie:

Todas las pequeñas poesías que aquí figuran traducidas de poetas ni pones se conocen en el Japón con el nombre de “utas” y pueden compararse con las seguidillas castellanas, los *lieder* alemanes o los *lays* franceses del tiempo de Carlos de Orleans. El “uta” es generalmente el vehículo de la poesía popular, aunque muchos grandes poetas se hayan servido de él para expresar sus ideas.—J.J.T. (*El florilegio* 240)

La cuestión es que él mismo asegura haber traducido del japonés estos poemas, mientras que los estudios que se han realizado sobre este respecto, especialmente los de Atsuko Tanabe, revelan que en realidad Tablada los tradujo directo del inglés.

⁶⁴ Otra hipótesis que se desprende del trabajo de Ruedas de la Serna es que Enrique Creel, conocido por su hospitalidad, le habrá ofrecido al poeta pasar una temporada en su casa de provincia, alejado del bullicio ciudadano, desde donde pudo haber dedicado el tipo a escribir sobre Japón (*En el país del sol* 43).

En el apartado anterior se ha mencionado que Tablada “no poseía” y “no conocía más que unas cuantas palabras” del el idioma Japonés. Por lo que resulta muy improbable que lograra traducir en su totalidad, y con tal maestría, los poemas que afirma haber traducido.

Lo primero que señala Tanabe en su estudio, es el hecho de que la palabra “uta” o “waka” según el diccionario japonés *Dyi'en* cuenta con tres acepciones: 1) canciones acompañadas de melodía y ritmo; 2) pensamientos expresados en palabras versificadas sobre la elevación emocional; y 3) una forma lírica japonesa, compuesta de 31 sílabas. Esta última, es a la que el Tablada hace referencia cuando explica sus características. Sin embargo, continúa Tanabe, «Como término genérico, *waka* abarca todas las formas líricas japonesas» (Tanabe 52-53).

Por su parte, la primera colección de poemas nipones que presenta Tablada, “Cantos de amor y de otoño”, pertenecen, como su subtítulo lo anuncia, a la colección del *Kokinshifu* o *Kokinshu*, que corresponde a la primera colección imperial de cantos japoneses (compilada en el 905 por el emperador Daigo) compuesta por veinte volúmenes con 1,112 poemas en total (54). Los que ofrece Tablada son apenas una pequeñísima selección de estos. Y agrega Tanabe que «La característica lírica más notable en esta colección es el intelectualismo, la elegancia, el tono artístico y una belleza formal bien equilibrada y armonizada...» (54). La mayoría de estos poemas, estaban compuestos, efectivamente con la fórmula de 31 sílabas, en una distribución de $5 + 7 + 5 + 7 + 7$ ⁶⁵.

No obstante, debido a la dificultad en la composición de la estructura, y a lo estricto de sus reglas retóricas⁶⁶, se dificulta que los poetas occidentales logren trasplantar las formas líricas en sus lenguas natales. Y el caso de Tablada no fue la excepción. Él mismo admite en su ensayo “Hiroshigue” que: «... resulta irreverente traducir esta clase de poesías japonesas que, originales, tienen una admirable concisión impresionista, y vertidas parecen incoherentes. No las gustará quien no las lea en japonés» (cit. por Tanabe 59).

⁶⁵ Para una historia anotada del desarrollo del haikú ver el capítulo I “Japón” en *Breve destello intenso* (1992) de José Vicente Anaya.

⁶⁶ Para un estudio más detallado de la forma y regulación métrica del *waka* o *uta* japonesa ver el capítulo destinado es esto en *El japonismo de José Juan Tablada* de Atsuko Tanabe, pág. 52- 71.

Este hecho es el que lleva a pensar de manera definitiva, que Tablada con su escaso conocimiento del idioma, no pudo haber sido capaz de hacer las traducciones por sí mismo. Lo más probable es que conociera un texto base, parafraseado, a partir del cual, empapado por el ambiente oriental, basó sus traducciones. La teoría más aceptada, dice Tanabe, es que haya trabajado con las traducciones del literato inglés Chamberlain, a quien se supone conoció durante su viaje al País del Sol (61).

Las suposiciones en que se basa la deducción de Tanabe se semienta en cuestiones como la siguiente. Por ejemplo, el primer poema que aparece en “Utas japonesas”, “¿Estoy soñando a caso? Ayer en Primavera...” Tablada lo atribuye al poeta Heñzeu, cuando en realidad se trata de un poema anónimo que, por aparecer en el primer libro de *Cantos de otoño* traducido por Chamberlain, Tablada seguramente lo debió confundir y adjudicar a éste (61). Este tipo de errores y deslices, han despertado en gran parte de la crítica un sentimiento negativo hacia su trabajo como traductor y en ocasiones llegado a juzgar sinsentido. José Vicente Anaya, asegura que en la traducción del haikai siempre habrá aciertos y desaciertos, razones de peso histórico y concepciones del mundo que justifiquen volver a él (*Breve destello intenso [El haikú clásico del Japón]* 15). Así, se verá que pese a que Tablada no los tradujo directamente, su trabajo implica una apropiación del material poético que devuelve en una original versión castellana, sostenida en la ideología — situación histórica y estética— del decadentismo que les permitirá cobrar una significación nueva con respecto a las traducciones de Chamberlain (cuyas intenciones históricas fueron distintas), y que además es el primer paso para su versión hispánica de los *haikais*, o como él mismo prefirió llamarlos, poemas sintéticos.

A continuación se analizarán algunos de los poemas que, parafraseados por Tablada, con mayor claridad logren demostrar su trabajo creativo, para buscar su originalidad, así como las características que los estrechen con la estética decadentista del *Florilegio*. Esto se lograra comparándolos, gracias al utilísimo trabajo que Atsuko Tanabe hace en su libro *El japonismo de José Juan Tablada*⁶⁷, con las traducciones al inglés realizadas por Chamberlain y las versiones textuales proporcionadas por la autora. La versión textual ofrecida por Tanabe y la de Tablada aparecerán el cuerpo del trabajo, mientras que la

⁶⁷ Tanto los textos en inglés (traducciones directas del japonés) de Chamberlain, como las versiones literales de los poemas, están tomados del trabajo de Atsuko Tanabe *El japonismo de José Juan Tablada*, pág. 61-70.

traducción al inglés estará en nota al pie. Se comenzará con el análisis de tres poemas de la colección de utas titulada “Utas japonesas” y que aparecen publicadas por primera vez la primera quincena de octubre de 1900 en *la Revista Moderna*, fechadas en «Kamakura, Japón, 1900», para luego continuar con la colección “Cantos de amor y de otoño. Colección de odas antiguas y modernas” que aparecen por primera vez en la *Revista Moderna* la segunda quincena de diciembre de 1900, y que están fechadas ese mismo año en Yokohama. La uta, “¿Estoy soñando a caso? Ayer en Primavera...” será la primera en analizarse. Tablada escribe:

¿Estoy soñando a caso? Ayer en Primavera
miramos la esmeralda temprana del retoño
y ya una triste briza suspira en la pradera
¡entre los amarillos arrozales del Otoño!... (1-4)

La versión directa del japonés es:

Apenas ayer
recogimos los retoños de arroz
y sin saber desde cuando ya,
sobre los arrozales susurrantes
va pasando una briza otoñal.(1-5)

Como se aprecia, el poema está reestructurado como un cuarteto alejandrino, de rima consonante intercalada A,B, A, B. En él, Tablada respeta la idea principal del poema: la fugacidad del tiempo y la melancolía que el ambiente otoñal despierta en la voz poética. Sin embargo, al comparar el poema con la versión directa del japonés y la traducción de Chamberlain⁶⁸, se advierte que Tablada introduce como parte de la adecuación estética que efectúa, dos elementos muy típicos del decadentismo: la plasticidad y el color: «la esmeralda temprana» y «los amarillos arrozales» que aporta el carácter cromático y plástico al poema, que en el original y la traducción inglesa no son tan obvios.

⁶⁸ La traducción de Chamberlain es la siguiente: «can i be dreaming? It was but yesterday / we planted out each tender shoot again; / and now the autumn breeze sighs over the plain, / where fields of yellow rice confess its sway. »

Otros cambios importantes son la introducción de la «Primavera», como un ente, más allá de su carácter como marco temporal, que era un procedimiento regular del decadentismo, y la adjetivación que revela la situación anímica de la voz poética: «una triste briza», que no aparecen en ninguna de las dos versiones.

Sin embargo, en su versión se aleja de la economía poética que rige las construcciones japonesas —y en gran medida la traducción inglesa—, pues al hablar de «la esmeralda temprana del retoño», es decir el florecimiento de los frutos, se sobrentiende que la época es la primavera y aún más, «temprana» y «retoño», se contienen la una a la otra. Tanabe señala que en los poemas japoneses «todas estas palabras sobreentendidas por el lector tienden a ser eliminadas hasta donde sea posible» (69). No obstante este procedimiento queda justificado dentro de la estética propia del decadentismo, donde «la esmeralda temprana» funciona como un adjetivo sustantivado que modifica «del retoño». Este tipo de procedimientos era típico en Tablada y será recurrente en sus paráfrasis de las utas.

El siguiente poema, Tablada lo atribuye a la famosa poetisa Komachi (825–900 d.C.) y transcribe de la siguiente manera:

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! (1-4)

La primera anotación que hace Tanabe es que, al igual que el poema anterior, se trata de una confusión, pues es un poema anónimo; aunque deja ver que, quizá fue una equivocación deliberada por parte de Tablada para poder introducir algún texto de esta famosa poeta (62). En cuanto a la versión literal⁶⁹ que presenta, es la siguiente:

Siempre que haya la semilla
aun sobre la roca
crecerán los pinos;

⁶⁹ La versión de Chamberlain es: «The barest ledge of rock, if but a seed / alight upon it, lets the pine-tree grow: / if, then, thy love for me be love indeed, / we'll come together, dear; it must be so! »

si nos amamos sinceramente
por qué no habremos de vernos. (1-5)

De nuevo, el procedimiento decadentista y afrancesado de Tablada, lo lleva a preferir una estrofa alejandrina de cuatro versos con rima consonante (A, B, A, B). Como se puede apreciar al comparar el trabajo de Tablada con la versión literal ofrecida por Tanabe, la idea, aunque más concreta, es la misma: la naturaleza florece aún en los ambientes más difíciles —como lo es «la roca desnuda» o «The barest edge of rock»—, al igual que el amor que es genuino vence el destino.

La adecuación estética de Tablada nuevamente va a acentuar los rasgos plásticos de la naturaleza: «el frondoso pino», las «arideces» y «la roca desnuda», mientras que por otro lado, introduce la exclamación «¡oh amado!», para darle mayor fuerza. Hay que recordar que este tipo de interjecciones se encuentran a lo largo de toda la poesía tabladista en su periodo decadentista, para acentuar su tono dramático.

Por último, la inclusión del adjetivo «viajero» que modifica a «germen», denota el carácter dinámico del poema que se justifica en la plástica deseada, y, por otro lado, da precisamente la idea de desplazamiento temporal que encierra el poema japonés, a través del cual crece y se afianza el pino a la roca, y el amor triunfa en el destino.

El tercer poema, escrito por Chisato (¿889?- ¿923?), reflexiona sobre la brevedad de la estancia del hombre en la tierra y el temor que despierta en el hombre su esencia caduca. El poeta mexicano lo traduce así:

¡Alma, no te conturbes si arrebatadas viste
las amarillas hojas por la racha otoñal!
¡Es el paso del Hombre más fugaz y más triste
por la escena mortal...! (1-4)

Tanabe ofrece su versión apegada al original japonés, de la siguiente manera:

Fugaz es la vida humana
más que
aquellas hojas de arce

llevadas
por el viento. (1-5)

Se puede apreciar, además de que mantiene la formulación métrica (verso alejandrino con rima consonante A, B) que Tablada precisa del cromatismo, y nuevamente evoca el color amarillo del otoño: «las amarillas hojas», para producir la sinestesia tan cara a la poesía decadentista. Además, destaca la musicalidad tanto en la métrica como en la selección de términos que hace, «conturbes», «arreatadas» y «racha otoñal».

Por otro lado, resulta sumamente interesante el cambio que opera tanto en la voz poética como en el destinatario del mensaje poético. Mientras que en la versión japonesa y la traducción inglesa⁷⁰ el poeta, como una voz omnisciente sentencia sobre la fugacidad de la vida humana, y parece dirigirse hacia un tercero, la humanidad misma, el texto de Tablada es una introspección; la voz poética se presenta dialogando consigo misma, consolando a su propia alma, y se dice: «¡Alma, no te conturbes si arreatadas viste / las amarillas hojas...» (1-2).

En este sentido, la hiperestesia de la que sufre el poeta decadentista, y padece el temperamento de Tablada, logra hacerlo capaz de sentir empatía por las hojas secas caídas en el otoño, y a partir de este hecho genera la reflexión universal. Entonces, como se aprecia, la adecuación estética e ideológica que logra Tablada en este poema, es mucho más profunda y compleja de lo que simple vista parece. No solo respeta la idea, sino que consigue amoldarla a su propio contexto estético y espiritual. Bajo este tenor, se puede decir que se trata de una de las mejores, si es que no, de la mejor traducción en esta colección de utas japonesas.

En cuanto a la segunda colección, “Cantos de amor y de otoño”, Tanabe señala se puede decir que en ella, los poetas japoneses buscaban, a grandes rasgos, la «belleza mística, simbólica, imaginaria y sobre natural, acompañada de una resonancia sutil» (65), y gran parte de esta intención prístina se mantiene en la paráfrasis hecha por Tablada. Recuérdese que para los decadentistas, la poesía, el Símbolo, era un efecto místico y metafísico, que se alcanzaba gracias a la suprasensibilidad de los poetas. Este es otro de los rasgos

⁷⁰ Chamberlain traduce: « One thing, alas! more fleeting have I seen / than wither leaves driv'n by the autumn gust: / yea, evanescent as the whirling dust / is man brief passage over this mortal scene! »

fundaméntelas por los cuales se produce una simbiosis tan exacta entre la búsqueda poética de Tablada y la poesía japonesa.

Señala Tanabe que muchos de estos poemas venían acompañados de advertencias con las cuales los poetas, cuando lo creían necesarios, limpiaban de ambigüedad sus textos (65). Es el caso del uta que Tablada traduce como “Cuenta, hermosa, tu tormento”, en la que la poeta Murasaki (978? - 1014?) indica: «En la despedida de una amiga, con quien yo había sostenido una profunda amistad». Esta advertencia, debe de proporcionar una clave en su lectura, misma que Tablada tomará en cuenta para realizar su trabajo de paráfrasis. Aunque es de extrañar que no la incluyera al margen del poema en *El florilegio*, quizá por considerar que en su traducción no era necesaria la nota explicativa, pues en realidad, la motivación poética (la despedida de una afectísima amiga) no era de él. La traducción literal que ofrece Tanabe es la siguiente:

Encargad vuestros mensajes
a las alas de ocas salvajes
que vuelan hacia el norte,
sin cesar de escribir
los sobrescritos de nubes.(1-5)

La paráfrasis en castellano de Tablada es:

Cuenta, hermosa, tu tormento
a las garzas mensajeras,
que con vuelo blando y lento
¡Sobre el azul firmamento
trazan estrofas ligeras! (1-5)

Lo primero que se puede observar, y que de hecho la misma Tanabe señala, es que Tablada cambio el nombre original de las aves («garzas» por «ocas»), quizá, supone la autora, para facilitar su versificación (66). Lo cierto es que si bien al momento de versificar, «garzas» es mejor que «ocas» por la eufonía misma de la palabra, la justificación va más allá, pues la garza es un ave mucho más plástica, que la oca. Su evocación conlleva una construcción anatómica más ágil, esbelta y hasta manierista que la de la oca y, por otro lado, acentúa la

atmósfera oriental del poema, pues la garza tradicionalmente ha estado más asociada a los paisajes japoneses que la oca.

Además destaca movilidad que el poema de Tablada presenta: el las alas en su «vuelo blando y lento»; el verbo «trazan» que indica una acción continua y hasta el adjetivo «mensajeras» —que en el original son el sujeto los «mensajes» que se encarga a las ocas— supone un estado de continuo movimiento. Así mismo, el cromatismo vuelve a estar presente, para reforzar la plasticidad y destaca «el azul firmamento» contrapuesto al blanco color de las garzas, una justificación más de haber trocado el tipo de ave.

Tanabe explica que en la lírica japonesa “encargar mensajes a las aves voladoras” es un formalismo retórico, por lo que el poema de Tablada resulta más explicativo (66), y esto en función de la intención poética y estética del decadentismo. Lo que es una sentida “recomendación poética” para una persona querida, que estará lejos del yo poético en el texto original, se vuelve una experiencia dolorosa un «tormento», causado quizá por la separación que se anuncia en la advertencia al texto japonés, pero también, quizá por la simple experiencia de vivir en un mundo donde el yo poético, sufre por encontrarse continuamente decepcionado de la realidad y desorientado en su plan de vida. Y en este sentido, la «hermosa» a la que se dirige el poeta sea, nuevamente, su propia alma.

Entonces, la paráfrasis de Tablada logra situarse más allá de lo anecdótico, para volverse una lamentación metafísica de alcance universal. “Contar a las garzas el tormento”, simbolizaría poner en cuidado de la belleza (la poesía) el dolor vital para que, a través de ellas, en su «blando y lento» vuelo, se exprese en el «azul firmamento» las «estrofas ligeras», que develen el maltratado sentir del poeta. Así, Tablada logra alcanzar en un idioma propio y bajo una concepción estética en la se interpreta su época, las mismas expectativas poéticas que estas utas tenían: la belleza mística, simbólica, imaginaria y sobrenatural, de las que habla Tanabe.

Las traducciones o paráfrasis que Tablada efectúa en este apartado, aunque no son directas del japonés, logran captar, y muchas veces superar en favor de la expresión estética, la esencia prístina de los textos originales. En este sentido, las traducciones realizadas por Chamberlain, le sirven al poeta más como una pauta para su construcción, o como una

estructura segura a partir de la cual va a poder articular con efectividad su expresión poética.

Como es admitido por Tablada, y cada traductor que se ha dado a la difícil tarea de traer a su idioma la poesía japonesa, resulta casi imposible capturar en su totalidad la forma y esencia de esta poesía. No obstante, si se cuenta con la sensibilidad poética de un hombre como Tablada, que aún y cuando ni siquiera podía acceder en su totalidad a los textos originales, tuvo la intuición y sagacidad justa, el resultado puede ser un trabajo de paráfrasis y traducción extraordinario. La falta de conocimiento del idioma, lejos de ser una mácula para su trabajo, es una proeza estética admirable, pues el trabajo de Tablada no se queda en una simple traducción del texto inglés sino que, en realidad, se vuelve una reinterpretación que proyecta todos los rasgos de su estilo. Es un trabajo de paráfrasis que adquiere calidad poética y que, no menos importante, encaja a la perfección dentro de la morfología decadentista del poemario.

3.2.1.3.4 Las traducciones de José María de Heredia

A diferencia del japonés, Tablada manejaba a la perfección la lengua francesa, al grado de que se decía de él que la hablaba como un verdadero parisiense. Manuel Ugarte (1878-1957), periodista argentino, llegó a declarar que Tablada realizaba el imposible de ser parisiense sin haber salido de México (cit. por Ruedas de la Serna 43). Desde muy temprana edad (tenía 19 años), comienza a colaborar en *El Universal* con traducciones de poetas y escritores franceses, como los hermanos Goncourt, Huysmans, Baudelaire, Gautier y José María de Heredia, entre otros.

Su iniciación en el mundo de la literatura moderna francesa se lo debió al crítico literario Manuel Puga y Acal (1860- 1930), quien le proporcionaba los más nuevos libros que sobre esta literatura iban apareciendo en el mercado:

El conocimiento que Puga manifestaba de la literatura en general y de la francesa en particular era profundísimo ya poco de conocer al poeta y crítico, cuando yo era punto menos que un escolapio, me puso al tanto de los poetas entonces modernos e

ignorados por todos nuestros literatos con excepción de él y de Gutiérrez Nájera. (José Juan Tablada “Mis memorias” *El Universal* cit. por Tanabe 30)

Así es como, poco a poco, la cultura del poeta se fue llenando de referentes franceses, e impregnado de sus tendencias y temáticas. Es un hecho reconocido que la japonofilia de los autores decadentistas hispanoamericanos se inicia debido a las lecturas de los poetas románticos y parnasianos de Francia y, precisamente, es en la traducción de estos autores, que Tablada comienza a desarrollar su interés por la cultura, arte y lo Otro japonés.

En 1891 traduce un artículo de Judith Gautier titulado “Novela japonesa” y otro de Jules Goncourt llamado “El arte japonés” ambos publicado en *El Universal* (Tanabe 30), a partir de ese momento colaboró tanto en éste como en otros periódicos⁷¹, con traducciones de artículos y poemas de temática japonesa o que trataran sobre su cultura. En abril 1900 publica en la *Revista Moderna* “Álbum del extremo oriente”, en mayo “Álbum del extremo oriente. Los pintores japoneses” y meses después, una vez que ha iniciado su viaje al Japón, manda mensualmente crónicas de su estancia en aquellas tierras⁷².

Un año antes, en marzo de 1899, aparece en la *Revista Moderna* la traducción del poema de José María de Heredia (1842-1905)⁷³, “El samurái” y, en 1901, después de su llegada del Japón, se publica en la segunda quincena de septiembre en esta misma revista, otra traducción del poeta francés, “El daimio. Mañana de batalla”, la cual Tablada fecha en “Parque de Uyeno, Tokio, 1900”.

Son, precisamente estos dos poemas, más otro de Baudelaire, las únicas tres traducciones de poetas franceses que Tablada introduce en su poemario —de hecho las únicas después

⁷¹ Desde que comienza su vida periodística en 1891 hasta su viaje a Japón en mayo de 1900 colaboro en: *El Universal* de 1891 a 1892 y de 1896 a 1897; *El Siglo XIX* de 1892 a 1893; *El País* en 1893; la *Revista Azul* de 1894 a 1895; *El Correo de la Tarde* en 1894; *El Mundo [Ilustrado]* en 1897; la *Revista Moderna* de 1898 a 1900. (Esperanza Lara Velázquez *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas: 1995)

⁷² Todos estos artículos y crónicas han quedado recogidos en *Obras VIII En el País del Sol*, editado por la UNAM en su colección de Nueva Biblioteca Mexicana.

⁷³ José María de Heredia nació en Cuba en 1824 y murió en París en 1905. De madre francesa y padre español estudió en el colegio de Saint Vicent de Saulis, después se traslado a Cuba donde estudio en la Universidad de La Habana y finalmente, regresó a Francia donde fue miembro de la *Académie Française* de 1894 hasta su muerte. Es reconocido como uno de los más grandes poetas parnasianistas. Y aunque su obra no es muy vasta destaca por su perfección formal y belleza plástica.

de las “utas”. Llama la atención que en la edición del *Florilegio* de 1899 no aparezcan ninguna de las dos traducciones de Heredia. Ambos poemas, de patente estética parnasiana y temática japonesa, pertenecen al libro de sonetos *Les Trophées* (1893) en el que Heredia intenta elevar la historia universal a la máxima expresión estética reconstruyendo poéticamente cada una de sus etapas, desde roma y los bárbaros hasta el lejano oriente, «recelando —anota Tablada en un artículo dedicado al poeta el año de su muerte— en la tersura de su oriente, la sangre más noble de los corazones heroicos, los más tumultuosos episodios de la fábula y el mito, los más grandiosos panoramas de acrópolis, capitolios y catedrales.» (José Juan Tablada “El poeta de los trofeos”, Obras V 212).

La perfección con que fueron realizados los sonetos de Heredia cautivó a Tablada a tal grado de asegurar que «Nunca se habían burilado sonetos semejantes, ni su breve dimensión se había magnificado a tal punto.» (212). Para Tablada cada uno de los catorce versos que componen los sonetos son como «rayos de una estrella» como los «como los pétalos de una flor que exhala todos los aromas» y en ellos «el clamor marino guarda las armadas de galeones y las flotas de carabelas» (213). Tal es la admiración que por la perfección poética de Heredia siente Tablada. Lo que, por un lado justifica su inserción en *El florilegio*, y por otro muestra la seguridad que sentía por la calidad de su traducción, pues, alguno párrafos más delante de estas elogiosas palabras, con enérgica voz el poeta amenaza: «ay! del que simple mortal, sin un poder divino, penetre con su mano profana a ese jardín!...» pues «¡Hay que poseer una iniciación superior de cultura para sentir clara y familiarmente, todo el sentido, sabio y casi hermético, de esa altiva y profunda poesía!» (213); y Tablada la poseía.

Tanto “El samurái” como “El daimio” pertenecen a la sección del “El oriente y los trópicos” de *Les Trophées*; y en *El florilegio*, ocupan un lugar en “Musa japónica”, es obvio que Tablada conocía el lugar de estos poemas dentro de una sección puramente orientalista y, aprovechando la antesala que abre Heredia, incluye, no sin presunción y orgullo, estas traducciones sumamente bien logradas —junto a la paráfrasis de las “utas”— en su poemario, para reforzar el carácter orientalista de la obra, pero también demostrar su

alta calidad como traductor y su vasta cultura universal. El primer poema, en el orden en que los acomoda Tablada⁷⁴, es “El daimio. Mañana de batalla”⁷⁵ :

Bajo la negra fusta guerrera que restalla,
relincha y belicoso sacúdense el bridón,
y el acerado peto y el bronce de la malla
de sables que chocan imitan ferro son.

Quitándose la hirsuta máscara de batalla,
el Jefe envuelto en hierros, en laca y en crespón,
mira el volcán en cuya pálida nieve estalla
sobre un purpúreo cielo la aurora del Nippón.

Pero mira hacia el Este surgir glorioso el Astro
en la fatal mañana dejando un áureo rastro,
deslumbrante emergiendo por detrás del estero;

y amparando sus ojos del hostil arbol
¡abre de un golpe su abanico de acero
en cuya blanca seda se inflama un rojo Sol! (1-14)

El segundo es “El samurái”⁷⁶, y en el libro de Heredia aparece con un epígrafe: « C’était un homme à deux sabres.»⁷⁷:

⁷⁴ En *Les Trophées* (1893) aparecen en el orden contrario, primero “Le samourai” y después “Le daimio”.

⁷⁵ La versión original en francés de “Le daimio. Matin de bataille” es: «Sous le noir fouet de guerre à quadruple pompon, / l'étalon belliqueux en hennissant se cabre / et fait bruire, avec des cliquetis de sabre, / la cuirasse de bronze aux lames du jupon. // Le Chef vêtu d'airain, de laque et de crépon, / otant le masque à poils de son visage glabre, / regarde le volcan sur un ciel de cinabre / dresser la neige où rit l'aurore du Nippon. // Mais il a vu, vers l'Est éclaboussé d'or, l'astre, / glorieux d'éclairer ce matin de désastre, / poindre, orbe éblouissant, au-dessus de la mer; / et pour couvrir ses yeux dont pas un cil ne bouge, / il ouvre d'un seul coup son éventail de fer / où dans le satin blanc se lève un Soleil rouge.» (José María de Heredia *Les Trophées*. Paris: Alphonse Lemerre, éditeur: 1893)

⁷⁶ “Le samourai” : « D'un doigt distrait frôlant la sonore bîva, / a travers les bambous tressés en fine latte, / elle a vu, par la plage éblouissante et plate, / s'avancer le vainqueur que son amour rêva. // C'est lui. Sabres au flanc, l'éventail haut, il va. / La cordelière rouge et le gland écarlate / coupent l'armure sombre, et, sur l'épaule, éclate / le blason de Hizen ou de Tokungawa. // Ce beau guerrier vêtu de lames et de plaques, / sous le bronze, la soie et les brillantes laques, / semble un crustacé noir, gigantesque et vermeil. / Il l'a vue. Il sourit dans la barbe du masque, / et son pas plus hâtif fait reluire au soleil / les deux antennes d'or qui tremblent à son casque.» (José María de Heredia *Les Trophées* Paris: Alphonse Lemerre, editeur: 1893)

⁷⁷ « Era un hombre con dos sables». La traducción es mía.

La mano en el cordaje de la biva sonora
tendiendo su mirada por el bambú calado,
ve al vencedor que llega cual ella lo ha soñado
por la infinita playa que el sol calienta y dora...

Va en alto el abanico, los sables al costado;
una purpúrea banda su pecho condecora
y en la coraza negra con esplendor de aurora
de Tokungava o Hizen luce el blasón sagrado.

Aparece vestido de láminas y placas,
bajo la seda, el oro y las brillantes lacas,
bermejo y negro como un crustáceo gigante.

La mira sonriente; sus pasos se apresuran
y moviéndose al ritmo de su marcha triunfante
¡las antenas de oro de su casco fulguran! (1-14)

Ivan Schulman señala que para el análisis del exotismo en la poesía hispanoamericana de tema oriental, y lo mismo se puede decir de la francesa —o cualquier otra poesía de procedencia occidental—, es necesario fijar la atención en la posición que la voz poética mantiene en relación a la descripción, planteamiento o materia de su escritura (*El proyecto...* 229). Precisar si el autor, en este caso su yo poético, se encuentra dentro o fuera del universo oriental que está construyendo; y a partir de este análisis, determinar el grado de exotismo con el que se está visionado oriente.

Bajo esta nueva luz, resulta interesante que Heredia, a diferencia de lo que sucederá con Tablada, se mantiene siempre muy alejado del relato japonés que edifica en ambos poemas. La posición con respecto a “la materia de su escritura”, es la de una voz poética extradieгética; es decir la de un yo poético que permanece fuera de la dimensión oriental del texto. En el primer soneto, persiste la sensación de estar frente a un paisaje excepcionalmente dispuesto, un cuadro hermosamente pintado. Pero siempre frene a él, y nunca dentro. La gallardía y bravura con la que se describe al Daimio: «Quitándose la hirsuta máscara de batalla / el Jefe envuelto en hierros, en laca y en crespón / mira el

volcán...» (5-7) produce en el lector una idealización que va a generar la sensación de alejamiento con respecto al poema. Además la plasticidad del paisaje: «el volcán en cuya pálida nieve estalla / sobre un purpúreo cielo la aurora del Nippón» (7-8), y su abigarrada composición: «mira hacia el Este surgir glorioso el Astro / (...) dejando un áureo rastro, / deslumbrante emergiendo por detrás del estero» (9-11), no dejan espacio para que el lector se posicione dentro de él. La belleza del poema es impecable, ideal y abrumadora.

“El samurái” es un poema anecdótico e ideal, y en muchos sentidos impresionista. El relato de la mujer japonesa que espera a que en la «playa que el sol calienta y dora» (4) arribe el guerrero vencedor «cual ella lo ha soñado» (3), es un tópico muy adecuado para la construcción de un cuadro preciosita como el de Heredia. Por su parte, de nueva cuenta la figura que se erige del samurái está preconizada: «vestido de láminas y placas, / bajo la seda, el oro y las brillantes lacas» (9-10). Las descripciones, basadas en símiles, alejan al lector de la realidad de ese universo, y dan más la idea de un cuadro impresionista vislumbrado a través un ojo ajeno y exotizante: «bermejo y negro como un crustáceo gigante» (11) o «¡las antenas de oro de su casco fulguran!» (14). Y aunque ambos están magistralmente realizados, no hay en ello identificación por parte de la voz poética, con el mundo oriental, una verdadera introyección de los valores japoneses.

No obstante que ambos poemas presentan una visión extradiegética, al ubicarse en un apartado totalmente orientalista —al lado de las paráfrasis de las “utas” de poetas nipones y de poemas originales con temática oriental— cobran, gracias a su entorno, una familiaridad que diluye la sensación de exotismo que se pudiera despertar en el lector. La atmósfera japonesa que se instaura en este apartado gracias a la formación estratégica que sigue Tablada —al igual que sucede en *Les trophées*—, absorbe en gran medida la distancia cultural que hay entre oriente y occidente y que de otra manera, pudiera presentarse como una barrera para el receptor.

3.2.1.3.5 “Musa japónica” y otros poemas orientalistas originales

Hasta ahora se han analizado los poemas que Tablada tanto parafrasea o como traduce, dejando para esta última parte del estudio sobre la influencia japonesa en su poesía

decadentista, la exégesis de los textos originales que compone con temática japonesa u oriental. Como es obvio, alentado por sus lecturas y traducciones, Tablada muy pronto siente la necesidad de comenzar a componer poemas de temática japonesa. Así, comenzaba a dar pasos firmes en su propio desarrollo como un japonista. Si bien es notable la evolución que sufre su concepción estética sobre lo japonés y la calidad de sus poemas a lo largo de su carrera como poeta, estos primeros textos son el germen que nutrirá su numen y lo llevará, en poco más de diez años, a generar la primera innovación poética en lengua castellana de la que es completamente responsable: los poemas sintéticos, versiones en español de los *haikais* japoneses. Atsuko Tanabe a este respecto apunta:

Tablada había escrito muchos poemas con tema japonés. Sin embargo, esto no era una “revolución poética”. Aunque cantara a biombos y tibores japoneses con técnica y retórica complicadas y barrocas, no significaba una revolución fundamental de la poesía misma. (108- 109)

Entonces, se pueden leer estos poemas como las aproximaciones a través de las cuales Tablada va a intentar aprehender lo japonés, su estética, su filosofía, y plasticidad. Los primeros ensayos —y no por ensayos incompletos o mal realizados— que le permitirán ir abriéndose camino para conseguir la “revolución poética” añorada. Tablada es, de todos sus contemporáneos que escribieron obras de temática japonesa (José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, entre otros más) el primero que logra cristalizar la verdadera visión del Japón en su poesía, rompiendo con muchos los clisés con que típicamente se lo pintaba: exotismo gratuito, sed de aventuras y sensualismo. El proyecto japonista de Tablada va más allá, y aunque estos elementos están presentes, se robustecen y justifican en la asimilación y revisión profunda que de la cultura nipona hace el poeta mexicano⁷⁸.

El primer poema que aparece en esta sección se titula sencillamente “Japón” y tiene un epígrafe en inglés que reza: «Japán is not a land where man need pray / vor’ tis itself divine / let do I lift my voice in prayer and say: / may ev’ry joy be thine!»; Tablada se lo adjudica a un poeta japonés llamado Nitomaro. La cuestión, señala Tanabe, es que nunca existió un

⁷⁸ Además del cambio que recibe el enfoque orientalista en la obra decadentista de Tablada con respecto a la francesa, existe otro tópico que no adquiere relevancia en su obra, y es el de las ciudades muertas, pues para el alma cosmopolita del poeta la metrópoli era un espectáculo y un hecho de admiración.

poeta japonés llamado así, pero sí uno llamado Hitomaro, Kakinomoto no Hitomaro (662-710), por lo que Tablada debió de equivocarse la H por N al copiarlo de algún libro inglés (49). Además, llama la atención el poco cuidado que puso en la transcripción de los versos, ya que el texto traducido al inglés de Hitomaro sería: «Japan is not a land where man need pray / *for is itself divine / yet do i lift my voice in prayer and say: / May ev'ry joy be thine!*»⁷⁹ (las cursivas del autor). El texto inicia:

¡Áureo espejismo, sueño de opio,
fuente de todos mis ideales!
¡Jardín que un raro kaleidoscopio
borda en mi mente con sus cristales!

Tus teogonías me han exaltado
y amo ferviente tus glorias todas;
¡yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas! (1-8)

Las primeras dos estrofas del poema descubren la añoranza que el poeta siente por el Japón, y al mismo tiempo el miedo a que desaparezca —lo llama «Áureo espejismo»—, y también como éste se vuelve una posibilidad de evasión debido a su exotismo y, por supuesto al «sueño de opio». Por otro lado, se deja ver la sed metafísica del poeta, y sus ansias espirituales, cuando declara: «Tus teogonías me han exaltado» (5) y ser «el bonzo» de sus pagodas. Este estado de exaltación espiritual lo va a llevar a un fervor ciego que va a lograr una identificación con las propias glorias del Imperio nipón: «amo ferviente tus glorias todas;» (6) al punto que, llegándose a sentir orgulloso de ellas, va a confesar ser siervo del Emperador o Mikado.

En las siguientes estrofas va a operar una fusión espiritual entre la voz poética, su estado anímico, sus añoranzas y la construcción del espacio de valores de lo japonés.

Por ti mi dicha renace ahora
y en mi alma escéptica se derrama

⁷⁹ «Japón no es una tierra donde el hombre necesite rezar / por sí misma es divina / sin embargo, debo levantar mi voz en oración y decir: / ¡Ojalá que sea tuya toda la alegría!». La traducción es mía.

como los rayos de un sol de aurora
sobre la nieve del Fusiyama.

Tú eres el opio que narcotiza,
y al ver que aduermes todas mis penas
mi sangre —roja sacerdotisa—
tus alabanzas canta en mis venas.

¡Canta! En sus cauces corre u se estrella
mi tumultuosa sangre de Oriente,
y ése es el canto de tu epopeya
mágico imperio del Sol Naciente.

En tu arte mágico —raro edificio—
viven los monstruos, surgen las flores,
es el poema del Artificio
en la Obertura de los colores.

¡Rían los blancos con risa vana!
Que al fin contemplas indiferente
desde los cielos de tu Nirvana
a las Naciones del Occidente.

(...)

Amo tu extraña mitología,
los raros monstruos, las claras flores
que hay en tus biombos de seda umbría
y en el esmalte de tus tibores.

¡Japón! Tus ritos me han exaltado
y amo ferviente tus glorias todas;
¡yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!

Y así quisiera mi ser que te ama,
mi loco espíritu que te adora,
ser ese astro de viva llama
que tierno besa y ardiente dora
¡la blanca nieve del Fusiyama! (9-28, 45-61)

En la tercera estrofa se ve de nuevo la adición espiritual que por Japón siente la voz poética. De tal manera que los valores japoneses se vuelven la esperanza para el alma adormecida y escéptica de Tablada, proporcionando una nueva luz, bajo la cual se pueda renacer. Por su parte, en la cuarta estrofa, se termina de comprender el significado del «sueño de opio» que aduerme todas las penas. Frente al dolor que el orden materialista y positivista de Occidente produce en el espíritu del poeta, éste se alivia en pureza que Japón representa en tanto sus valores metafísicos; y a través de la salmodia que su sangre, es decir su canto, es como puede entren en comunión con ellos. Así, la imagen de la «roja sacerdotisa» se entiende como una proyección erótica en que el cuerpo y el espíritu se enlazan con el ideal de lo japonés que se está buscando.

La estrofa cinco, resalta por la aseveración de Tablada de poseer ya una «tumultuosa sangre de Oriente» (18). Este corre de la sangre oriental, por las venas del poeta, recuerda a su poema “Exégesis” donde afirma ser fruto tanto de la cultura oriental como de la mexicana, especialmente a sus últimos versos: « infundiendo a mi sangre su virtud esotérica, / ¡florece un milagroso / cerezo de Japón!». Tal esoterismo lo lleva a cantar las glorias niponas y las mágicas historias del Imperio del Sol Naciente.

Por su parte, la estrofa seis, como un pequeño universo poético, traza visión estética de Tablada, donde la fascinación por Japón se extiende más allá de lo espiritual y, como si fuera la extensión de sus mitologías, la belleza plástica del oriente captura la imaginación del poeta; donde el arte y su arquitectura, ese «raro edificio», albergan los monstruos y las fantasías estéticas más excitantes, produciendo sinestesias: «Obertura de colores», que liberan la creatividad a través de sus resonancias, develando el Símbolo, el supremo Artificio, del Poema.

Por último, de la estrofa séptima en adelante se genera una simbiosis entre el alma de Tablada y el Japón. «¡Rían los blancos su risa vana!» (25) exclama el poeta asumiendo un punto de articulación poética totalmente orientalista. Se ha desprendido en un arranque de asimilación cultural, de su ser occidental. Las siguientes estrofas refuerzan tano éstas, como las demás proyecciones del yo poético de Tablada, en lo japonés, hasta terminar desando ser el rojo sol, «ese astro de viva llama» que corona la cresta del Fusi-yama.

Como se ve, el poema presenta concepciones idealizadas de la pureza espiritual del Japón, así como de su efecto en el alma del poeta, además de estrofas desbordantes en fervor ciego por el País del Sol. No obstante, esta idealización, a diferencia de la de Heredia por ejemplo, va en función de una búsqueda genuina de lo Otro que es Japón y Oriente, para a partir de ello, lograr una afirmación y una reconstrucción personal, que se deberá efectuar debido al desapego de los valores materiales. Así es como, con forme avanza el poema, se va dando una asimilación más profunda entre la voz poética y los valores japoneses. Al punto de que lo que pareciera una simple formulación retórica en la segunda estrofa: «¡yo soy el siervo de tu Mikado! /¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!» (7-8), se vuelve una confesión profunda basada en la experiencia de autodescubrimiento que supone para la voz poética la articulación del poema.

De los tres poemas originales que se agregan en la segunda edición de *El florilegio*⁸⁰, “Musa japónica”⁸¹ es el que dota de nombre a esta sección de total orientalismo. El poema, compuesto en tercetos octosílabos monorrimos, se divide en tres secciones que se pueden ver como pausas en las que el poeta «canta con cambiante estado de ánimo» (Tanabe 49). Cada una de estas pausas va agudizando el dolor en la voz poética, al grado de llegar a una «nostalgia patética» (50) en la que la lamentación amorosa se vuelve contrapunto de la sencillez con que están labrados los versos.

I

Llegué al jardín; en las rosas

⁸⁰ “Nox”, “La Venus china” y “Musa japónica”, al igual que las paráfrasis de las “utas” y los dos sonetos de José María de Heredia se agregan a la edición de 1904. “Noche de opio”, “Crisantema” y “Japón” sí aparecían, aunque en la sección de “Poemas exóticos”, en la edición de 1899.

⁸¹ Fechado en «Jardines del Bluff, Yokohama, otoño de 1900» se publicó en septiembre de 1900 en la *Revista Moderna* con dedicatoria: «Para la bien amada».

juntaban las mariposas
sus alitas temblorosas...

Escuché el dulce murmullo
de una torcaz: el arrullo
de mi amor cerca del tuyo...

Vi sangrar al blanco lirio
cuya palidez de cirio
manchó un trágico martirio.

¡Así en mi ser que devora
la Tristeza, a toda hora
tu recuerdo sangra y llora!

Una garza cruza el cielo,
tiende sobre el sol un velo,
junto al lago posa el vuelo,

¡y en el lago retratada,
su alba imagen sobrenada
temblorosa y argentada!

Así eternamente veo,
sobre el sol de mi deseo
de tu amor el aleteo.

¡Que en mi alma tenebrosa,
una estela al fin reposa
argentada y luminosa!...

Del lago entre los temblores,
cual reflejo de sus flores
van los peces de colores...

¡Tú eres flor triunfante y pura
que en vano copiar procura
mi rima en su onda obscura! (1-30)

Hay quienes han visto en este poema un precursor de los poemas sintéticos que más tarde introduciría Tablada a la lengua castellana⁸². Lo cierto es que muchas de sus estrofas se pueden ver como poemas individuales, especialmente las primeras tres de esta sección, donde se trata de imágenes poéticas completas en las que se plantea y resuelve una situación a la vez. Véase la estrofa dos: «Escuché el dulce murmullo / de una torcaz: el arrullo / de mi amor ceca del tuyo» (4-6), donde la primer línea y media («Escuché el dulce murmullo / de una torcaz...») introduce al lector en una situación, y la segunda y tercera líneas cumplen con ella cerrándola de manera alegórica: «el arrullo / de mi amor cerca del tuyo». Lo mismo ocurre con la composición de la penúltima estrofa: «Del lago entre los temblores, / cual reflejo de sus flores / van los peces de colores...» (25-27), sólo que en esta estrofa el planteamiento se da en tres partes (cada uno de los versos) con sus elementos de construcción simbólica y poética: las ondas del lago, las flores y los peces.

Es interesante también la musicalidad que Tablada logra en estos breves octosílabos, como en la quinta estrofa, donde la aliteración de los sonidos de las consonantes “s”, “c” y “z”, logran genera una atmósfera de movimiento. De la segunda sección destaca la imagen creada en los primeros cuatro tercetos:

II
Los pinos que en las colinas
lloraban las ambarinas
lágrimas de sus resinas;

las linternas sepulcrales
de los príncipes feudales,
entre verdes saucedales

⁸² González de Mendoza asegura que «“Musa japónica” puede verse como los precursores de los “Poemas sintéticos”, a la manera de los haikai japoneses» (cit por Tanabe 50). Al respecto ésta opina que «más que en los haikais, vemos una influencia obvia de las utas (tanka o waka) compuestas de 31 sílabas en total.» (50).

y la pagoda sombría
donde eternamente ardía
el incienso noche y día...

En aquel jardín sagrado,
!el símbolo han evocado
del amor con que te he amado!

De mi amor ¡amor inmenso,
que se exhala si en ti pienso
como el perfumado incienso...

que en aras de tu hermosura
gastara la piedra dura
con ósculos de ternura! (31-48)

Se trata de un cuadro muy japonés que devela el estado anímico del poeta. Los elementos de la naturaleza: los «verdes saucedales», las colinas llenas de pinos, la noche y el día, están en perfecta armonía con la arquitectura de la «pagoda sombría». Mientras que las llorosas resinas de los bosques de pinos, se empatan con el incienso que en la pagoda se quemaba «noche y día». Así, en este cuadro a través de la armonía y la correlación, Tablada va a buscar revelar el símbolo evocado de su amor perdido. Sabe que una construcción de este tipo, le van a permitir llevar la añoranza del amor perdido, a una expresión poética más allá del exotismo que representa lo japonés. Va a significar un estado de contradicción, en el que al desplazarse hacia oriente se desea huir, pero una vez instaurado se trae consigo la presencia de “la bien amada”. Por su parte, la última sección está compuesta por tres estrofas y en ella se resuelve de manera sorprendente el poema:

III

Ya del jardín alejado,
vuelvo el rostro al sitio amado
donde tanto en ti he pensado

y veo, junto a la laguna,
a los rayos de la luna,
sobre la tiniebla bruna,

que un blanco pavo real
abre su cola, ¡triumfal
abanico de cristal! (49-57)

La primera estrofa sitúa nuevamente al lector en el místico jardín a través del cual se ido articulando la evocación de la mujer amada, y debido a lo cual termina por ser un «sitio amado» de la voz poética. Al final, igual que en sus antiguas visiones: el «blanco lirio», la «garza», la «alba imagen», «las linternas sepulcrales» ahora el rayo argentado de la luna se refleja en la faz del lago, para perturbar la imaginación del poeta con la eclipsante imagen de un «blanco pavo real», igual a un «triumfal abanico de cristal» que todo lo vela. Así es como se pierde la imagen amada, en la misma fuerza con la que se recuerda. Obnubilada en la constancia de su propia presencia.

“Noche de opio” es un bello poema que destaca, si no por la profundidad de sus reflexiones en torno al Japón, sí por lo cautivante de su atmósfera. De todos los poemas de corte orientalista que se incluyen en el poemario, es el menos personal, quizá el más alejado de este mundo. En él, Tablada narra la historia de la princesa Satsuna quien en un sueño de opio y de amor, observa el paisaje nocturno a través de su ventana, mientras medita su amado. En este sentido, la imagen del amor entre Satsuna y su ser amado está idealizada y funciona más bien como un eje anecdótico para poder pintar el hermoso cuadro nocturno:

La noche, el lago y la luna
desde el alto mirador
ve la princesa Satsuna
ebria de opio y de amor.

Bajan de los cedros altos
y revuelan taciturnas
con fúnebres sobresaltos
las mariposas nocturnas.

La vaporosa neblina
cubre a la luna en el cielo
como tenue muselina
sobre de un disco de hielo.

(...)

...Ya hunde el pez en las espumas
sus escamas plateadas...
Ya las garzas en sus plumas
se acurrucan esponjadas...

(...)

Embriagada y silenciosa
mira en el cielo Satsuna
avanzar esplendorosa
la blanca faz de la luna.

(...)

Es que su amor ha soñado
libre de angustia y de duelo
mientras brille inmaculado
aquel astro en el cielo.

(...)

Pero de súbito exhala
una queja lastimera;
tiembla, de hinojos resbala,
se postra sobre la estera,

(...)

La luna brilla en el piélagos
azul; pero ella ha mirado
revolotear un murciélagos
como un crespón agitado.

¡Y, sintiendo mortal frío
ve desplegarse Satsuna
el ala vellosa y bruna
como abanico sombrío
sobre la faz de la luna! (1-12, 17-20, 25-28, 33-36, 41-44 y 49-57)

En cuanto al personaje de la princesa Satsuna, probablemente Tablada se refería a Tenshoin (1836- 1883) que pertenecía al clan Shimazo, de la región de Satsuna. Ella se casó Tokugawa Iyemasa, el 13vo shogun del shogunato Tokugawa, aunque al poco tiempo enviudó. De ser así, se podría enmarcar en un contexto histórico la angustia que Satsuna siente al ver el murciélagos proyectado contra la luna, que anunciaría la temprana muerte de su esposo.

Por su parte el opio, aunque por la obra de Tablada pudiera parecer lo contrario, no era de uso común, y estaba estrictamente prohibido durante el gobierno shoguna; al punto de ser castigado con la muerte (Tanabe 35). Por lo que su inserción en éste, como en otros de sus poemas, revelan más el carácter de evasión que busca Tablada en sus textos. A la belleza de Satsuna y del paisaje, de su misticismo nocturno y melancólico, la acompaña una bocanada de opio, que con delicada y embriagante estela, envuelve la lírica atmósfera del poema.

En “La Venus china”⁸³ operan dos conceptos fundamentales del arte de Tablada: exotismo y erotismo. Se ha dicho que parte de las motivaciones japonistas u orientalistas de los autores decadentistas era la evasión que proporcionaban los ambientes exóticos, el remanso de novedad que implicaban en un mundo materialista y escéptico, donde los roles sociales se estrechaban cada vez más impidiendo al individuo la realización satisfactoria de su ser.

⁸³ Publicado por primera vez el 17 de febrero de 1901 en la Revista Moderna, está fechado en «Yokohama, China Town, 1900» y presenta una dedicatoria « A mi amigo, Okada Asataro». Para ver las implicaciones de esta dedicatoria ver el capítulo 3.2.1.1.2 “Personajes de la época: las dedicatorias”.

Mario Praza ha dicho: «el amor a lo exótico es generalmente una proyección imaginativa del deseo sexual» (cit. por Tanabe 43). De ser así, las búsquedas por el mundo japonés que emprende Tablada estarían revelando en parte su inquietud erótica a través de una proyección estética. Y el amor a la belleza que siente Tablada sólo se alcanza mediante la sensualidad, pues ésta mantiene las puertas abiertas de los sentidos, permitiéndole al poeta captar en su totalidad —y con una increíble fuerza— las manifestaciones del espíritu y de la naturaleza, que al cabo vienen siendo la misma cosa.

El poema “La Venus china” despliega una gran sensualidad que se marca en los valores estéticos despertados por la influencia japonesa en Tablada. Tanabe afirma que al hacer un estudio diacrónico de la obra de José Juan Tablada «se nos hace evidente que su erotismo se agudiza al entrar en contacto con el arte japonés» (36). Por otro lado, imagen de la mujer oriental siempre se ha manifestado a la imaginación de los poetas occidentales como un misterio. Lo que va a aumentar el deseo de penetración y de mayor conocimiento (Schulman *El proyecto*, 231). Entonces, el ejercicio de construcción poética de la imagen de la mujer oriental (la Venus china), va a significar un intento por develar el enigma que guarda su efigie:

En su rostro ovalado palidece el marfil,
la granada en sus labios dejó púrpura y miel,
son sus cejas el rasgo de un oblicuo pincel
y sus ojos dos gotas de opio negro y sutil.

Cual las hojas de nácar de un extraño clavel
florecieron las uñas de su mano infantil
que agitando en la sombra su abanico febril
hace arder en sus sedas un dorado rondel...

Arropada en su manto de brocado turquí,
en la taza de jaspe bebe sorbos de té
mientras arde a sus plantas aromoso benjuí,

Mas irguióse la Venus... Y el encanto se fue
pues enjuto en la cárcel de cruel borceguí
era un pie de faunesa de la Venus el pie...(1-14)

Los «blancos rostros con ojos delgados como hilos, boca pequeña como pétalo de flor de cerezo, aparentemente inexpresiva e indolente, ocultan una pasión insaciable» (Tanabe 38) que obsesiona la imaginación del poeta. Así, al privilegiar las diferencias de sexo, la delicadeza con la que son trazadas cada una de las partes del cuerpo femenino, se explora «lo que al mismo tiempo es amenazante y necesario para la subjetividad masculina» (Charnon-Deutsch cit. por Schulman *El proyecto...* 230).

Esta chinesca Venus, se erige como una proyección del inconsciente erótico de Tablada que busca reconocer su propia virilidad en el otro femenino. Pero, como siempre lo desconocido es amenazante, al final del soneto se devela su carácter deforme y enigmático. En este sentido ocurre que «ante los ojos de Occidente el Oriente es siempre es siempre más distinto de lo que parece, pues siempre y por todas partes se manifiesta de un modo cubierto, desfigurado, o engañoso» (Yegenoglu cit. por Schulman 231) como esta Venus china, que atrae y engaña a los hombres con su belleza lejana, como una sirena, mientras se contempla desde la seguridad de la costa occidental, pero que una vez que se elimina la distancia, esta “diferencia” se vuelve insoportable.

“La Venus china” de Tablada, simboliza el temor masculino por lo otro femenino, su atracción fatal e irresistible, pero también la posición del hombre occidental con respecto a su otro oriental. En este poema, a diferencia de los otros que se incluyen en esta sección, Tablada por primera vez pierde el velo de idealización que sobre su dos ojos colgaba, para enfrentarse a la realidad que enmarcan las diferencias culturales: si en Oriente no se busca más que la belleza superficial y evanescente, las geishas, fumaderos de opio, y los bravos guerreros, los paisajes nocturnos, garzas y riveras de bambúes, timbones y farolas chinescas, la desilusión, acompañada de extrañamiento y vacío, pueden estremecer el alma. Pero si por el contrario, como al final lo logra Tablada, se alcanza ver la trascendencia en los valores orientales, la ventana metafísica que se abre en su cultura, el remanso espiritual y orden estético en su verdadera dimensión, la sabiduría, el concretismo y valor de su

poesía, se va poder dar el paso de asimilación cultural, mediante el cual se ha de identificar un proyecto de edificación personal, cimentada en ambos universos culturales.

3.2.2 El Eros decadentista de José Juan Tablada.

Cuando José Juan Tablada publica el 8 de enero de 1893, siendo jefe de la sección literaria de *El País*, su poema “Misa negra”, una operación sin precedentes comenzaba a apuntalarse en torno de la poesía erótica mexicana. Esto, tanto en su manera de ser producida como en la de concebirla. Aunque no es éste el primer poema erótico que escribe el poeta —ya en 1889 había publicado “Nupcial” de fuertes tonalidades eróticas— la aparición de “Misa negra” se volvería un hito. El mismo Tablada reconoce su valor y apunta que, “Misa negra”, « utilizaba imágenes nunca antes aplicada a la poesía erótica, que avivaban la emoción eterna» y que influyó tanto en su vida personal y desarrollo artístico, como «en la literatura poética nacional» (*La feria*, 298).

Desde entonces, y a lo largo de toda su producción poética, el erotismo sería una marca que lo acompañaría, tanto por la transgresión que supone — y hay que recordar que Tablada fue siempre un poeta de vanguardia y de ruptura—, como por la sensibilidad encarnada que se despierta en la textualización del erotismo. El crítico J. H. Rosny señala que el amor por la belleza despierta la sensualidad en quien lo persiga, por lo que el poeta, como cualquier artista, tendrá una estrecha relación con el erotismo (cit. por Tanabe 43). Y aunque ni toda su obra está enmarcada dentro de las tendencias decadentistas, ni todas sus poesías de tono erótico se les puede asociar con esta estética, el decadentismo fue el punto de partida, la puerta grande por la que el joven poeta supo exteriorizar su visión erótica del amor, la muerte y de la vida.

Las fuentes en donde bebe su instrucción poética están colmadas de infusiones sensuales que van a causar una conmoción en su mentalidad joven predispuesta a la sensibilidad estética y ansiosa de descubrir nuevas expresiones y emociones. Se pueden establecer dos flancos desde los cuales irá instruyendo, para darle voz y libertad, su erotismo. El primero es Occidente, sobre todo las lecturas clásicas y francesas, el segundo, Oriente. La natural inclinación de los griegos y romanos a la expresión de la sensualidad (Catulo, Safo, Petronio y Ovidio) se permeará en Tablada, aunque es especialmente en los franceses donde terminará de descubrir la fuerza de la expresión erótica. Además de las lecturas del Marqués de Sade, le marcarían los perfumes inhalados en *Las flores del mal* del Baudelaire, las alucinaciones casi demoniacas de Richepin, Huysmans y el conde d’

Lautreamont, las morbideces de Jean Lorrain, Móreas, y Remy d' Gourmont, los humanos y desalentadores cuadros de Émile Zola, y los apasionados versos de Verlaine. Lo influyen también los ingleses Oscar Wild, Lord Byron y Gabriel Rosseti, y el italiano Gabriel D' Annunzio.

El segundo flanco será la influencia oriental; las pinturas del “mundo flotante”⁸⁴ excepcionalmente realizadas por el pintor Japonés Utamaro, que conoció a través del trabajo de los Goncourt, capturarían su imaginación y lo iniciarían en el delicado mundo de la sensualidad oriental. También opera dentro de este crisol el cáliz hedonista de las *Rubayatas* del poeta persa Omar Kayyám, que se vierte sobre las lecturas de Tablada para logra filtrarse sutilmente en su concepción del erotismo.

Así, la construcción del imaginario erótico tabladiano va a ir nutriéndose de variadas y diversas fuentes hasta culminar en una visión decadentista que, aunque entonces en boga, va a ser el reflejo, en gran medida, de los miedos e incertidumbres de la sociedad masculina de la época. Las principales características de este erotismo, trasplantado en el ánimo del poeta, serán especialmente negativas: una visión destructiva de la pasión y el amor, que a la postre llevarán a la agonía y la muerte, tanto espiritual como material; la seducción como una fuerza devastadora que corrompe la pureza del alma; la necesidad de ser amado y la imposibilidad de concebir un amor constructivo; una visión enervante del Eros; la asociación del exotismo y sensualidad oriental con el amor erótico; un erotismo que para trascender, se cobija en el misticismo religioso; la yuxtaposición de imágenes de la cristiandad con escenas sexuales y paganas; y la imagen demoniaca y fatal de la mujer: las sirenas, vampiresas, súcubos y la esfinge.

Quizá el aspecto más conocido del decadentismo, tanto de Tablada como en general, sea precisamente su carga erótica. Esto debido a que su fuerza sensual, transgresora y crítica, resultaba intolerable —y demasiado maliciosa — para la sociedad decimonónica. Sin

⁸⁴ En la época del Edo (1603-1866) floreció en Japón la clase mercante que abrumada por la poca participación política que se les permitía, se dedicó a cultivar los placeres de la carne, a satisfacer su lujuria y embriaguez. Aparecieron entonces los prostíbulos y el teatro popular. A la par, comenzó una clase de pintores que ilustraban este tipo de vida, comerciando con su arte. A estas pinturas, que retrataban el mundo vacío y decadente de la época se les llamó pinturas del “mundo flotante”, porque mostraban la realidad insubstancial del Japón. Durante el siglo XIX comenzaron a circular en Europa y rápidamente adquirieron fama entre los autores franceses de fin de siglo. Los hermanos Goncourt, al igual que Baudelaire, apreciaban y coleccionaban este tipo de pinturas (Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada* 36- 44).

embargo, el erotismo decadente es una proyección, inconsciente y estética, de la sexualidad de una época en la cual, el crecimiento económico, la independencia de la mujer, la materialización de los valores espirituales, y la aparición de las clases burguesas que, despreocupadas por ganarse el sustento, invertían sus energías vitales en fumaderos de opio, prostíbulos y tabernas, afectarían severamente la concepción del Eros en todos sus individuos y especialmente en los más sensibles, los artistas y poetas.

Debido a esta contextura, el erotismo de Tablada se vuelve un ejercicio intelectual en el cual intentará replantear—y replantearse a sí mismo— el universo que lo circunda, y que se proyectará como una herramienta de liberación estética y emocional. Amado Nervo había dicho que el decadentismo fue un grito de libertad para los poetas mexicanos:

El decadentismo no fue una escuela, fue un grito: grito de rebelión del Ideal (...) Fue un grito, sí, ¡y qué grito! tenía la inflexión aguda y penetrante de los clarines que tocan a arma blanca. Llegó a banderas desplegadas, retando a todo, y parecía que su leyenda debía de ser la tenebrosa leyenda apocalíptica: *Nihil, Omega*. (Amado Nervo. “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez” en *El mundo* 30 de enero de 1898, recogido en *La construcción*, 251)

Así, gran parte de la energía acústica de este grito libertario que fue el decadentismo en México, se extrajo de su vehemente llama erótica.

3.2.2.1 Elementos de la destrucción erótica decadente

3.2.2.1.1 Seducción y corrupción

Seducir, es corromper, es transgresión tanto física como moral. Ésta será la premisa principal a partir de la cual José Juan Tablada irá articulando a través de sus poesías, la idea de la seducción como una fuerza fatal que arrastra a la vorágine de las pasiones y culmina con la ruina.

Esta visión, propia del decadentismo, involucrará en la destrucción a ambas partes, la pasiva (la seducida) y la activa (el seductor); esto en tanto que para el hombre de fin de siglo, en palabras de Bajú —padre de la escuela decadentista en Francia—, «sólo el Yo es», es decir que «la alianza entre la idea y la corporalidad, se cumple para cada cual de un modo intransferible y absoluto» (Bajú cit. por Ritvo 221). Así, la seducción va a descomponer el estado natural —de dirección y de reposo— del espíritu, puesto que de suyo implica ya una transgresión y una interferencia en esa relación «entre la idea y la corporalidad». Pero también va a afectar a la psique del seductor que al transgredir, irrumpe — y se involucra— en una “alianza” que le es ajena; en una otredad que resultará conflictiva e interferente para la propia realización de su Yo.

La seducción pues, desde este enfoque, va a ser una fuerza dinámica que debido a su potencia (la pasión sexual) y a la geografía en que se desplaza (el alma humana), llevará por caminos inciertos y sinuosos, que a la postre se volverán destructivos. Sin embargo, como afirma Baudelaire, existe en todo hombre una inclinación natural a la autodegradación, una complacencia morbosa, «un deleite en el descenso» (cit. por Bersain 9). En este sentido podemos ver a la seducción como una operación intelectual satisfactoria en la que se violenta la conciencia del otro, y al mismo tiempo autodestruye la propia.

Esta perspectiva tabladiana del juego sexual se alimenta de las lecturas de Sade. Un motivo recurrente de la literatura erótica que es un legado del Marqués de Sade, es el de la joven virgen que es perseguida por la maldad del mundo que intenta hacerla caer⁸⁵. En *Justine o los infortunios de la virtud*, la experiencia en la vida de Justine la lleva a un sinfín de

⁸⁵ Para un desarrollo histórico de la influencia de Sade en la literatura occidental, y especialmente la francesa, ver el capítulo tercero, “Bajo la enseñanza del divino Marqués”, de la obra *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, de Mario Praza.

situaciones degradantes en las que el séquito de personajes mundanos la buscan hacer caer en actos que rompan su virtud, e incluso la agreden sexualmente para conseguir su objetivo y satisfacción.

El de *Justine* es un juego macabro. La seducción de Tablada será más sutil, aunque siempre influenciada directa o indirectamente por la concepción sexual sadista. Mientras que en el motivo de la perseguida de Sade, a la joven se le agrede físicamente para hacerla entrar en el juego sexual, en la seducción que la voz poética de Tablada realiza, la violencia se da en un nivel intelectual, en el que lo que se violenta es la voluntad de la virgen. Y a diferencia de la obra de Sade, donde el agresor no tiene ningún tipo de malestar o remordimiento por sus actos, en la sensualidad más refinada y nerviosa de Tablada, el seductor se debate ante la complacencia que le proporciona el triunfo, y la culpa y desorientación que tal hecho implica.

En los poemas de seducción de *El florilegio* el receptor virtual al que el yo poético se dirige siempre es una virgen que se intenta, y de hecho se logra, hacer caer en el juego de complicidad y destrucción que supone la unión sexual. Esto es lo que sucede en el soneto “En el parque”⁸⁶, quizá uno de los poemas más conocido de Tablada en lo que se manejan dicho tópico.

Un último sonrojo murió sobre tu frente...
Caíste sobre el césped; la tarde sucumbía,
Venus en el brumoso confín aparecía
y rimando tus ansias sollozaba la fuente.

¿Viste acaso aquel lirio y cómo se deshacía
una a una sus hojas en la turbia corriente,
cuando al eco obstinado de mi súplica ardiente
respondiste anegando tu mirada en la mía?

Ya en la actitud rendida que la caricia invoca
tendiste sobre el césped tus blancos brazos flojos
vencida por los ruegos de mi palabra loca.

⁸⁶ Publicado la segunda quincena de enero de 1900 en la *Revista Moderna*.

Y yo sobre tu cuerpo cayendo al fin de hinojos
miré todas las rosas sangrando entre tu boca
¡y todas las estrellas bajando hasta tus ojos! (1-14)

Es interesante el manejo del tiempo que se presenta en este poema. Desde el verso inaugural, «Un último sonrojo murió sobre tu frente...» (1), el lector se ve situado en el momento en que ya se ha dado la seducción; en el que la joven virgen, cediendo a las súplicas vehementes de la voz poética, entrega su «último sonrojo», como una final barrera que sostenía su pudor. Y es a partir de este momento que se genera la evocación amorosa: «Caíste sobre el césped; la tarde sucumbía, / Venus en el brumoso confín aparecía /...» (2-3), donde junto con la partida de la tarde, desaparece la pureza de la joven. Es en la hora incierta del crepúsculo en que la voluntad virginal flaquea, confundida por la «súplica ardiente» y por el desconcierto que en el alma produce el ocaso, que en este nivel alegórico representa la duda. Y sobre este cuadro, Venus se proyecta en el telón de fondo como símbolo del placer sexual —y de su triunfo—, para llegar a coronar la unión de los amantes.

La introducción de la fuente manifiesta el dolor y la culpa que la entrega causa en la muchacha: «y rimando tus ansias sollozaba la fuente» (4); y con este elemento se completa el cuadro que va a servir como escenario a la unión sexual; una especie de *locus amoenus* donde los tres elementos definen dentro de la poética decadentista de Tablada, la concepción de la entrega sexual: incertidumbre (el crepúsculo), disfrute (Venus) y culpa (la fuente). La imagen del lirio, por su parte, que se desarrolla en la segunda estrofa y que aparece mancillado, simboliza la pérdida de la virginidad. La mácula en el alma de la mujer que se ha dejado llevar por las pasiones, esa «turbia corriente» en que se deshojó la delicada flor de lirio y que —Tablada tiene consciencia de ello—, los llevará a terrenos inseguros e inciertos.

No obstante la consciencia de daño es compartida, y el cruce de miradas representa la complicidad: «(...) al eco obstinado de mi súplica ardiente / respondiste anegando tu mirada en la mía» (7-8). De hecho, es por ello que el poeta se dirige a la receptora virtual del poema (la virgen caída), a través de una pregunta retórica en la que se enfatiza su consentimiento —la corresponsabilidad—, ese «último sonrojo», que dio paso a la

sensualidad. Y es en este juego de complicidad y aceptación en el que en gran medida se alimenta el placer erótico proporcionado por la seducción, pues supone además de carnal, un triunfo intelectual sobre la mujer deseada. Así lo muestra en el primer terceto: «vencida por los ruegos de mi palabra loca» (11), otorgándole el mérito a la palabra, que en este contexto simboliza el intelecto. La entrega sexual supone entonces la resignación para la virgen: «Ya en la actitud rendida que la caricia invoca / tendiste sobre el césped tus blancos brazos flojos» (9-10). Ahora la joven se vuelve un elemento pasivo, que en su pasividad sólo participa como un medio a partir del cual se puede dar la unión sexual.

Además existe una necesidad de considerar al ser amado como un objeto de adoración: « Y yo sobre tu cuerpo cayendo al fin de hinojos» (12), exclama la voz poética al prepararse para hacerle culto a la amante. Esta idea será despertada por el voyerismo —e incluso fetichismo en el que se vuelve al otro un objeto— que la contemplación extática produce: «miré todas las rosas (...)», pero que en un punto tiene que romperse para liberar la fuerza erótica «(...) sangrando entre tu boca». La sangre simboliza la acción, la violencia del acto sexual, la transgresión. Bajo esta directriz, como señala Bataille, la prohibición se da sólo en función de su efectiva transgresión (*El erotismo* 41); y al ser quebrantada se genera la angustia «sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado» por la que se mantiene lo prohibido para gozar de él (43). Así, la transgresión será doble: primero porque se logra que el ser deseado sucumba a las solicitudes eróticas; y segundo porque se rompe la barrera del voyerismo, de contemplación y de deificación, para poseerlo. Y también el placer obtenido, que culminará en el éxtasis, se multiplicará: « ¡y todas las estrellas bajando hasta tus ojos!» (14).

En la sección “Gotas de sangre” Tablada incluye el poema “Sonata de la sangre”⁸⁷. En él, se va a explorar una vez más el poder de la seducción y la fuerza de la pasión sensual. Aquí, nuevamente la sangre como elemento simbólico, va a representar la transgresión; por lo que la “Sonata de la sangre” va a celebrar el triunfo del placer sobre la virtud:

⁸⁷ Publicado en *El País* el 29 de enero de 1893. Aparece con dedicatoria « A *El País*». Llama la atención que apareciera tanto en la primera página de *El País*, como dedicado a este periódico, cuando tan sólo catorce días antes Tablada renunciaba como jefe de la sección literaria debido a la publicación de “Misa negra”.

Ya surge la balada misteriosa
en el cordaje de mis nervios,
(...)

La música aproxima a los amantes,
y la hipnótica magia de los versos
es la esencia afrodita, es el súcubo,
¡es el rayo de sol lleno de fuego
que de la castidad en la crisálida
hace temblar el ala de los besos!(1-2, 7-12)

En estas primeras estrofas destaca la idea de la poesía (tanto en lo que tiene de contenido «los versos», como en su parte musical-evocativa, «la balada misteriosa») como un afrodisiaco a partir del cual se da el encuentro de los amantes, la seducción, y que será el *leit motiv* del poema. Se le tiene por una «magia hipnótica» que, a la vez es un súcubo, fuerza diabólica que absorbe la fuerza vital de los hombres. Además, resulta sumamente sugerente la imagen de la castidad como una larva que, al madurar bajo el influjo de la poesía: «el rayo del sol lleno de fuego», se convierte en pasión (la mariposa). Como si de alguna u otra manera todas las castidades estuvieran destinadas a florecer en sensualidad y fuera cuestión de tiempo, o de fuerza erótica catalizadora, como lo es la poesía.

De tu virtud en las estepas frías
surja la floración de los deseos,
y empalidezca tu color de virgen
el tono de ámbar esfumado y tierno,
que en medio del amor baña a la amante
¡y en medio del crepúsculo a los cielos!

Tus nervios son las cuerdas dolorosas
de una guzla que llora en silencio;
y en vano de tu sangre enamorada
quieres, ¡oh virgen!, apagar el eco;

Venus te llama y por llamarte asoma
en el dintel de su dorado templo... (13-24)

Como se advierte en los primeros dos versos de la tercera estrofa, la voz poética está considerando a la virtud como un páramo yerto, en el cual, sólo a través de la sensualidad se pueden cultivar las flores de la carne. Enseguida, el poeta regala al lector una fuerte imagen llena de colorido, que describe el encuentro íntimo entre los amantes. Sin embargo, el buen gusto y la sutileza priman en la obra de Tablada, donde la introducción de los elementos alegóricos permite llevar al descarnado acto sexual a una proyección estética y plástica: «y empalidezca tu color de virgen / el tono de ámbar esfumado y tierno, / que en medio del amor baña a la amante» (15-17).

Al igual que en “En el parque”, la construcción de la seducción se articulará con el «crepúsculo», en el que la pasión de los amantes se desata, «Venus» que nuevamente sale al encuentro de la virgen para exhortarla en sus instintos carnales, y la «guzla» que va exteriorizar en quedo lamento el dolor de la virginidad perdida. La fuerza de la pasión va a ser mayor a la voluntad y en vano va a intentar «apagar el eco» de su «sangre enamorada».

¡Baja de los espacios ideales!
Deja tu torre de marfil, y luego
si juntos, ¡oh mi amor!, hemos cruzado
la luminosa Arcadia del ensueño,
juntos apuremos las delicias
que guardan los jardines citereos.

Y enlazados en dulce epitalamio
y confundidos llegarán al cielo,
la balada que surge misteriosa
en el cordaje ronco de mis nervios
y tu grito de amor, ¡la Serenata
de la guzla que llora en el silencio! (25-36)

En estas últimas estrofas, para la voz poética la virginidad se muestra como una «torre de marfil» que vuelve ideal y abstracta la belleza femenina. Pero una vez que la ha logrado

conquistar, seducir a través de la poesía —que en este caso viene siendo el poema mismo “Sonata de la sangre”—, se prepara para gozar de las delicias de los jardines de Citeres, los terrenos de Afrodita, «enlazados en el dulce epitalamio» (31). Por último, en los postreros versos de la última estrofa, el poeta opone dos visiones del sexo: la masculina y la femenina. Mientras que para el hombre se trata de una expresión mística de sus nervios, y por lo tanto espiritual y positiva, para la mujer es una serenata en la que «la guzla llora en silencio!», dolorosa y negativa. Así se puede ver que la concepción del acto sexual en Tablada se presenta bajo una clara misógina, refracción de los valores decimonónicos en México.

En el poema “Plenilunio erótico”⁸⁸, Tablada es capaz de llevar la fuerza de la seducción a una alegoría en que se narra el encuentro nupcial entre el Sol y la Luna. En él, explora la unión sexual y el agotamiento vital que ésta representa, a través de la plasticidad de los elementos celestes, en donde se da una metaforización del crepúsculo, misma que viene a reforzarlo como un mecanismo fundamental dentro de su poética de la seducción.

Como deja el Sahib a la Odalisca
después de haberla amado
—inerte y sin color en los divanes
del oscuro serrallo—
aquel sol de las tardes estivales,
el que envuelve en el oro de sus rayos
a la flor y a la virgen,
(...)
dejó a la Luna, pálida y tendida
en el lecho de sombras del espacio... (1-7, 15-16)

Como se ve, la plasticidad y el colorido de los elementos: sol, luna y estrellas, le permiten a Tablada elaborar un nuevo escenario para la unión de los amantes. Resalta la idea del agotamiento y la lividez que sigue al encuentro carnal, representado en la Luna como fuerza femenina, pero también como tierra yerta. En este sentido, al igual que la virgen que cae rendida, el astro lunar representa la falta de vitalidad de la mujer, que dentro de la

⁸⁸ Publicado en abril de 1889 en la *Revista Moderna*.

visión decadentista se contrapone a la fuerza masculina representada en el sol y sus rayos dorados que llenan de luz y de vida a «a la flor y a la virgen».

y mientras van cayendo las estrellas
como lluvia de flores en el tálamo
la luna exhala tibios y calientes
perfumes de mujer en el espacio
después...

—¡Amada mía,
no interrumpas las notas de mi canto
y deja que te cuenten mis estrofas
las magníficas nupcias de los astros...! (20-27)

El placer erótico que despierta Tablada con las imágenes sensuales, gracias a su colorido y sinestesias, son de lo más exquisitas: «la luna exhala tibios y calientes / perfumes de mujer en el espacio», y satisface la expectativa erótica que en el receptor virtual (la compañera a la que se le está contando la historia para intentar seducir) se genera a partir del ardoroso inicio: «Como el Sahib deja a la Odalisca / después de haberla amado (...)» (1-2).

El poema nuevamente se vuelve una herramienta de seducción, en el que la ambientación es la de un serrallo (el crepúsculo) lleno de inciensos, velos y exquisitas imágenes que recuerdan a *Las mil y una noches*, en el cual se pretende cautivar la imaginación de la amada para luego lograr que ceda a los ruegos pasionales del poeta. Y es en este sentido en el que “Plenilunio erótico” rompe con la linealidad poética tradicional e inserta un mundo lírico dentro de otro. Donde la voz poética, el amante, interrumpe el relato: « (...) calientes / perfumes de mujer en el espacio / después... / —Amada mía, / no interrumpas las notas de mi canto» (22-25), asaltado de improviso por la vehemencia de su amante (la receptora virtual del relato) quien no logra contener sus ansias. Este hecho provoca que se efectúe el cambio de voz poética —de un poema en tercera persona a otro en segunda—, y se comience a dirigir ya directamente a ella:

¡Oh amada, musa de pasión!
(...)

¡Deja que caiga el polen de mis besos
en las húmedas rosas de tus labios!
Desmaya soñolienta la pupila
de la luz en el globo de alabastro
se avivan los aromas de tu cuerpo
en el ambiente cálido...
Tú tienes la belleza de la Luna
yo el fuego del Sol... ¡Tras de mi canto
quiero verte rendida y desmayada
en tu lecho de negro palisandro,
como el Sol de las tardes estivales
de áureas carisias y de besos cálidos,
dejó a la blanca Luna
en el lecho de sombras del espacio! (28, 32-46)

La primera parte del poema va a operar como un “afrodisiaco”; un elemento de seducción con el que el poeta, su voz, intentará lograr que la amada ceda a sus súplicas amorosas, para finalmente lograrlo. La imagen de las nupcias celestes, proyectadas en el estimulante marco erótico que las descripciones y símiles producen, cautivan y excitan la imaginación de la receptora virtual. Así es como se comienza a dar la asimilación entre las cualidades de la amante y la imagen femenina del poema, la Luna. Y entonces, el poeta dirigiéndose ya directamente a ella, comienza a involucrarla en el juego de la seducción, donde ahora ella es la que «Desmaya soñolienta la pupila» y en quien «se avivan los aromas» de su cuerpo, como en el relato cautivante de la Luna. Finalmente el yo poético asimila abiertamente las figuras de su amante y la de él, a las de los astros celestes: «Tú tienes la belleza de la Luna / y yo el fuego del sol (...)» (38-39) y confiesa su intención de manera directa: «¡Tras de mi canto / quiero verte rendida y desmayada (...)» (39-40) para buscar redundar, ahora en un plano personal, la escena erótica que, en su seductor relato, el Sol y la Luna protagonizaron.

Por su parte, la visión destructiva del sexo y la seducción, se llegará a extender incluso al amor en su sentido más general: la entrega y la aceptación del otro va a significar una

experiencia dramática para el ser amado. Como en el ejemplo del soneto “Abraxa”⁸⁹, donde dada la complejidad espiritual del poema, es el lado más oscuro de la seducción el que se expresará en él.

Como un diamante sobre el terciopelo
de un joyero de ébano sombrío
abandona tu amor sobre mi hastío
la adamantina claridad del cielo.

Rugió la tempestad... Muerto de frío
en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo
y te bañó mi torvo desconsuelo
¡oh Lirio! ¡en vez de matinal rocío!

¡Y ni un suspiro de tristeza exhalas!
Y dejas que mi frente pesarosa
empolva con sus pésames tus galas.

¡Y que te abrace al fin mi alma tediosa
como crispera un murciélago sus alas
sobre el cáliz fragante de una rosa! (1-14)

El hecho de que el Otro (aquél que ama) se abra a través de su amor para intentar curar y guarecer la infausta alma del poeta, «abandona tu amor sobre mi hastío / la adamantina claridad del cielo» (3-4), va a producir una llaga en la que, diluyéndose en la empatía, se va contaminar el estado anímico del Otro: «(...) Muerto de frío / en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo» (5-6); y será así cómo la comunión del amor va a resultar en una experiencia dañina y destructiva. Sin embargo, el yo poético ejerce una especie de fuerza enigmática sobre quien lo ama que, intencionalmente o no, lo mantiene atrapado.

La imagen de la virginidad mancillada por el alma nefasta de la voz poética, va a volver a presentarse aunada al lirio y al diamante como símbolos de pureza: «Como un diamante sobre el terciopelo / de un joyero de ébano sombrío» (1-2) y « y te bañó mi torvo

⁸⁹ Publicado sin título en la *Revista Moderna* la primer quincena de febrero de 1900.

desconsuelo / ¡oh Lirio! ¡en vez de matinal rocío» (7-8). De hecho, se va reconocer el daño que está efectuando sobre el Otro y en ambos casos, la voz poética califica de nociva su presencia, al punto que éste se volverá el tópico a partir del cual se va ir articulando la visión destructiva de la entrega amorosa.

La influencia enigmática que mantiene al Otro atado al yo poético, a pesar de lo destructivo que resulta, se verá a aquí como una fuerza de seducción macabra y casi diabólica, en la que el amante se rinde y resigna, como se ha visto en los poemas anteriores, para dejarse llevar por la torva presencia de las pasiones ajenas: «¡Y ni un suspiro de tristeza exhalas! / Y dejas que mi frente pesarosa / empolve con sus pésames tus galas» (9-11).

Como se ve, la victoria sobre la voluntad del Otro es total, al punto de que se efectúa una especie de inmolación en nombre de un amor que, dentro de la concepción estética y espiritual del decadentismo, resultará devastador e imposible. Bajo esta perspectiva, el ser amado, es decir el yo poético, se vuelve una especie de ente vampírico, que lo envuelve todo y que absorberá la vitalidad de aquella quien lo ama, «como crispera un murciélago sus alas / sobre el cáliz fragante de una rosa» (13-14)!

Esta misma temática, pero ahora trasladada a la experiencia del poeta como víctima de los influjos femeninos, es la que se expone en “Simbólica”⁹⁰. Sin embargo, se van a establecer una serie de diferencias esenciales —enmarcadas en una visión de la sexualidad totalmente centrada en lo masculino, propia de la época—, entre la experiencia de la seducción que experimenta el Otro femenino —y que se ha desarrollado en los últimos poemas—, y la del yo poético masculino. Lo que en el seductor es una honesta súplica erótica, en la seductora será enigma y engaño; el ansia sexual masculina será símbolo de virilidad, mientras que la femenina es indicador de una mórbida patología; y finalmente, mientras que el acto masculino de seducción es visto como algo, si no bueno, al menos natural e incluso deseable, la seducción femenina será realizada por maldad. De hecho, este tipo de características diferenciadoras van a acercar a la seducción femenina a la idea de mujer fatal, o mejor dicho, es debido a esta prototípica visión negativa de la seducción femenina que se va a poder construir la imagen de la mujer fatal en el inconsciente masculino.

⁹⁰ Publicado el 19 de febrero de 1893 en *El País*.

El primer contacto entre el poeta y el Otro seductor será visual. Las miradas de ella resultarán un narcótico que aturde y que dará paso hacia el alma del poeta.

Las miradas de tus ojos
aureolados de antimonio,
aduermen como un narcótico.

Hablas de amor y parece
que su balada perenne
canta sonora la fuente. (1-6)

La imagen de la fuente, por su parte, se presenta esta vez como una expresión del engaño, de la vacuidad, en la que el discurso de seducción femenino expresa un sollozo, como el canto de la sirena, que advierte el peligro de la seducción.

Más si hablas de tristeza,
en tu boca roja y trémula
como una herida sangrienta,

finge tu fría palabra
la congelación helada
en las cariátides blancuras. (7-12)

Se advierte que la seducción se logra a base de engaños, donde la boca, aunque trémula y roja, sólo puede proferir palabras indiferentes y frías, lo que muestra un giro con respecto a la seducción que se da por parte del Poeta, pues las palabras que salen de él, sí son genuinas y cálidas —al punto que logran la seducción—, en tanto que están justificadas en su poesía. En cambio, la voz de la mujer engaña y su palabra es insubstancial.

En tus pupilas de ónix
do brilla un claro myosotis
flota tu triste neurosis.

Y huyes del mundo tedioso
en tus dedales de oro
bebiendo gotas de opio,

Quedando pálida y fría
sobre tu lecho, tendida
como la estatua en la cripta...(13-21)

Nuevamente se presenta la imagen de los ojos como un portal nervioso, en el que la seducción pierde hasta conducir a la locura. Por otra parte, la imagen de la mujer seductora — dentro de esta visión semi-diabólica que se ha ido generando desde la óptica de la voz poética— es la de una opiómana que permanece indolente ante el exterior, casi en carácter de zombi, viviendo en el mundo de ensueño de la Gorgona; indiferente al punto que su alma es la estatua de una cripta:

¡Oh, tu alma soñadora
y aquellas flores de sombra
que hay en tu carne nivosa!

Al surgir tu cuerpo ebúrneo
librado del torpe lujo,
diosa del enigma obscuro.

¡Dame el hatchís de tu seno!
libra tu pálido cuerpo,
¡abre la puerta del cielo!

Que no ha de cortar impío
tus amores de los míos
el yatagán del Olvido.

Pues tu amor —cauterio ardiente—
llevaré en mi carne siempre
como un tatuaje indeleble. (22-36)

Finalmente se le presenta incluso como la «diosa del enigma oscuro», en donde todo es incertidumbre, y que al igual que la Esfinge, buscará atormentar al yo poético en la confrontación con él mismo. Sin embargo, el místico atractivo de la seducción se vuelve una necesidad, al igual que como sucede en el consumo de hachís, que hace sentir al poeta en un estado de bienestar engañoso. De tal manera que se va a formular una sensación ambivalente en el alma del poeta típica del decadentismo, en la que mientras la mujer y su juego de seducción atormentan, ofrecen la salvación; en el que el horror es a un tiempo escape y ruina, y que, como en “Abraxa”, resultará el yo poético incapaz de separarse de la fascinación que produce en su alma, para quedarse, sin una verdadera significación trascendental aferrado a ella, llevándola como una marca indeleble para su espíritu y carne. Y en un sentido apocalíptico que se desprende de este *fin de siècle*, como el sello de la Bestia.

3.2.2.1.2 Amor y muerte: la destrucción

El decadentismo inaugura un nuevo erotismo de la carne, ligado específicamente a su proyección en el espacio literario (Ritvo 188). Por ello es que se desarrolla de manera tan sorprendente y descontrolada en el imaginario de los poetas. Alimentándose por este medio de imágenes poéticas, es que se alcanzará una sensibilidad exquisita que finalmente, terminará potencializando su nociva presencia en el alma lírica. Las ideas se volverán obsesión en la mente de cada poeta, y de estos supuestos, se construirá al amor como una pasión destructiva que a la postre culmina con la muerte.

En su estudio sobre el erotismo, Geroge Bataille, señala que «el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es el impulso de la muerte» (46). Pues precisamente la actividad poética del decadentismo, su afán estético, es quien “lleva hasta el extremo” este impulso del amor cuyo resultado va a ser la muerte. Dentro de cada hombre existe la posibilidad de llevar su erotismo a un punto ciego, extremo, en el que se vuelve hermano de la muerte. Pues bien, los poetas del decadentismo, José Juan Tablada entre ellos, serán capaces de llegar a este punto álgido de su erotismo, en el que toda naturaleza es violenta (44), debido a su supra

sensibilidad e hiperestesia⁹¹. Así, se irá construyendo el torvo imaginario erótico decadentista, en el cual, como en la torcida arquitectura de Dédalo, el peligro está en encontrarse con la bestia.

Se ha visto en el primer capítulo de este estudio, cómo la imagen del crepúsculo se asocia al cuadro de síntomas del decadentismo: el instante en el que se ha abandonado el viejo orden —por inadecuado y caduco— para erigir uno nuevo —incierto— que aún permanece inmaduro. Este limbo crepuscular, en el que el día deja de serlo, pero que todavía no es noche, va a producir un estado de desasosiego y descontrol, en todo aquel que tenga la sensibilidad de percibirlo, pero especialmente en los poetas y en los artistas.

Pues bien, la transgresión erótica del decadentismo está profundamente relacionada con este estado de incertidumbre, y aún más, crece de él. Mientras se carece de una imagen fija para depositar los valores, un jefe, rey, Dios o un sistema filosófico, económico y social, «el sentimiento vence y el desorden es sin límites» (70). Así es como el ansia de transgresión erótica se justifica en su contexto. Y como ha quedado explicado, el momento decadentista, tanto en México como en el resto del mundo, era inconsecuente, incierto y desalentador para el ánimo de los poetas. Por ello, la imagen de *Eros* asociado al *Tánatos*, la fuerza erótica y vital, el posicionamiento en un punto nuevo donde se ha dejado atrás las antiguas prohibiciones —como el crepúsculo en el que el cansado sol se ha retirado—, vinculada a la desorientación de un futuro dudoso, que no promete claridades —un cielo nocturno que todavía no se pinta con la fuerza de su azul ultramarino—, produce la sensación de destrucción que se cristaliza como un tópico del decadentismo.

El alma de Tablada, joven y sensible —además impresionable— que por un lado se comienza a nutrir de las lecturas de Baudelaire⁹², Huysmans, Verlaine, y por otro en su

⁹¹ Recuérdese la descripción que del decadentismo literario hace Tablada, en el que el poeta tiene « (...) un poder para sentir lo supra sensible, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.» (“Decadentismo. Cuestión literaria” recogido en *Obras V* 63)

⁹² Con respecto a la temprana influencia de Baudelaire en la obra del poeta, el mismo Tablada expresa en un artículo publicado en *El Siglo XIX* el 17 de junio de 1893, que « (...) hay en ese jardín de horror [*Las flores del mal*], (...) un sentimiento que se desprende y que sobrecoge el ánimo y que, aun al evaporarse, deja un sedimento de amargura y desencanto. Esa es la impresión que produce generalmente la primera lectura de *Las flores del mal*, hecha a los diez y nueve años, sin preparación literaria de ningún género, cuando aun no se tiene la facultad de discernir lo que un artista pone en una obra de artificioso y de falso para conseguir la originalidad.» (Tablada *Obras V. Crítica literaria* 77)

misma juventud y experiencia, sufre de un desasosiego, absorbe todas estas ideas dentro de su poesía, y vuelve su energía erótica un canto pesimista lleno de dolor, recelo y espanto.

Esta idea macabra de destrucción y erotismo, se va a reflejar como en un crisol principalmente en cuatro de los poemas incluidos en la sección “Hostias negras”, de *El florilegio*: “Flor de tedio”, “El cilicio”, “Ex-voto a una madona (de Charles Baudelaire)” y “La mala luna”, en el que cada uno va a presentar un ángulo de interpretación del erotismo decadente diferente, aunque igualmente nefasto.

Como preámbulo a esta sección, Tablada anota un epígrafe de Tristan Corbière⁹³ (1845-1875): «Laissez, blasé, passé. / Rien ne m’a rien laissé...»⁹⁴, en el que se va a dar el tono desesperanzador y dominante de estos poemas, y que va a retratar fielmente el estado anímico del poeta. El hastío al que se hace referencia, será el de la carne, pero también el del amor y el espíritu, dando como resultado la decepción total.

Tablada estaba orgulloso de haber sido uno de los primeros poetas en haber apreciado la obra de Corbière, no sólo dentro de México sino hasta de Francia. Opinaba que «Tristan Corbière en la poética francesa es el supremo desesperado y eriza sobre el disco de una desolada melancolía las cácteas y los abrojos de sus negros epigramas» (“Tres retratos” en *El Mundo Ilustrado* 8 de diciembre de 1912 recogido en *Obras V* 249).

Este mismo estado de desesperanza es el que se transmite en sus “Hostias negras”. En “Flor de tedio”⁹⁵, el poeta está seguro del fracaso que implica la entrega amorosa hacia el Otro, generando un canto lleno de recelo, en el que se elimina toda posibilidad de un amor constructivo y finalmente se opta por la resistencia y la indiferencia.

⁹³ Poeta francés. Su nombre verdadero fue Eduardo Joaquín Corbière. Nació en Bretaña en 1845 y desde joven sufrió una afección respiratoria que lo mantuvo asilado —vivía en un bote que le había construido su padre— hasta el día de su muerte en 1875. Fue un poeta desconocido durante su vida. Verlaine, quien lo llamaba “el asombroso Corbière”, fue el primer poeta importante en reconocer su obra. Su único libro de poemas fue “*Les amours jaunes*” (*Los amores amarillos*), cuya primera edición se publicó en 1973. Para muchos, junto a Rimbaud, representó al poeta maldito debido a su vida bohemia llena de excesos, su muerte prematura antes de los treinta años y el hecho de que con una sola obra, logró consagrarse.

⁹⁴ « Abandonado, hastiado, pasado. / Nada me queda, nada.» Traducción del autor.

⁹⁵ Publicado en *El Universal* el 6 de diciembre de 1891, se intitulaba “Intoxicación”.

Recuerdo que los Borgia
a la sospecha del peligro artero,
por librarse del tósigo, apuraban
cada día una gota de veneno.

Sé que me amas; pero cada día
en que me has de engañar medito y pienso,
pues al cabo de rudos desengaños
he llegado a saber que en este suelo
siempre van los amores y el Olvido
como la Primavera y el Invierno...

Pero al beber el filtro de tu engaño
me habrás de ver impávido y sereno,
y si quieres saber porque resisto
te diré mi secreto:

¡Las horas de dudar me preservaron
a los Borgia las gotas de veneno! (1-16)

Los Borgia fueron una legendaria familia italiana de los siglos XV y XVI, que se consagraron como un sinónimo de inhumanidad y crueldad debido a su facilidad para manipular el veneno. Se dice que muchos de sus miembros se mataron entre sí envenenándose con cianuro, para poder acceder a puestos políticos y clericales. De entre sus integrantes más destacados son especialmente recordados en la historia, por sus carácter malévolos y sus crímenes, el papa Alejandro VI y sus hijos César y Lucrecia. Tablada utiliza la figura de dicha familia para expresar el estado de recelo en el que su alma vive, introyectando la angustia de los Borgia quienes sabían que de un momento a otro su propia sangre los podría traicionar y eliminar, da una prueba del vacío de fe absoluto que sufre el yo poético y en el que se termina enmarcando el poema.

Se genera así en el poema una atmósfera de recelos y dudas tal, que llegará a volverse una expresión patológica de los celos, en la que el auto-envenenamiento será el correlato metafórico de la consciencia del engaño: «por librarse del tósigo, apuraban / cada día un

gota de veneno» y «pero cada día / en que me has de engañar medito y pienso» (3-6). La desconfianza hacia el Otro es total, y la certeza del fracaso es completa: « pues al cabo de duros desengaños / he llegado a saber que en este suelo / siempre van los amores y el Olvido / como la Primavera y el Invierno...» (7-10). En el poeta no queda la más mínima gota de esperanza, por lo que su alma vivirá huraña a la espera de la traición. Así es como ante la imagen de la ruina se presenta la relación con el otro, donde de inicio, no es posible edificar una relación trascendental, pues su proyección es hacia la nada.

Por otro lado, se presenta la actitud indolente, tediosa, en que Tablada genera su discurso poético. No se trata de un reclamo, sino de una resignación. «me habrás de ver impávido y sereno» (12) anuncia el poeta que sabe que es cuestión de tiempo para que se dé la debacle amorosa, pero también está consciente de que no es personal, que el Otro —como él mismo— está inmerso en un universo en vías de destrucción donde el amor no puede durar. Y que la única posibilidad de auto preservación es la gélida duda, con la que se irá atemperando el alma.

En el poema “El cilicio”⁹⁶ es el alma hiperestesiada del poeta la que se expresa. Hay que entender, sin embargo, que lejos de significar una experiencia positiva para su sensibilidad, la condición médica de la hiperestesia se describe como la sensibilidad extremada de los conductores nerviosos que, por el desgaste excesivo, terminarán por destruirse; dejando finalmente al poeta en un estado de nula, o casi nula sensibilidad asociada a la indolencia. La evocación se generará a través de la memoria. Y la indiferencia, como en “Flor de tedio”, será una predisposición natural al fracaso en donde una operación doble se articula: en la destrucción de las terminales nerviosas causada por la hiperestesia, al tiempo que se sufre se va perdiendo la posibilidad de experimentar dolor. Sólo así el poeta podrá ensayar la salvación, aun a costa de su propia capacidad sensitiva y la autoflagelación.

Con los místicos arrobos de profundas contriciones,
siento ahora que mi pecho se estremece conmovido

⁹⁶ Intitulado “Del *Florilegio*” y publicado el 28 de enero de 1894 en *El Universal*.

y el perfume dulce y vago de olvidadas oraciones
que en el alma han germinado y en mis labios florecido.

.....

¡Fui la sombra de tu cuerpo; tu sonámbulo obediente,
hoy despierto, de tu oscuro sortilegio redimido,
y más negra, en mi memoria la tristeza ha revivido
de tu trágica venganza que arrojó sobre mi frente,
emboscada en las tinieblas, el vitriolo del olvido!

Ya te excreta mi pureza, ya mi labio te maldijo
y no funden las frialdades de mi pecho que te odia
ni tus brazos que se abrieron como ebúrneo crucifijo,
ni tus rizos que brillaron como rayos de custodia. (1-25)

Como se expresa en la segunda estrofa, dentro de la visión decadentista de Tablada, la pasión y el amor subordinan al yo poético ante el ser amado («Fui la sombra de tu cuerpo; tu sonámbulo obediente») y, por ello, la relación se desarrolla como en un ambiente de ensueño que no es propio; ajeno y e incontrolable, al igual que un sonámbulo deambula en las horas nocturnas sin control de su cuerpo; y el cual, igual a un sueño, de un momento a otro habrá de terminar de manera violenta, para dar paso al descarnado olvido, esa «emboscada de tinieblas».

El despertar del sueño, que se compara a estar hechizado, es abrupto y trae como consecuencia la redención del alma: « hoy despierto, de tu oscuro sortilegio redimido» (6), que de hecho es la única posibilidad de salvación que se presenta para el poeta. Es así como al fin se puede deshacer de la influencia negativa que el Otro femenino ejerce sobre él, para pensar nuevamente en aspirar a la pureza espiritual que produce la experiencia de la flagelación mediante el cilicio: «Ya te excreta mi pureza, ya mi labio te maldijo» (10). En este sentido estamos nuevamente, como en “Simbólica” o en “Hecatombeón”, frente a una presencia femenina que es negativa y dominadora, absorbente y que responde a la imagen de la mujer fatal.

Los ambientes que se van dibujando son estepas frías y yertas donde todo lo que florece es el olvido. El olvido como un terreno muerto. Y en el que la presencia del Otro, como lo único que existe para aferrarse, es tan provocativa que se percibe como a un cristo. Sin embargo, la sensación es sólo parte del verdadero velo que encubre a la mujer-anticristo⁹⁷. La carne es retenida por la carne y el espíritu se ahoga en los narcóticos influjos del amor:

¡Si tú fuiste de mi la cruel expoliadora;
si el tiránico demonio de tu carne mi alma tuvo,
ya no inflama mis sentidos tu belleza tentadora,
ya no violan mis ensueños tus abrazos de Sucubo! (14-17)

Finalmente, después de todo el sufrimiento y engaño, viene la anestesia— como ocurre en la flagelación continua en la que se deja de sentir dolor—, donde ya no se siente la pasión, y ya no tiene el Otro fuerza sobre el alma devastada. Quizá porque no hay nada más que destruir, nada más que sacrificar.

¡No te quiero, no te odio, y al final de mi suplicio
aplacados mis dolores, te contemplo resignado,
como ven los penitentes el acero del cilicio
que sus carnes ha mordido y su sangre derramado!

¡Pues con místicos arrobos de profundas contriciones,
siento ahora que mi pecho se estremece conmovido
y el perfume dulce y vago de olvidadas oraciones
que en el alma han germinado y en mis labios florecido!(18-25)

Es entonces donde se da el estado de abulia, en el que libre del dolor y el odio, también se ha perdido la posibilidad de amar. Y ante tal ausencia, sobreviene el negro velo de la resignación en la que el penitente contempla impávido, conforme ante el sufrimiento «el acero del cilicio» que se lleva su piel entre los pichos, toda vez que las terminaciones nerviosas, las de la carne y el alma, han sido destruidas.

⁹⁷ Para un estudio de entre la relación de la mujer y su asimilación a Cristo, ver el apartado de este mismo estudio “La mujer-cristo”

El místico espacio de la interioridad asociado a la flagelación espiritual es lo que resta, sus arruinados mundos son ya todo lo que le queda al poeta para despertar alguna sensación nerviosa en sus miembros, aunque sea a través del dolor auto-infligido y la mancillación de la carne, en la que se despertarán los « místicos arrobos de profundas contriciones».

Amanda Mariscal Acosta en *La poesía de José Juan Tablada*, anota que Tablada «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.» (49) y es precisamente este poema la última traducción (de tres que realiza) que incluye en *El florilegio*. El poema se puede ver más como un segundo epígrafe que acompaña al de Corbière, y que termina de redondear el marco tonal de “Hostias negras” y en general de *El florilegio*.

Para Mariscal Acosta el fin estético que se propone Tablada se puede calificar de baudelairiano (49). Lo cierto es que aunque efectivamente este poema, como preámbulo, demuestra las intenciones estéticas de Tablada, “Hostias negras” contiene muchos otros poemas que se pueden asociar mejor a la estética de Verlaine o a las aspiraciones filosóficas de Mallarmé o del mismo Corbière.

“Ex-voto a una madona”

(De Charles Baudelaire)

En la fúnebre cripta de mi tristeza,
lejos de las miradas de la tierra
quiero, mi dulce amante, para tu gloria
formar una capilla regia y suntuosa;

un nicho bizantino de azul y plata
donde tú te levantes como una estatua...

Con versos y con rimas de oro y cristal
tu corona de reina te he de labrar,

y formaran mis Celos —Blanca Madona—
una clámide negra donde te escondas,

no bordada de perlas sino de lágrimas
y donde siempre ocultas vivan tus gracias.

Mis ardientes deseos serán el manto
que revista de tu beso el cuerpo blanco,
y haré de mi Respeto tus escarpines
para que tú los calces y los humilles.

Si como plinto regio no puedo darte
a la luna que irradia con luz suave,
he de poner tendida bajo tus plantas
la Serpiente —martirio de mis entrañas.

Estrellando la nave con sus reflejos,
mirándote con ojos de luz y fuego,
verás mis ideas —pálidos cirios—,
¡oh Virgen, alumbrando tu altar florido!

Y cual la sacra imagen del templo santo
envuelta en los perfumes del incensario,
estarías, ¡oh Diosa por quien delirio,
envuelta en el aroma de mis suspiros!

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
traspasaré con ellos tu pecho blando,
¡tu pecho sollozante, rosado y tibio,
tu pecho ensangrentado y estremecido! (1-36)

Con todo, afirma Mariscal Acosta, la traducción de Tablada, quizá por escrúpulos⁹⁸, oculta mucho del fuerte colorido de texto original⁹⁹ (50). Bajo este tenor, quizá la diferencia más substancial sea la de los últimos versos. Compárense, por ejemplo, con la traducción que en su edición bilingüe de *Les fleurs du mal* ofrece Luis Martínez de Merlo, y cuya intención es ser lo más fiel posible a Baudelaire:

Para ultimar, en fin, tu papel de María,
y mezclar el amor con la barbarie, ¡oh negro
deleite!., con los siete Pecado capitales,
resentido verdugo, yo haré siete Cuchillos
afilados, y cual lanzador insensible,
teniendo lo más hondo de tu amor por diana,
los clavaré en tu pecho jadeante, en tu pecho

⁹⁸ A este respecto, el mismo Tablada anota al comentar los últimos versos de “À une madone”: En la última estrofa de la poesía titulada “À une madonne”[sic] parece revivir en un siniestro grito el amor depravado del marqués de Sade. Hay partes en la obra que demuestran las aberraciones más imprevistas del sentimiento humano, y hay otras (y aquí se evidencia el carácter de perversidad) en donde le poeta entona cánticos llenos de religiosidad y de unción, como salmos bíblicos, obscuridades de vicio iluminadas por ampos de contrición a donde el ala de una plegaria palpita, en anhelantes esfuerzos, para levantarse y volar.» (“Fragmentos de un libro. Estudios literarios. Carlos Baudelaire (Inédito)” en *El Siglo XIX* el 17 de junio de 1893, recogido en *Obras V* 80)

⁹⁹ “À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol” : «Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, / Un autel souterrain au fond de ma détresse, / Et creuser dans le coin le plus noir de mon coeur, / Loin du désir mondain et du regard moqueur, / Une niche, d'azur et d'or tout émaillée, / Où tu te dresseras, Statue émerveillée. / Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal / Savamment constellé de rimes de cristal / Je ferai pour ta tête une énorme Couronne; / Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone / Je saurai te tailler un Manteau, de façon / Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon, / Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes, / Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes! / Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant, / Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend, / Aux pointes se balance, aux vallons se repose, / Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose. / Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers / De satin, par tes pieds divins humiliés, / Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte / Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte. / Si je ne puis, malgré tout mon art diligent / Pour Marchepied tailler une Lune d'argent / Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles / Sous tes talons, afin que tu foules et railles / Reine victorieuse et féconde en rachats / Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats. / Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges / Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges / Etoilé de reflets le plafond peint en bleu, / Te regarder toujours avec des yeux de feu; / Et comme tout en moi te chérit et t'admire, / Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe, / Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux, / En Vapeurs montera mon Esprit orageux. // Enfin, 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 ruisselant! //» (Baudelaire *Les fleurs du mal* edición bilingüe Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. España: Cátedra, Mil letras: 2008)

sollozante, en tu pecho chorreante, los siete. (*Las flores del Mal* traducción Luis Martínez de Merlo 257)

Se puede decir que la diferencia fundamental entre la versión de Tablada y la original, se ve articulada en una operación inversa a la que efectúa Baudelaire. Mientras que éste, escapando a su cotidianidad (francesa), busca incrustar la imagen de la amada¹⁰⁰ en un cuadro típicamente español, la versión de Tablada rehúye, en la medida de lo posible, a estas referencias peninsulares que resultarían poco efectivas para sus aspiraciones estéticas, y decide situar el desarrollo del poema en un ambiente más universal, inclusive más afrancesado.

Martínez de Merlo señala que desde 1843, Baudelaire se había familiarizado con la pintura española que se podía admirar en el Louvre, y que además, para estas fechas ya había leído el libro *España* de Teófilo Gautier, en el que «abundan los detalles crueles y morbosos» (255). Para 1859, año de datación del poema, Baudelaire escribía en su diario íntimo: «España tiene en la religión la crueldad natural del amor» (cit. por Martínez de Merlo 255). Todo esto, continúa Martínez de Merlo, aunado a la influencia de la poesía barroca francesa donde se confunde el amor con la religión y su culto, fue lo que alimentó “À une madone”.

Destaca, como ejemplo de la intención estética afrancesada de Tablada, el cambio que hace de «ô mortelle Madone» en el verso diez del poema original, por «Blanca Madona» en el primer verso de la tercera estrofa de la traducción; donde el adjetivo que modifica a «Madona» en el texto original (mortal, «mortelle»), aunque no define propiamente lo español, al ser cambiado por «Blanca» sí acerca más al ideal de mujer europea blanca que es explotada a lo largo de todo *El florilegio*.

Lo mismo ocurrirá en los versos primeros de la última estrofa: «y la fin por confirmarte — regia Madona— / en tu trágico aspecto de dolorosa» (29-30) y «Enfin, pour compléter ton rôle de Marie», donde Tablada cambia el nombre de «María» que precisamente, es del que se vale Baudelaire para hacer su juego referencial con la Virgen María o la Virgen de los Siete Puñales de España, por el de «Madona» que llevará una carga neutral que, a no ser por la alusión al «papel de dolorosa» se perdería en la versión de *El florilegio*. En este

¹⁰⁰ El poema fue escrito para Marie Daubrun quien fuera amante del poeta. Martínez de Merlo señala que el ciclo de poemas de *Las flores del mal* dedicados a Marie se caracteriza por el fracaso y la ambigüedad.

sentido, en una nota al pie del poema de Baudelaire, Luis Martínez de Merlo señala que «La tradición poética barroca incorporaba el nombre de la amada al poema. Baudelaire, que juega con la figura de la Virgen María, no podía desperdiciar la ocasión de seguirla» (257), pero Tablada sí la puede obviar, para reforzar su estética.

En conclusión sobre el poema de Baudelaire, se puede decir que su inclusión en *El florilegio* lo redimensiona. La finalidad, que obviamente será distinta en ambos poetas, se verá readaptada por Tablada, pues mientras que para Baudelaire “À une madone” es una expresión de los celos que atormentan su alma, para el poeta mexicano, “Ex –voto a una madona” se volverá, además una confirmación de credo — en el que se expresa la idea destructiva del amor—, un marco referencial al cual, como una especie de glosario, el lector puede dirigirse para comprender la nueva estética decadentista —y su visión corrosiva del amor— desarrollada a través de las páginas de *El florilegio*.

Finalmente se presenta el poema “La mala luna” en el que Tablada llevará la imagen del erotismo hasta un extremo macabro en el que se dejará sentir su presencia casi necrófila. Vale la pena anotar el caso de la interpretación de este poema, ofrecida por Mariscal Acosta que, aunque parcial y equívoca, resultará interesante para perfilar una visión más justa del poema.

Para Mariscal Acosta, “La mala luna” tiene una evidente influencia baudelairiana (51) y en él se busca emular al poeta francés en “Viaje a Citeres”¹⁰¹ de sus flores del mal. Pues bien, como se verá, aunque la influencia de Baudelaire permanece en algunas imágenes, ésta funcionará más como un detonador que como un modelo que se busque imitar o emular, pues en realidad, “La mala luna” esta muchísimo más cerca de “La balada del ahorcado”¹⁰² de François Villón que de “Viaje a Citeres”; inclusive aún en una interpretación más

¹⁰¹ En este poema Baudelaire describe, influenciado por la tradición de la pintura de Watteau, la famosa isla de Citeres en lo que de paradisiaco y engañoso tiene. Repasa su geografía y vegetación aunque siempre termina destacando la influencia negativa que produce en el alma de los hombres. Luego introduce la imagen de un cuerpo que cuelga de un árbol y el cual se exhibe en toda su descomposición y podredumbre. Es entrono a este ahorcado que Baudelaire comienza a reflexionar concretamente sobre los influjos destructivos que Citeres, la pasión carnal, tienen sobre el hombre. Finalmente se da la identificación entre la voz poética y el cuerpo en la que Baudelaire cierra magistralmente el poema.

¹⁰² A continuación se transcriben los primeros versos de la “Balada de los ahorcados” o “El epitafio de Villón” : «Hermanos humanos que vivís después de nosotros, / no tengáis contra nosotros los corazones endurecidos, / pues si tenéis compasión de nosotros, pobres, Dios tendrá misericordia de vosotros. / Aquí nos veis, atados, cinco, seis: / en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía, / hace tiempo que está devorada y podrida / y nosotros, los huesos, nos hacemos ceniza y polvo. (...)» (Villón *Poesía* 106).

alegórica, más cerca de la tradición latina, a través de Ovidio y la *Metamorfosis*, que 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.

(...)

De la sombra en el horror,
¡oh melancólica luna!,
surgió tu triste fulgor,
el que llega con amor
a bañarse a la laguna...

El que en la linfa retrata
el que llegando a la alcoba
do la virgen se recata,
prende un pabellón de plata
sobre el lecho de caoba.

¡Luna, blanca sobreaña
de las románticas noches!
¡Endimión espera a Diana,
te aguarda el cáliz de grana
y los nacarados broches!

Llega al seno palpitante
de la dulce amada mía;
haz que fulgure el diamante;
haz que en los joyeros cante
la esplendente pedrería.

Haz que a tu luz blanda y pura
la ronda de faunos vea
la que busca en su locura:
¡erguida en la selva oscura
la estatua de Citerea!

.....

Pero en la noche tediosa
aquella pálida luna
desdeñó a la blanca rosa
a la virgen pudorosa
y al cristal de la laguna.

Y al ver colgar al ahorcado
entre las frondas oscuras,
y su cabello erizado
y su torso señalado
de rígidas osturas,

la tiniebla desbarata,
y un blanco rayo dilata
que va a atravesar inquieto,
¡como una lanza de plata,
el torso del esqueleto! (1-10, 16-60)

Lo que lleva a pensar Mariscal Acosta que “La mala luna” es una emulación —hay que decirlo— mediocre y que, «como de costumbre se queda a medio camino» (52), es su falsa apreciación del motivo del poema. Ella cree distinguir con claridad que Tablada centra su atención sobre la isla de Citeres y en lo que en realidad es un elemento plástico, anecdótico, y en todo caso referencial, la mentada «estatua de Citerea». Pero resulta que el objeto a partir del cual se construye el universo del poema es, precisamente, la luna, como de hecho lo señala el título.

Tablada en todo momento perfila como eje de su atención a la luna que contempla, en un estado de voyerismo e incluso de pasión necrófila, el cuerpo de un ahorcado que pende de un árbol. La voz poética que durante las primeras estrofas se mantiene en tercera persona, en la sexta estrofa cambia, diluyendo la atención de tétrica descripción, a segunda persona para comenzar a dirigirse propiamente a la luna. A ésta, el poeta le solicita que conmueva «el seno palpitante» de su amada, para que, bajo el influjo erótico que se despide del cuadro, logre ver, puesto que «busca en su locura: / jerguida en la selva oscura / la estatua de Citerea!» (38-40), la «ronda de faunos» en que se metaforiza la pasión del yo poético. Pues como se verá es una operación típica de Tablada asimilar su alter ego poético a la imagen del Fauno.

Bajo este tenor, Mariscal Acosta, considera que esta invocación a la luna «se sale un poco del acento general del poema» y esto porque ella sólo lo puede ver como una emulación de “Viaje a Citerea”, donde de ser así, el centro de atención sería, en efecto como ella afirma, la efigie de Afrodita a la que hace mención Tablada. De hecho, el fragmento de “La mala luna” que cita en su estudio es: «Haz que[sic] tu luz blanca[sic] y pura / la ronda de faunos vea / la que busca en su locura: / erguida en la selva oscura / la estatua de Citerea!» (52). Además destaca que se equivoca al copiarlo y lee «Haz que tu luz blanca y pura», cuando en realidad dice «Haz que a tu luz blanda y pura» lo que de hecho dificulta su entendimiento.

Pero aún hay otro elemento que, con mayor seguridad, causa la confusión en Mariscal Acosta, y es la aparición del ahorcado que, como ocurre en el poema de Baudelaire, será el objeto de reflexión de la voz poética. Lo que no advierte Mariscal Acosta es que ya en Baudelaire no era novedad el hecho de versar en torno a la imagen de un ahorcado, y que

de hecho se remota a Villón (Martinez de Merlo 449) y su “Balada del ahorcado”¹⁰³, y en general a la tradición cristiana y hebrea con la figura de Judas o Absalom.

Además, el desarrollo del ahorcado de Baudelaire se puede ver como una extensión del exaltamiento estético a los cuerpos en descomposición que inaugura con el poema “A una carroña”, mientras que en el caso de Tablada no se presentan ningún tipo de estas descripciones y el ahorcado funciona más como símbolo que como motivo de lujo estético. Compárese la descripción y su intención plástica que sobre el ahorcado se produce en Baudelaire:

Eran dos agujeros sus ojos, y del vientre
hendido, por los muslos le colgaban las tripas,
y ahítos sus verdugos de delicias atroces,
por completo le habían castrado a picotazos. (*Las flores del Mal* 449)

Y la de Tablada:

Y al ver colgar al ahorcado
entre las frondas oscuras
y su cabello erizado
y su torso señalado
de rígidas osaturas, (51-55)

Finalmente, bajo todas estas observaciones Mariscal concluye en que Tablada «No hace ninguna reflexión profunda, no se detiene en consideraciones finales, lo remata todo por una visión de retina, de ojos que capta, plástica» (53). Nuevamente la lectura es limitada. De hecho, el poema tiene por lo menos dos niveles de lectura en los que enriquece su erotismo.

¹⁰³ “Balada de los ahorcados” o “Epitafio de Villón”: « (...) Muertos estamos, que nadie nos moleste: /pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver. // La lluvia nos ha limpiado y lavado, / y el sol desecado y ennegrecido; / urracas, cuervos, nos han cavado los ojos / y arrancado la barba y nuestras cejas. / Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos: / luego aquí, luego allá, como varía el viento, / a su placer sin cesar nos acarrea, / siendo más picoteados por los pájaros que dedales de coser. / De nuestra cofradía nadie sea: / pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.» (*Poesía*. Traducción Carlos Alvar. 20- 32)

En el primer nivel se plantea la idea de una luna bañando el cuerpo del ahorcado que se mece por el viento, simbolizando la fragilidad de la condición humana, y que además compone un paisaje macabro en el que se entabla la relación con la “Balada del ahorcado” de Villón.

Pero en un segundo nivel, se trasluce la idea de la luna voyerista y casi necrófila, y de ahí “lo mala”, que se fascina en la imagen del ahorcado y decide unirse a él, ignorando a la naturaleza y las súplicas de la voz poética para que la ayude en la seducción de su amada.

El poema deconstruye la historia de los amores entre Diana y Endimión. Endimión, quien estaba enamorado silenciosamente de la diosa, se limitaba a contemplarla y soñar con su amor, como el cadáver observa extático a la luna bañar sus palidez de plata en la linfas de la laguna, y Selene, que una noche observando el cuerpo desnudo de Endimión durmiendo, quedó prendada de su amor y bajó hasta su lecho a amarlo sin que él supiera, como los rayos de plata de la luna bañan ahora al inerte cuerpo.

Es en este sentido que el «crimen negro y secreto», por el que ha sido condenado el ahorcado, se proyecta como una fatalidad divina. Al igual que Endimión en la contemplación de lo prohibido, la luna, la transgresión en la que la reflexión se vuelve mucho más profunda y universal, se alimenta el erotismo del poema. Así, se establecerá un juego de doble voyerismo, en el que la luna contempla al ahorcado, pero también éste se satisface en la desnudez de alabastro del selénico lucero, como el erótico mito de Endimión y Selene.

3.2.2.2 La mujer fatal

3.2.2.2.1 Miedo a lo femenino: una construcción histórica

El desarrollo histórico de la imagen de la mujer en la sociedad —y por ende en la literatura— es complejo y profuso, y requeriría un examen mucho más exhaustivo que el que, siendo apenas unas líneas, se traza en este apartado que intenta sólo realizar un repaso general de los principales factores (políticos, económicos y sociales) que favorecieron la construcción de la idea sobre la mujer —y su sexualidad— que se tuvo en el siglo XIX, y que terminó con la aparición dentro del inconsciente y el cotidiano masculino, de la *femme fatale*.

La edificación de la historia de la humanidad —especialmente la occidental— es misógina desde su origen. En ella persiste —inclusive aún en nuestros días— un miedo y un rechazo hacia lo femenino. En la mayoría de los mitos de creación la mujer aparece asociada a la fatalidad. Desde Homero y Hesiodo, donde se condena el influjo negativo en los hombres de Pandora y Helena, hasta la tradición judío-cristiana y la imagen de Eva y Lilit asociadas al pecado —y el diablo—, la figura de la mujer ha sido vista como una amenaza latente para los hombres, en tanto género y especie.

A partir de que se instaura el Cristianismo en la Edad Media, el papel nefasto de la mujer en la historia se agudiza. Ésta, será asociada al pecado de la carne, que será el Pecado por antonomasia, al punto que, alegorizada en Eva, será la única culpable de la unión carnal (Vias *La imagen de la mujer en la literatura occidental* 13), y más aún, de despertar las ansias sexuales en el hombre.

La constante amenaza del Juicio Final que se vive durante el Medioevo, ayudará a radicalizar las consecuencias de los actos humanos sobre la tierra: en una carrera constante contra el tiempo, no había posibilidad de tropezar. En este sentido, el pecado de la carne, la mayor —y más común— tentación, quedaba depositado en la Mujer, y en este arraigamiento, su peligrosidad.

A la par de la mujer-Eva, o la mujer-pecado, se erigió la imagen de María, la madre de Cristo, quien se volvería la contraparte femenina de Eva. Ella era remanso y pureza. Su imagen era la de una especie de no-mujer en la que se nulificaba todos los atributos

peligrosos (sexuales) propios del ser femenino. Generando así una dinámica dañina en la que, cuanto más se engrandezca y glorifique la imagen de María, quien concibió libre de pecado, más será el menosprecio que se sienta por Eva, en la que se ven representadas todas las mujeres terrenales (Bornay *Las hijas de Lilith* 43).

Es común, por lo tanto que en la literatura de la época los autores se ocuparan de estos temas. Como ejemplo en España, se desarrolló la tradición mariana, de la que Gonzalo de Berceo es su más grande representante, y en su contraparte destaca la obra del Juan Ruiz Arcipreste de Hita —a quien se le llega a considerar como goliardo— y sus concepciones obre el Mal amor o el amor carnal que desataban sus serranas, y el Buen amor o el amor a Cristo.

Parece que el Renacimiento, sobre todo en Italia y Francia, se presentó como un tiempo más amable para que se subsanara de alguna manera la imagen de la mujer, tenida como una de las peores condiciones del alma humana durante el oscurantismo medieval. Así, se le abrió paso a la sexualidad femenina, en el terreno del desarrollo personal —y en el de las ideas— durante estos años. En Italia surgieron nuevas oportunidades en las que las mujeres podían desempeñarse dentro de las esferas del poder, la cultura e incluso el ejército; mientras que en Francia se desarrolló un pequeño grupo de mujeres de familias nobles que buscaron replantearse en la sociedad (45-46). En general en Europa, hubo un trabajo de espiritualización del amor y de la mujer, que se puede ver reflejado en sus obras literarias: sólo por mencionar algunos de los ejemplos más conocidos, está la divinización de Beatriz hecha por Dante o la imagen idílica que se genero de la pastora en la literatura bucólica.

Con todo, el recelo masculino hacia la mujer perduró y es más común recordar, en muchos casos, la actitud malvada de Lucrecia Borgia o de las grandes damas, meretrices y voluptuosas cortesanas famosas por sus supuestas orgías (46)—incluso es en esta época que nace la idea del aquelarre—. Su proyección literaria se puede ver en la idea del amor cortes, en algunos de los textos de Erasmo de Róterdam, como *El elogio la locura* en el que muchas veces compara la naturaleza femenina con la indolencia de la locura, o finalmente en los relatos *El Decamerón* de Bocaccio.

Por su parte, en el norte de Europa (Inglaterra y Alemania principalmente), la Reforma que en esencia fue un movimiento liberador, para la sexualidad y la mujer no tuvo esa fuerza. En Inglaterra, todavía hasta 1837 fue utilizada la picota para exhibir públicamente los cuerpos desnudos de aquellos que hubieran cometido delitos asociados al placer carnal (47). Y tanto para los Ingleses y la Reforma, como para los Españoles y la Contrareforma, el tema de la sexualidad femenina siguió siendo muy limitado, y peligroso.

Durante los siglos XVII y XVIII, tanto en España y sus colonias, como en la recién formada América anglosajona, fue común que se señalara de brujería o de haber realizado pacto con el Diablo, a las mujeres que se manifestaban, ya fuera sexual o ideológicamente, fuera de los lineamientos deseados. La Inquisición por un lado, y el puritanismo por el otro, mantuvieron a la figura del mal asociada a la mujer para castigarla, y combatir así al demonio que a través de ella se manifestaba.

Finalmente es como se llega a los umbrales del siglo XIX, en el que la nueva clase burguesa, cada vez con mayor fuerza no sólo económica-política, sino moral, introduce nuevos preceptos alrededor de la figura de la mujer y su rol social. La institución del matrimonio, como soporte de la sociedad burguesa, y en la que se le da un papel preponderante a la mujer, adquiere en Europa y América, sobre todo en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, un gran prestigio que se buscará defender a toda costa del adulterio y la promiscuidad que amenazan con desequilibrarlo.

A lo largo de la historia del hombre, la prohibición sexual, como un canalizador de las energías vitales, se ha vinculado al trabajo (Bataille 45), y por ende al crecimiento económico y material de las sociedades. Por ello resulta esencial la monogamia, y la monogamia circunscrita a un orden social como lo es el matrimonio, para el fructífero desarrollo del trabajo y las economías nacionales. Un hombre que no está suscrito a las reglas —léase limitaciones— sexuales de la institución matrimonial, muy probablemente desperdiciara gran parte de su vida y energía vital en la autosatisfacción, olvidándose de los demás, y del compromiso que la sociedad le demanda para que le sea retribuida su inversión, es decir que sea útil, productivo.

Esto trajo como consecuencia que se reafirmaran los tabúes y temores alrededor del placer sexual —y por tanto de la mujer como su portadora— en la sociedad burguesa, al punto que se llegó a considerar al matrimonio y al disfrute sexual como antinómicos (Bornay 54). Sin embargo, esta actitud sexofóbica — en realidad imposible—, provocó que se desarrollara en la mayoría de los hombres y de las mujeres una doble moral. De hecho su fuerza fue tal, que la Inglaterra victoriana es muy recordada por su doble moral.

Al acceder la mujer a la dinámica social que la burguesía del siglo XIX exigía de ella, se vio privada de la gran mayoría de sus labores. Pasó de ser la compañera del cazador, la agricultora y artesana, a la esposa del hombre trabajador, el núcleo del hogar, al fin, el ama de casa. Poco a poco, la mujer burguesa perderá su vitalidad a fuerza de ociosidad (68- 69). Siendo típico de esta época el retrato de la mujer desfalleciente a la que parece le faltan todas las fuerzas, incluso para mantenerse en pie.

Esta actitud, llegó al exceso de ser considerada la máxima expresión de la feminidad, el debilitamiento físico, la falta de vigor y los desmayos constantes, entre las mujeres que se preciaban de ser buenas cristianas (72).

Como contra parte femenina, en este mismo estado de ociosidad hubo quienes, aunque las menos, se volcaron en sí mismas, para descubrir su potencial persona —y sexual— fuera de la familia y el matrimonio. Es así que en gran medida se comienza el camino de liberación femenina que se desarrollara durante el siglo XX.

Fue entonces cuando el miedo de los hombres hacia lo Otro femenino, alimentado por siglos de imágenes y mitos, hizo erupción en un terror a ser subyugados —y desplazados— por la nueva mujer, que comenzaba cada vez más a tener injerencia en la vida pública. Y que amenazaba con destruir las instituciones, derechos y privilegios establecidos, por y para el sujeto masculino (84). Se sentía como una intrusión maligna en los terrenos donde hasta entonces, se podía estar a salvo de su extraña presencia, pues la mujer se le ha presentado como un enigma para el hombre siempre.

Los cambios que se sucedieron con respecto al tema de las sexualidades en las últimas décadas del siglo XIX fueron vertiginosos y los hombres no alcanzaban a acostumbrarse a uno cuando ya advenía el otro: las mujeres trabajando en las fábricas, en la vida política y

pública, en las academias, incluso viviendo solas, sin compañía de un marido, pero sobre todo, algunas de ellas, renunciando a su principal función vital: la maternidad.

Comenzó a ser, si no común, al menos sí no extraordinario, que algunas mujeres no quisieran tener hijos. Y este fue el elemento que más espantó en el imaginario masculino: una mujer que a pesar de su salud y juventud, no tenía hijos —y que por lo tanto renunciaba a la imagen de María (Madre de Dios) como guía de su carácter—, sólo pudo ser asociada a la maldad y el pecado, y sentirse como un peligro inminente en el ánimo los hombres.

Pues toda esa fuerza vital que se reservaba para desfogar, si no en la divina obra de ser madre bajo la castidad de un hogar, en actos de perversa lujuria, sería una amenaza para la virilidad. Y es en esta contextura que aparece con renovada fuerza —pues en realidad nunca había desaparecido— la prostituta o en una visión más refinada, la cortesana, que finalmente darían paso, y de hecho formarían parte, de la nueva *femme fatale*. A la que excluida de toda la vida pública, expulsada hasta del lenguaje cotidiano (58), el artista de fin de siglo, el decadente, primará como a su musa nerviosa, y al mismo tiempo su Gorgona.

3.2.2.2.1.1 Un cuadro malévol: características de la mujer fatal

Como se ha visto, la imagen de mujer asociada a la maldad y la crueldad es una constante dentro del mito y la literatura, y esto porque «mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de feminidad prepotente y cruel» (Praza, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* 207). De aquí, que nazca la pregunta, ¿cuáles son las características fundamentales de este tipo de feminidad maligna que han obsesionado durante tantos siglos la imaginación de los poetas, y la de Tablada entre ellos?

La primera observación que cabe hacer antes de buscar dar una respuesta, es el hecho de que al menos hasta el siglo XIX, no existe un tipo —personaje concreto— de la mujer fatal (209), o en el cual se aglutinen todas las características de estas feminidades fatales. Lo que ocurre es que se van a dar una serie de rasgos negativos que se pueden presentar —o no— en la proyección poética de la mujer que atenta contra la virilidad y el espíritu de los

hombres. En todo caso existirán personajes, principalmente mitológicos, a los que debido a su naturaleza, se les ha ido asociando este tipo de maldades femeninas, aunque no compartan estrictamente la totalidad de sus rasgos.

El ejemplo más claro de esto sería el de Elena de Troya y una sirena: Elena en realidad es hermosa, mientras que la sirena es un ser deforme, la atracción irresistible de Elena se efectúa por causa de su belleza, la atracción de la sirena es a través de su canto engañoso, Elena es un personaje pasivo al que se le rapta, la sirena es un ente activo que engaña y caza a los hombres, Elena sin desearlo desata una guerra, la sirena va en busca de ella. Sin embargo ambos personajes, son considerados dentro del imaginario poético como símbolos femeninos de la destrucción, debido al influjo negativo que tienen en los hombres.

Así, la imagen de la mujer fatal se encamina sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países como un arquetipo, abstracto, en el que se reúnen los vicios, seducción y voluptuosidades del imaginario femenino (225). Lo que a la postre va a generar más caos y angustia en el alma de los poetas que se verán atacados, por todos los flancos y al mismo tiempo, por un desfile de amenazas vagas e imágenes inciertas. Otro factor que alimenta la angustia en el imaginario poético masculino, es el hecho de que esta idea terrorífica se transmite principalmente a través de la literatura, pues es en ella en que se han consagrado las más nefastas historias sobre la mujer.

El segundo punto que hay que anotar como consideración preliminar, es que el término *femme fatale* o mujer fatal, que ahora designa un tipo específico de feminidad maligna fácilmente inidentificable, surgió casi al final del siglo XIX (Bornay 113), mucho después de que se produjera su concepción en el imaginario masculino. Esto explica el estado de confusión que se desataba en la mente de los poetas, por causa de aquello que, alcanzado a experimentar, no lo podían nombrar. El sentimiento negativo, de aversión hacia la mujer, que permanecía como un fantasma en las imaginaciones negras de los poetas, para quienes se trataba de un verdadero malestar psíquico que venía heredado por la tradición cultural, como una enfermedad pasiva, que ahora se desataba debido a las circunstancias contextuales.

Bien, hechas estas dos salvaguardas, es posible volver a la respuesta, sin que esta intente ser definitiva por supuesto, a la pregunta de ¿cómo es que lucían las féminas malignas del decadentismo y cuáles eran sus características tan enigmáticas, que mantuvieron obsesionada la imaginación de los poetas en aquel fin de siglo?¹⁰⁴

Físicamente, lo primero que destaca, y que al final de cuentas sería su mayor arma, es su belleza turbia (114), mórbida, en la que se perdía la razón y la voluntad. Como ocurría con las sirenas, en las que el canto hechicero capturaba a los marineros hasta el punto de cobrar sus vidas, la presencia de atributos de belleza, o que simulen la belleza, será un rasgo fundamental en el que se cobra la peligrosidad.

Naturalmente todos, hombres y mujeres, están condicionados para apreciar, y desear, la belleza. Es por ello que ante este tipo de bellezas letales, que al tiempo que se aborrecían por su influencia negativa, se les amaba e idolatraba, se sentía una inclinación mórbida que mantenía preso el carácter. El hombre se volvía una especie de, como señalará Tablada, sonámbulo obediente.

Esta belleza contaminada y perversa se proyectaba en una cabellera larga y abundante, una piel blanca y unos ojos generalmente azules o verdes (114). En este sentido, el cabello funcionaría muchas veces como un tentáculo con el cual se apresaba a los hombres (228). La abundancia del mismo era símbolo de la voluptuosidad y la fuerza erótica que esperaba ser desatada por el amante. Aunque por otro lado, podía significar también un síntoma de delirio o, si era rojizo, poseer un carácter demoniaco. Al igual que la Gorgona, el cabello de la mujer podía esconder serpientes petrificantes debido al influjo narcotizante de sus esencias.

La blancura de la piel será símbolo de la indolencia femenina, y al igual que aquella blanca y esbelta figurilla de mujer que permanece indiferente ante la pasión de Píndaro, así

¹⁰⁴ Aun antes de adentrar en la respuesta, resultará provechoso, a fin de comprender el imaginario literario, mítico e histórico de los poetas, hacer un repaso de algunas de las más recurridas figuras de feminidades malignas que influenciaron a los decadentistas. Dentro de los monstruos mitológicos destacan la Gorgona, las sirenas y arpías, Escila y la Esfinge. En las mujeres de la mitología encontramos la presencia de Elena de Troya, Pandora, Prosepina, Onfalia, Venus, Circe y Calypso. De las mujeres malignas de la Biblia la presencia de Eva, Lilith, Salomé y Dalila, entre otras, son las más fuertes. Los personajes literarios femeninos que mayor eco tienen en este sentido son Naná, Manón, Salambó, y el tipo de la cortesana o prostituta. Y de los personajes históricos son Locusta, Cleopatra, Lucrecia Borgia, la Bella Otero y en general las actrices, bailarinas y vedettes.

permanecerá la musa fatal del poeta ante sus ardores. Pero al mismo tiempo, la lividez del cuerpo es signo de la avidez sexual que estas bellezas poseían, insaciable y destructiva. Y por supuesto, en ella se verá la palidez de la luna, como una belleza infértil.

El profundo lago de éter, las miradas azules o verdes, serán la absenta que beberá el poeta para olvidar. En ella se habrá de ahogar, fascinar, alucinar y corromper su alma. Serán síntomas en la convulsión erótica, testimonios en la carne, del vicio irrefrenable, del pecado repetido, de la atmósfera diabólica en la que se transporta la pasión, en fin, de algún círculo en el infierno.

Su alma será un escollo. Una capacidad diabólica de incitar al mal (115) va a sobresalir en su personalidad. Estas diablesas, como se les ha llegado a llamar, serán capaces de perder a un hombre por el simple gusto de mirarlo hundirse en su locura y pasión. Su fuerza e influjo será tal que la voluntad va a flaquear con tan sólo traerlas al recuerdo a través de la evocación de eróticos pasados, al punto de que se van a poder llegar a cometer crímenes u homicidios, Herodes entregó la cabeza del Bautista a Salomé, influenciados por ellas.

Su alma será el olvido, la Tierra de Nadie donde gobernando Lilith, recibió a Caín, el fratricida. En su indiferencia se pueden beber todas las linfas que alimentan la estigia. Pareciera que están muertas, pero en realidad nunca han nacido y presiden desde su mundo de fantasmagoría. La frialdad (115) será su abrazo, y los hombres lo mismo mueren de sed en él, que arden de un momento a otro en la fuerza sexual de su lujuria. Amarlas, si es posible, es depositar el alma en los crisoles donde, al calor del mechero, se mezclará con los vapores obscenos del antimonio.

En fin, en mayor o menor grado de malevolencia, el cuadro en que se proyecta la colérica imagen de la mujer fatal, será la que en este breve pasaje, se ha dibujado.

3.2.2.2.1.2 Notas sobre la visión de la feminidad en Tablada

Obviamente, la influencia de la época, que a grandes rasgos se ha esbozado en los apartados anteriores, va a influir la precepción que de la feminidad va a tener Tablada.

Si por un lado se acepta que este tipo de visiones negativas estaban como en el ambiente, aún en la sociedad mexicana del Porfiriato, y por el otro se comprende que la imaginación, y con ella el ánimo del poeta, se vieron afectados por sus lecturas tempranas de los franceses, decadentistas, simbolistas, parnasianistas, y románticos, y que en todos ellos, de alguna u otra manera se desarrollará esta visión maligna de la feminidad, resultará consecuente que Tablada vaya a generar, al menos en su primera juventud —y en lo que la experiencia le permite forjarse la propia—, una idea tan aciaga de la mujer.

Por supuesto esto no quiere decir que la idea de la mujer fatal le sea ajena a Tablada o que en su poesía se vea como prestada, de hecho muy por el contrario, todas estas bellezas letales están en perfecta concordancia con sus aspiraciones poéticas y la estética que desarrolla en *El florilegio*. Llamen la atención tres artículos publicados en *El Universal* entre 1891 y 1892, en los que Tablada desarrolla su visión sobre la mujer y su sexualidad en México.

El primero de ellos, aunque no diserta específicamente sobre el carácter y la condición de la mujer mexicana, vale la pena repasar por que sitúa, precisamente, en el contexto y ambiente en el que se general la poesía del autor. Publicado el 15 de noviembre de 1891 “Mitología de hoy. Venus, Margarita, Manón, Sapho y Nana” explora la naturaleza de la nueva mujer, la nueva Afrodita que llega a México, como «importada de la península ibérica, con las latas de conservas y los tercios de abarrotos» (Tablada “*Mitología de hoy...*” recogido en *Obras V* 35) y la cual hace que sea necesario generar una gran cantidad de nuevas consideraciones sobre lo femenino. Desde el divorcio, hasta la manera de llamarle.

Se le llamó «espumosa», pensando en la cerveza dice Tablada, y después «nictálope» porque era capaz de ver mejor en la oscuridad que en la luz (35). Obviamente, esta adjetivación empleada por el poeta trata de ir, de alguna manera, exhibiendo las manías nerviosas de esta nueva mujer que está arribando a México y que amenaza con mezclarse con todas y todos. «La Venus de hoy no muere de tisis, sino de infección purulenta» (35) expresa el poeta impresionado por la corrupción que percibe en su alma. Pues la nueva Afrodita, es fuerte, incluso con fortaleza masculina, y ya no recuerda en nada a aquellas mujeres del siglo XVIII, o principios del XIX, desfallecientes, lánguidas y sin voluntad propia. Pero con su independencia y determinación viene la degradación, pues al morir «No

hay Armandos que lloren al recordarla. El único que se acuerda de ella es el inglés con quien no ha saldado cuentas». La mujer, al entrar en los roles que se suponían exclusivos de los hombres, que en este sentido sería la independencia económica, se asimila al contexto y, a partir de aquí, su alma, su cariño comienza a percibirse como una mercancía. Que se puede valorar y devaluar.

Por otro lado la fisonomía de estas mujeres, como se ha venido viendo, será la de una neurótica. «Hay mujeres que parecen locas y enfermas», por esta nueva enfermedad que se llama modernidad. «Algunas tienen aire de animales a la vez que de fantasmas» (37) se presentan ambivalentes y ambiguas ante la pasión masculina que, como puede gozar del privilegio de poseerlas, bien puede toda su vida desecharla sin que ésta le conceda sus favores.

Finalmente, después de una macabra descripción en la que se les compara con «la momia» y «el espectro» en su palidez y «osatura» —neologismo tabladiano que aquí expresa la idea de “estar en los huesos”—, y en donde su «cabellera negra quebrada» parece «en su lujurioso desarrollo, haberle devorado la frente a la vez que el desarrollo» el poeta remata su artículo, en consideración a esta nueva mujer, asegurando que «Hay cuerpos y rostros de un grotesco que da tristeza» y que despiertan el asco más profundo, «la náusea del espíritu» (37).

Este será el preámbulo donde se podrán leer las claves que harán falta para comprender a cabalidad la misógina visión de la mujer que presenta Tablada en sus artículos periodísticos.

El 7 de julio de 1892, Tablada escribe: «uno de los grandes errores de nuestro carácter, ayudado por la educación que recibimos, es, sin duda, el papel que damos a la mujer en la sociedad.» (“Artículo de actualidad. La mujer en México. El taller y el gineceo” *El Universal*). Ese mismo año, tan sólo unos meses antes, Tablada sostenía una discusión con un colega sobre las características de la mujer mexicana y su papel en la literatura. Opinaba que «una cosa es el templo y otra el gineceo» (“El arte y la mujer. Inferioridad psíquica y fisiológica. La secta de Tolstoi. A Black Knaighth” *El Universal* 6 de abril de 1892), por templo se refería al arte y la literatura en general, y la incursión de la mujer en ellas —

punto al que se volverá más adelante—, mientras que el gineceo era, precisamente, el espacio social al que se había confinado a la mujer, su rol en la familia y dentro de la casa:

El gineceo de los antiguos no ha hecho más que ensancharse, pero existe, tiene los muros de nuestra indiferencia y los cerrojos de nuestro desprecio. En ese espacio vive la mujer presa y cohibida, declarada por nosotros casi inútil, apta cuando más para cantar una romanza (...). (“Artículo de actualidad.”)

Esto generaba que la mujer existiera como en un espacio de ensueño, un limbo en el que no le era posible desarrollar su carácter. Pocos hombres se daban cuenta de ello, bien porque no eran capaces de verlo imbuidos en la dinámica social de fin de siglo, o bien porque sencillamente les convenía que las mujeres siguiera siendo «una flor de invernadero, una de esas begonias que languidecen en el ángulo más oscuro del salón, una planta de sombra, un organismo de ornato, un ser decorativo» (“Artículo de actualidad.”), para cultivarlas y educarlas a su antojo.

A esta figura de la mujer-invernadero, Tablada contrapone el nuevo tipo de feminidad que, como se ha visto, comenzaba a gestarse en Estados Unidos y Europa, donde las mujeres trabajaban en los talleres, formaban parte de la vida económica y política e inclusive, eran capaces de llegar a ocupar si el esposo falta, el lugar del hombre de familia (“Artículo de actualidad.”). Mientras que en México:

la puerta del taller está cerrada, pero en cualquier callejuela hay una puerta con persianas verdes, siempre franca a las que entre privaciones y dolores han visto su fulgor rojizo como único faro para salvarse, como única estrella capaz de dar un rumbo en el horizonte negro de la miseria. (“Artículo de actualidad.”)

La solución de Tablada es misógina y drástica, lejos de sentir empatía, considera con desprecio las posibilidades que una mujer tiene para abrirse camino —debido a su falta de carácter e inferioridad psicológica (“El arte y la mujer.”) —, en la vida. Tablada no pretende revalorar el ser femenino, en las cualidades positivas que le son propias, sino más bien atacar, como diciendo “todos somos así”, la hipocresía del sujeto masculino que pretende fingir que valora y da oportunidades de desarrollo a la mujer. Y en todo caso, el espacio que le abre Tablada a la mujer es igualmente macabro, pues desproveyéndola de

armas (intelectuales y físicas) la introduce en un mundo totalmente masculino, como si colocara un tierno cordero en un lupanar.

En el artículo de abril, cuenta que se le acusaba de ser « adepto a la secta de Tolstoi por seguir la corriente de una moda extravagante» (“El arte y la mujer,”) en la que se ponía de manifiesto un recelo hacia la mujer. Tablada, con la displicencia habitual con la que contestaba cuando se le imprecaba cualquier cosa sobre sus procedimientos literarios, termina declarándole a su interlocutor, el señor Black Knigth —de patentes filiaciones románticas—, que « En cuestión de modas es sin duda mejor normarse por la más reciente y no por la más antigua. (...) en la cuestión literaria sucede lo mismo: para vestir a cualquiera, Tolstoi es mejor sastre que Bécquer o Jorge Isaacs.» (“El arte y la mujer,”). Dicha visión, le va a servir a Tablada para combatir la hipocresía de la cultura mexicana en la que se encubre el miedo de los hombres, disfrazado de amabilidad, hacia la mujer:

La galantería natural del carácter mexicano (...) No es, si bien se considera, otra cosa que el sentimiento hipócrita, del que habla Tolstoi (...) es un sentimiento falso, una práctica de ceremonia, tan reglamentada como el frac y el guante blanco. (...) Tras de esa estimación que abunda, no existe más que un desprecio latente, una indiferencia oculta hacia la mujer (...) En el fondo de nuestro criterio vemos a la mujer con el parpado lacio y la retina fría con que la miraban los romanos de la Decadencia. (“Artículo de actualidad,“)

Al tiempo que configurará su proyección en los distintos espacios de la actividad humana: «una cosa es el templo y otra el gineceo» (“El arte y la mujer,“), asegura Tablada en su artículo, diferenciando entre los espacios que le son propios a la mujer. Así es como se irá perfilando su visión de lo femenino. Para él, el arte y la mujer no son compatibles, pues « Generalmente lo artístico es lo que no cabe en los cerebros femeninos (...). Si la mujer hiciera Olimpos y consagrara dioses, Catalina y la Sinués de Marco, serían Júpiter y Juno. » (“El arte y la mujer,“). En esta visión, la psique de la mujer está incapacitada para producir, pero también para disfrutar de las poesías: « Más que lo divino de un poema siente la mujer el aire de su abanico», lo que finalmente lo lleva a cuestionarse sobre la capacidad de la mujer de albergar sentimientos, puesto que no se conmueve ante la poesía:

Por eso pongo también en duda abierta, que el corazón femenino encierre tesoros de sentimiento y en cambio creo, pues están más a mi alcance las funciones de los nervios que la mujer encierra tesoros de sensaciones. (“El arte y la mujer,”)

Es así como se vuelve a la mujer una belleza nerviosa, un ente únicamente capaz de gozar, falto de empatía y que a la postre, permitirá que se fortalezca la figura de la mujer fatal en el ánimo del poeta; para Tablada « Que la mujer sea psíquica y fisiológicamente inferior al macho humano no es (...) una tesis imposible de sostenerse, sino un hecho comprobado» (“El arte y la mujer,). Esta desventaja que presenta con respecto al hombre, se verá dentro de una inversión inconsciente de los valores femeninos, como una amenaza en la que se le vuelve casi un animal y un ente primitivo de belleza. Misma que en realidad radica en la concepción que el hombre tiene de ella, y es por medio de la subjetividad masculina que se le otorga un poder: «para juzgarle no podemos desprendernos de los prejuicios del sexo, que nos desvían como a la brújula el acero» (“El arte y la mujer,); así, « ni aún plásticamente considerada sea indiscutiblemente, bella». Este estado de ambigüedad femenina, o de dominio de la subjetividad masculina sobre ella, será lo que más atemorice a Tablada, debido a que bajo esta visión es el propio ser masculino quien le otorgue la posibilidad de acceder a su alma y dañarla:

La seducción de la mujer está siempre en nosotros mismos. La impresión que produce no viene de ella, está en nosotros. La bondad del vino, como ha dicho un pensador, en la copa, el instante, el lugar, la mesa en que se toma y la belleza de la mujer en el amor que la contempla. (“El arte y la mujer,”)

Se instaurará una especie de dominio virtual en el que la mujer va a controlar el ánimo de los hombres. Como un parásito, la belleza fatal de las mujeres va a necesitar de la subjetividad masculina para poder existir en su potencial carácter maligno, pues el « espíritu de la mujer está encerrado en el monumento de la belleza plástica, como un ente raquítico y nulo que tuviera por mansión un palacio de la Armida de mármol y oro como que soñó Ariosto» (“El arte y la mujer,.) y solamente mediante la unión con el hombre — en la que el « hombre enlazado a una mujer hace el efecto de un fauno, de un sátiro en delirio que prende guirnaldas de rosas en el torso blanco de Afrodita»— podrá manifestarse en su completa condición femenina, virtualmente peligrosa para su huésped. Bajo esta visión,

finalmente, se dibujarán todas las bellezas malignas que como flores de invernadero cultivó el poeta en su Florilegio.

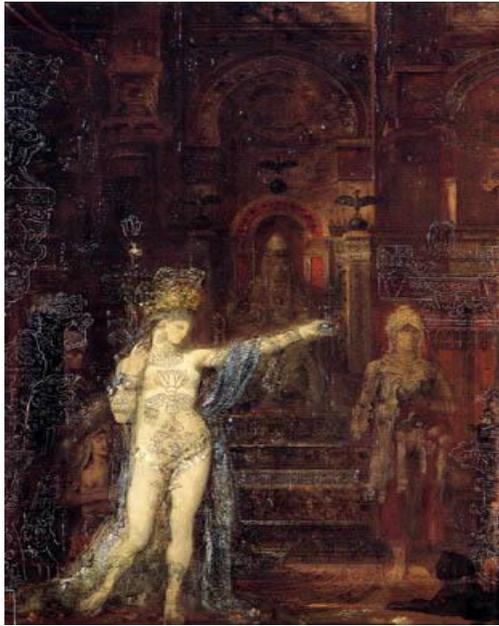
3.2.2.2 La femme fatale en El florilegio

El poema “La Marquesa de Sade” se publicó en la *Revista Azul* en mayo de 1894. Se intitulaba originalmente “la poseída” y fue uno de los primeros poemas donde Tablada ensayaba la figura de la *femme fatale* o mujer fatal. La imagen de la Marquesa de Sade en este poema, está influenciada de los retratos macabros de mujeres que muchos de los decadentistas franceses realizaron, aunque por su temática especialmente destaca la descripción —o mejor dicho la impresión— que el cuadro de Gustave Moreau, *Salomé danzante*¹⁰⁵, despertó en el escritor Huysmans, y que por medio de Des Esseintes, su personaje, expresó en la novela *A rebours*:

En la obra de Gustave Moreau, concebida con exclusión de cuantos datos da el Testamento, Des Esseintes veía realizada por fin la Salomé sobrehumana y extraña que él había soñado. No era ya solamente la bailarina que en una contorción corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto sentido se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita erigida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los músculos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca. (*Al revés* 104-105)

Así, la gran mayoría de estas características se van a encontrar en “La marquesa de Sade”: la idea de la bailarina que con sus contoneos atrapa las mentes de los hombres y les roba el alma, por ejemplo. O la influencia maligna que incita al crimen, la histeria o su aproximación a una bestia.

¹⁰⁵ Gustave Moreau, c. 1874-1876, óleo, 92 x 60, *Musée Gustave Moreau*, París



Gustave Moreau, c. 1874-1876, óleo, 92 x 60, *Musée Gustave Moreau*, París

En cuanto al nombre del poema, aunque no resulta impropio, sí genera un sesgo, o una especie de expectativa en la que se lo espera vincular con la obra de Sade específicamente, más que con generalidades de un erotismo destructivo, asociado las bellezas fatales. Se le puede ver más como un gancho para conmocionar al lector, que como un verdadero título que trascienda íntegramente al interior del poema. En este sentido el primer nombre con que apareció publicado, “La poseída”, resultaba más objetivo, en tanto a su imparcialidad y practicidad. No obstante “La Marquesa de Sade”, sí explica muchas de las características que, como se verá, se van a presentar en el tipo de belleza fatal que se expone, principalmente su deleite en el sufrimiento de los hombres, que al fin de cuentas, será el *leit motiv* del poema. La primera estrofa dice:

Como un incubo violador su ensueño
con las alas de murciélago se agita,
pues no la mueve la pasión bendita
ni el alborozo del amor risueño. (1-4)

Es desde este primer cuarteto que la imagen de la mujer fatal surge con toda su fuerza para capturar la imaginación del lector. Su enervante presencia, su belleza nerviosa se proyectan

en el espacio de la subjetividad masculina para desde ahí perturbar la conciencia. Por ello su territorio de acción es el ensueño. Al igual que en la interpretación de Huysmans, este «incubo violador» se comparará a una bestia repugnante, en este caso un murciélago debido a la efecto de los valores negativos de su alma; será la «deidad simbólica de la indestructible Lujuria» que se opondrá a «la pasión bendita», el amor constructivo. En el siguiente cuarteto se remarcará esta dicotomía:

Cuando su seno pálido palpita,
bajo los arcos negros de su ceño
algún infame y opresor ensueño
al torvo crimen su pasión incita. (5-8)

En esta estrofa se juega con el claroscuro, que es típico de la estética decadentista. Se destaca la palidez de la figura femenina y se contrapone a las cejas negras. Este paralelismo simboliza a la vez la indolencia (la piel exangüe) y la pasión (el ceño enérgico). El ambiente en el que se desarrolla su imagen, «el infame y opresor ensueño», se articula como una influencia negativa para la voluntad de sus amantes. La Salomé de Moreau arrancaba el deseo y con él disolvía la voluntad del rey, así, la diablesa de Tablada arrastra a quien la miré «al torvo crimen», pues:

Tiene de la Valois los devaneos,
soñando encadenar a sus cintura
cual siniestros y eróticos trofeos,

el corazón de los que en ansia impura
murieron abrasados de deseos
¡a la sombra fatal de su hermosura! (9-14)

Margarita Valois (1553- 1615) fue la reina consorte de Francia durante el reinado de Enrique IV; hasta Tablada había llegado el rumor de su capacidad erótica, del lo encantador de su presencia y sobre todo de sus devaneos. Durante toda su existencia mantuvo una vida licenciosa. Se cuenta que aún en la vejez, cuando separada de Enrique IV volvió a vivir a París, se distinguió por sus coqueteos. Es entonces en esta comparación que se proyecta como mujer fatal: aquella que con sus atractivos lujuriosos controla la voluntad de los

hombres, como Valois que fue capaz de manejar el destino de un reino. Sin embargo, ella se mostrará impávida ante la amargura provocada, orgullosa de su triunfo sobre el inconsciente masculino, fascinando voluntades como un antiguo encantador de serpientes.

En este sentido, la mujer se vuelve una coleccionista; igual a Circe que en su isla retiene a los hombres por curiosidad o maldad, para que se sumen a su séquito de sonámbulos enervados, de brutos que han bebido de sus excitantes venenos y ahora sólo dependen de ella. Huysmans la llama « la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena» (105) a cuantos la contemplan. Y así es como ella se contonea, irresponsable y ajena; sacudiendo en el espantoso giro de la carne blanca de sus caderas, los corazones encadenados igual a panderos, que la acompañan en su mortal baile.

Otra figura que se alza como temible y amenazante dentro de la psique tabladiana es la de la pecadora. No obstante, la imagen de la prostituta arrepentida, María Magdalena llorando a los pies de Jesús, no era un tema nuevo en la literatura mexicana cuando Tablada incluye en *El florilegio* su poema “Magna peccatrix”. Entre junio y octubre de 1892, Manuel Gutiérrez Nájera había publicado en las páginas de un periódico de la capital, una breve novela intitulada *Por donde se sube al cielo*. En ella, el Duque Job exploraba la vida sentimental de una prostituta, Magda — que remite a la imagen de la Magdalena—, que tras experimentar la fuerza del amor, se redime y endereza su camino para alcanzar la salvación. La idea principal de la novela es que el amor es la escalera “por donde se sube al cielo”, y a través de la cual se encuentra la redención. Aunque en la interpretación de Tablada existe un giro desencarnado con respecto al final redentorio de la prostituta que propone Gutiérrez Nájera, la coincidencia de temáticas reafirma la visión masculina de la época acerca de este tópico universal. “Magna peccatrix” proyecta la repugnancia de la voz poética hacia el corrupto espíritu de la pecadora que en un momento determinado, afligida por el peso de sus culpas alza una mirada de perdón al cielo:

Pálida como el alba de la orgía
pisas del templo las sonoras piedras,

y cercan tistes tu pupila fría
las ojas azules como hiedras...

Por lágrimas tediosas irisadas
cubre tu faz un velo de sollozos,
y pareces la virgen desolada
de los siete puñales dolorosos. (1-8)

En estas dos primeras estrofas se puede advertir la intertextualidad que el poema traza con respecto a la imagen de la Magdalena, la pecadora arrepentida, pero también se deja ver la referencia, indirecta si se quiere, pero al fin referencia al poema de Baudelaire, que él mismo traduce e incluye en este libro “A una madona”. Esto en la idea de la «virgen desolada / de los siete puñales dolorosos» (7-8), que serán los siete pecados y que va a dar el tono místico y religioso en que se va a desarrollar el poema, pues precisamente se trata de la Virgen de los Dolores a la que Baudelaire hace referencia en su poema.

Por su parte, la imagen de la pecadora arrepentida se comienza a dibujar con fuerza de las sinestesias a la vez que resuenan sus pasos entrando al templo: «pisas del templo las sonoras piedras,» (2). La ambientación, la arquitectura, las hiedras, el alba, las piedras, las tonalidades azules y la orgía, serán elementos plásticos y sinestésicos que cimbrarán la imaginación del lector. Perfilan la imagen lívida, casi cadavérica, en la que se trasluce el dolor de la pecadora. Y a la vez, las hiedras azules resumen el poder narcótico de su presencia. Además, la conjunción con los elementos religiosos, el templo y la Virgen, a la vez que dan un tinte místico a la prostituta, armonizan con la voz poética que parece ser un eco del templo, un espectador omnisciente tras alguna vidriera.

Sangra cruel tu boca encarnadina;
arden tus rizos de dorado electro;
un nimbo de madona te ilumina
y te anubla la sombra del espectro. (9-12)

En esta estrofa, la voz poética al tiempo que da la descripción física de la mujer, se comienza a alejar de ella, a verla en su exterioridad; si ya se situó en su interior, para expresar su malestar anímico, ahora se distancia y comienza a amonestarla. La boca roja y

el cabello dorado son elementos que denotan plasticidad, superficialidad, a la vez que, debido a una asimilación operada en la imaginación del lector, por contraste destaca (blanco-grana) la palidez de la belleza femenina, típico en la expresión decadentista de las mujeres francesas y anglosajonas.

Es en la siguiente estrofa que se revela el país de origen de la mujer, «¡Ah, pero al ser de Montespán la impura, / tu misticismo y tu impudor integra» (13-14). De esta manera, la *magna peccatrix* para Tablada será la mujer francesa, la vil prostituta de Zolá, el temor de Baudelaire. De hecho, relacionar a la mujer francesa con la idea de *femme fatale*, se revela como un rasgo común en la mentalidad de aquella época, llegándosele a considerar a la mujer parisina, la amenazadora sexual por antonomasia. Consecuentemente, es en más medida por eso, que porque en Francia sus escritores hayan sabido dibujar mejor su imagen, que el término *femme fatale* trascendió en francés (Bornay 114). Así, a continuación Tablada —en una especie de exaltación mística— ensayará una serie de símiles e imágenes satánicas en las que se destaca su lubricidad y el carácter pernicioso de su erotismo:

y en el sábbat extiendes tu hermosura
como altar para la Misa Negra!

¡La cátedra del viejo Anacreonte
como un cáliz elevas; el Cabrío
brama de amor por ti; Satán bifronte
abre sus alas en tu lecho frío! (15-20)

La imagen del cuerpo de la mujer como un «altar para la Misa Negra» será una idea común dentro de la poética tabladiana que destaca aquí como un elemento en el que se ensalza el carácter diabólico de la pecadora, y a la vez hace juego con la ambientación mística en que se ha ido desarrollando el poema. La mención del poeta Anacreonte, famoso por sus versos hedonistas, refinados y enfocados a la exaltación de los placeres corporales, le va a servir a su vez al poeta para evocar el ambiente milenario y las influencias pecaminosas, en las que se ha vuelto rancia el alma de la mujer. El macho cabrío, Satanás, serán motivo de expresión del mal. La cópula con el demonio, tema antiquísimo, dotará a la mujer de una

sensibilidad especialmente maligna, en la que el diablo absorbe su alma y la consume en el pecado. Al desposar a Lucifer, se vuelve ella misma una diablesa que se confrontará a la voz poética que la condena. La salvación se vuelve imposible, su alma vivirá un concubinato en el infierno.

Después, se siguen dos estrofas en las que se describen los influjos malignos de la prostituta. Una enumeración de símiles que dejarán evidenciada la peligrosidad femenina. Como si se tratara de letreros de advertencia, cada verso provocará mayor recelo en el lector:

Tus ósculos, nocturnas mariposas
que en las almas infiltran sus venenos,
matan claveles en los labios rosas
y tronchan lirios en los blancos senos.

¡Tu sonrisa es un filtro de locura!
¡Tu boca es la mortal adormidera!
¡Tu cuerpo es una helada sepultura
que orna como una saúz tu cabellera! (21-28)

La idea de la mariposa nocturna o la anti-mariposa, resalta como una portadora de venenos y devastación, de un poder fatal en el beso, en donde todo lo que es tocado por su leve vuelo, se marchita. Todo lo que pudiera parecer agradable a los sentidos, la risa, la figura, el cabello, la boca, como se ha visto, al igual que en el canto de la sirena, será motivo de peligro y destrucción. De nuevo sobresale el esteticismo de Tablada y la imagen sinestésica del sauz en la que se conjuga el ruido del viento pasando por entre sus lascias ramas, su construcción arbórea igual a una araña y la idea de melancolía que despierta, todo, para coronar tétricamente el cuerpo de delirios de la pecadora. Continúa:

La faunesa, el súcubo, la histrionista:
todo en tu ser a la virtud injuria;
serás pronto un puñado de ceniza
en el auto de fe de la lujuria...

¡Emperatriz de Amor, siempre los besos
que han brotado de tus labios, han vencido,
pero muy pronto crujirán tus huesos
en la Danza Macabra del Olvido! (29-36)

Una faunesa sería aquella mujer que, como los viejos sátiros del bosque, esté al asecho de la vitalidad sexual de los varones —al igual que los súcubos. La inversión de la imagen en este sentido, resulta efectiva para enfatizar la sed sexual que experimenta la prostituta, la mujer fatal. Por su parte, la histrionista se proyectará como aquella que en su actuación engaña, que se muestra siempre como algo falso e insustancial para atraer a los hombres con el disimulo que un felino esconde sus garras.

En estas dos estrofas en general, el poeta, con una videncia moral, expone la caducidad de la carne y la eventual destrucción del pecado. En vida, la carne humilla al espíritu: «siempre los besos / que han brotado de tus labios, han vencido» (33-34), pero una vez que se muere, el cuerpo se descompone para dar paso al eterno reino del espíritu. La virtud trasciende lo terrenal, el pecado ancla en la corrupción de la carne que infecta, se descompondrá en la tierra del olvido. Asimismo se expone la idea de la pasión y la lujuria que se consume en sí misma: «serás pronto un puñado de ceniza / en el auto de fe de la lujuria» (31-32).

Todo esto se instaura en un juego de Muerte y Olvido. Obviamente Tablada, apelando a la tradición medieval de la Danza de la Muerte, introduce a este nuevo prototipo femenino, la en la dinámica de ajusticiamientos que la Muerte ejercía sobre cada uno de los convidados al baile; y así, como se repasaban los deméritos del caballero, el cura y la dama, ahora esta nueva concepción de la feminidad tendrá que rendir cuentas de sus actos especialmente malvados. Finalmente, el poeta concluye con dos estrofas que son realmente estremecedoras, en las que se mancha de desprecio la imagen amenazante de la gran pecadora y se le niega la salvación:

¡Sigue manchando la virtud que finges!
¡Viste el manto de virgen que desgarras!

¡Sigue ocultando así, cual las esfinges
bajo tus senos, de mujer, las garras! (37-40)

Resultan particularmente interesantes los dos últimos versos (39 y 40), en los que Tablada retoma la imagen de la Esfinge, como una malignidad que cuestiona el propio yo del poeta y en la que se pierde hasta la certeza de la virilidad, y la extiende a la idea misma de mujer. Esto ocurre de manera velada en una ambigua oración: «¡Sigue ocultando así, cual las esfinges / bajo tus senos, de mujer, las garras!» (39-40) en donde el encabalgamiento y las comas que existen entre « tu senos, de mujer, las garras» permite leer el verso de dos maneras sustancialmente distintas: como si fuera natural de todas las mujeres tener senos —cosa que en realidad es—, y que ella, en esos senos esconde las garras de esfinge que particularmente tiene, o bajo una aún más aterradora visión misógina, como si las garras que esconde bajo sus senos, le fueran común a todas las mujeres. Finalmente, su última estrofa mantiene un tono especialmente condenatorio:

¡Yo, como el fraile en la “Leyenda de Oro”,
anonado tu frente con mi planta
y anudo, ciego al tu doliente lloro,
un cilicio de odio a tu garganta!

Aquí, la voz poética no hace más que, en ese odio, manifestar su temor ante la figura de la pecadora. Por ello, la humillación que recibe por parte del yo poético es total y exagera el deseo masculino de la dominación sobre la figura femenina. Se puede leer, bajo esta luz, como un fetiche de dominación en el que el yo poético recoge los dolores y arrepentimientos de la magna pecadora, como si él mismo fuera un extraño sacerdote medieval que está recibiendo una confesión. El ambiente místico y religioso que ha mantenido el poema, desde la llegada al templo de la penitente, hasta su confesión, pasando por las sesiones de amonestación, justificaría el tono de la voz poética que muchas veces se vuelve moralizante.

Por otro lado, así como existe en los sacerdotes un tipo de control sobre sus confesantes —sobre todo las mujeres—, el anhelo de dominio del ser masculino sobre la mujer, se proyecta en la penitencia que recibirá la pecadora: el cilicio. De hecho, el fetiche nace y se

cumple pues el yo poético no espera a que la penitente se castigue, sino que es él mismo quien con animadversión anuda el artefacto en la garganta de la pecadora, aunque de ante mano sabe, no ayudará en nada a salvar su alma endemoniada. Revelándose así que su motivación estriba en la pura satisfacción de ver destruirse la carne de la mujer bajo las afiladas púas del cilicio.

3.2.2.2.3 Colombina y Manón, otras bellezas crueles

Ya en capítulos anteriores se ha tomado las figuras de Manón y Colombina para ofrecer una interpretación de los poemas de José Juan Tablada, aunque vinculada a la visión cosmopolita de su poesía. Especialmente en este apartado, se buscará realizar una exégesis a partir de la cual se proyecte la figura de estas dos personajes, sus características, como una imagen de la belleza destructiva. Tanto las bellezas de Manón como la Colombina, se corrompen en las pasiones fatigantes de la crueldad. No obstante se va a tratar de dos imágenes muy diferentes del peligro femenino; ambas son negativas, pero mientras Colombina es la histrionista, una belleza activa que engaña y se burla de la pasión y el amor de los hombres ingenuos (Pierrot), Manón será un personaje pasivo, su fatalidad no radica en su acción, pues en gran medida no existe una intención expresa de hacer daño, sino es su voluntad débil que se deja arrastrar por las pasiones, y la indolencia con la que acepta sus faltas.

Como cualquier mujer fatal Colombina tiene una gran fuerza seductora; su belleza y su indiferencia son sus mejores armas; está última potencializada en su papel de histrión. La tradición de la comedia del arte, en sus repetitivos argumentos¹⁰⁶, fue la que poco a poco dotó de esta connotación letal al personaje de la *bella* Colombina.

Damas que rechacen a sus pretendientes y enamorados han existido siempre, y a lo largo de toda la literatura, sin embargo esto no las ubica, como personajes ni como prototipos, dentro de la idea de la mujer fatal. Hay que aclarar que el hecho de que una mujer, un

¹⁰⁶ Recuérdese que se trata de presentaciones semi-improvisadas, en las que los actores de la compañía itinerante representaban a sus personajes sin libretos y siguiendo un esquema en el que, si bien variaba la trama, el argumento de la comedia siempre se repetía: Pierrot está enamorado de Colombina, ella lo desdeña y Arlequín, quien también ama a Colombina, termina por conquistarla.

personaje femenino, rechace a un hombre no quiere decir que esto la vuelva una feminidad fatídica. En donde radica el carácter potencialmente maligno de la mujer fatal es en el hecho de que ella, con su fuerza seductiva, disfruta del sufrimiento masculino y retiene a los hombres bajo su influencia negativa para prolongar su placer, al tiempo que absorbe — metafóricamente o no— sus energías vitales.

Entonces, ¿cómo es que la belleza de Colombina y su rol dentro de la comedia del arte, que en un principio era circunstancial y cubría un rol básico, el de la enamorada, logró articularse dentro del arquetipo femenino de belleza fatal? Se ha adelantado ya antes: a fuerza de desdén, y sobre todo a fuerza de despreciar siempre al mismo hombre, Pierrot. La operación a la que se circunscribe esta visión fatal de Colombina es interesante a la vez que profunda y tiene sus justificaciones en el desenvolvimiento histórico. Se requeriría de un trabajo mucho más extenso, y de hecho especializado, para trazarla; por lo que en este breve apartado que se ocupa de su figura dentro de la poesía de José Juan Tablada, únicamente se dará una aproximación que permita situar al lector en el contexto del siglo XIX, y especialmente del decadentismo, a la imagen de Colombina.

En tanto que los personajes de la comedia del arte, Arlequín, Colombina y sobre todo Pierrot, trascienden en la historia de la literatura y forman tipos de la comedia que a la postre se volverán arquetipos, es que sus rasgos, positivos o negativos, se agudizarán para penetrar en el imaginario literario de occidente. Así es como Pierrot, siempre suspirando de amor por Colombina, se vuelve el patético arquetipo del payaso melancólico y enamorado. Y Colombina, fría y cruel con Pierrot, su eterno enamorado, se construye como una figura femenina dañina y pasa a formar parte —pues como se ha explicado no existe una figura-personaje en quien recaiga todo el peso de la *femme fatale*— dentro del imaginario de poetas y artistas, del monstruoso arquetipo de la mujer fatal.

Paul Verlaine, fascinado por las pinturas de Watteau, y por el mundo de evocación idílica que encuentra en sus cuadros, introduce en sus *Fêtes galantes* varios poemas donde explora la feminidad maligna de Colombina. La visión de Verlaine será quizá la primera que conscientemente describe la belleza de Colombina como algo potencialmente maligno. Debido a sus rasgos de histrionista, este juicio verlaineano se desdoblará dentro del atemorizado imaginario poético masculino como la idea una *femme fatale*; véase como

ejemplo el poema “Colombina” de *Fêtes galantes*, donde Verlaine destaca sus cualidades más nefastas:

Leandro el tonto,
Pierrot que de un salto
de pulga
franquea el zarzón,
Casandro bajo su
capucha,

Arlequín también,
ese antojadizo
granuja
de vestidos locos,
sus ojos luciendo en
su máscara,

—Do, mi, sol, mi, fa,—
todo el mundo va,
ríe, cantea
y danza delante
de una bella niña
maléfica

cuyos perversos ojos
como los verdes ojos
de las gatas
guardan sus encantos
y dicen: “¡Abajo
esas patas!”

—¡Ellos continúan!
Fatídico curo
de los astros,

¡oh!, dime hacia cuales
tristes o crueles
desastres

la implacable niña,
presta y levantando
sus faldas,
la rosa al sombrero,
conduce su rebaño
de crédulos. (*Antología poética* 1-36)

Ésta, será la principal influencia que recibe Tablada, que dejó desbordarse su inspiración contagiado por el espíritu de Watteau y Verlaine para componer poemas que en cuanto a su temática en lengua castellana y sobretodo dentro de la literatura mexicana, resultan originalísimos. “Mascarada”¹⁰⁷ y “Comedieta”¹⁰⁸ son los dos poemas en donde se fusiona su amplia cultura sobre el arte europeo y la tradición de la comedia del arte, con la visión decadentista de la mujer fatal, para ser reflejada sobre el personaje de Colombina. El poema “Mascarada” comienza:

El corsé de terciopelo
y la máscara de raso
resbalaron hasta el suelo,
desprendidos de su lazo.

Soñadora Colombina
desata su cabellera,
y por desprender se inclina,
la dorada jarretera. (1-8)

Es así como desde las primeras estrofas la imagen de Colombina se comienza a trazar a través de la voluptuosidad y la sensualidad de sus ademanes; desde este momento la consciencia masculina queda como hipnotizada ante el cuadro de desnudo que contempla.

¹⁰⁷ Aparece publicado por primera vez en la primera edición de *El florilegio* de 1899

¹⁰⁸ Publicado en la *Revista Moderna* la primer quincena de diciembre de 1900

De hecho, se instaura al lector en una especie de voyerismo en el que se observa desvestirse, a través de la ventana (el poema), a una mujer hermosa. Además, se evidencia la fuerte presencia sexual de Colombina que se destaca por sus atributos: la cabellera densa y abundante, que es sinónimo de voluptuosidad; las prendas que se retira, el corsé en el que se sostenía la carne trémula de sus senos, y la mascareta que al retirarse rompe con el enigma de su identidad; y la incitación que se produce a partir de la postura en que se presenta, en la que «por desprender se inclina, / la dorada jarretera» (7-8). Mas de pronto se interrumpe la acción, Colombina detiene su exhibición y la voz poética, que hasta este momento se ha deleitado en la física descripción de Colombina, interioriza sobre sus pensamientos... será a partir de este momento que la peligrosidad de Colombina se va a volver latente:

¿Pero ríe de soslayo
al ver la ventana gótica,
a donde se quiebra el rayo
de aquella luna clorótica? (9-12)

Se aprecia que el gozo erótico de Colombina se produce —y en este sentido vuelve cómplice al lector— al imaginarse que es observada; su fantasía la deposita en sus dos amantes, Pierrot (la luna) y Arlequín (el vitral), a través del desdén, pues dentro de la ilusión, imaginar a los pretendientes peleando por ella, le produce risa y amenaza su fuerza y virilidad. Es cuando se completa el disfrute que Colombina recibe de desnudarse frente a quienes ella fantasea son sus amantes. El erotismo de Tablada, entonces, dentro de una sociedad como la mexicana en el que se ve reprimido, se manifestará a través de fetiches como éste, en el que la figura femenina se complace en una delectación morosa de la presencia de la luna y un vitral.

Por su parte, será a esta altura del poema que se desarrollará la alegoría de los dos aspirantes que luchan excitados con su imagen, corrompidos a causa de los celos, por el amor la bella Colombina. Desdoblándose así el poema en dos tiempos, un anecdótico y transitivo (el pleito entre los amantes) y otro erótico y eterno (la belleza de Colombina):

Y Colombina en camisa
ante aquella escena muda,
se carcajea de risa,
sin pensar que está desnuda;

y que al ostentar sin velos
su blancura de satín,
está aumentando los celos
de Pierrot y de Arlequín. (33-40)

Resulta especialmente maligna la risa que la escena provoca en Colombina. Sus carcajadas refuerzan el placer que siente en su ensueño y el control que ejerce sobre el ánimo de sus amantes. Literalmente, cada uno de ellos es su bufón. De aquí se desprende otra especie de fetiche de dominación, en el que la mujer humillará la fuerza masculina y desdeñará su alma. La exhibición desvergonzada de Colombina, de su desnudez en la que se alimentan los celos y la angustia de los amantes, será símbolo de poder, de la superioridad sexual que ostentan las bellezas crueles sobre sus víctimas.

Ha gemido el raudo viento;
Colombina voluptuosa,
con ademán friolento
en el lecho se reposa. (45-48)

Mas de pronto algo molesta a la diva (el viento rudo) y Colombina con indiferencia interrumpe sus fantasías; dejado la acción del encuentro suspendida. De nuevo, la indolencia que siente hacia sus dos pretendientes no le merece ni la pena de una remembranza constante. Finalmente el poema da un giro inesperado:

Con argentado fulgor
la cámara se ilumina,
y al fin, temblado de amor,
entra Pierrot vencedor
al lecho de Colombina. (53-57)

Tras que la ventana se abre por el viento, un rayo de luna baña el tibio cuerpo de Colombina que reposaba «con ademán friolento» en su lecho. Sucede que quien entra «temblando de amor» es la imagen alegórica de Pierrot, el rayo de luna, mientras que ella, impasible, dejará que se pierda en el delirio enigmático de su carne. Es así como a partir de la interpretación de Tablada, Colombina se va a proyectar como una belleza indiferente, cruel y dominadora, en la que se absorberá el alma ingenua de Pierrot. Potencializando de esta manera la imagen maligna de la histrionista en la obra tabladiana, pues además de la agudización de sus defectos a través de la tradición literaria, su caprichoso ánimo la volverá incierta y un enigma para la subjetividad masculina.

Es precisamente esta la idea que se maneja en “Comedieta”, en donde el enredo a partir del cual se genera la acción de la comedieta, será la confusión de Pierrot tras haber recibido un beso por parte de Colombina:

Pierrot su laúd afina...
Se oye un “muera” a la virtud
estentóreo y Colombina
planta un beso al del Laúd, (13-16)

Colombina nada más juega con Pierrot, se burlaba de él y de su terco afán de tenerla. Esta imagen, la mujer jugando con los hombres, será típica de la concepción masculina de una feminidad amenazante. Y en este sentido se robustece la concepción de mujer fatal de Colombina. Continúa el poema:

Mas de pronto, en la espesura,
la comparsa oye asombrada
un sollozo de amargura
después de una carcajada... (25-28)

Colombina, no conforme con el sufrimiento producido en Pierrot por la incertidumbre en la que ahora existe, aún se burla de él. Nuevamente aparece la carcajada como símbolo de la humillación del ego masculino. La imagen contrasta el sufrimiento del hombre que se ve atrapado en la extraña fascinación que le produce la belleza cruel. La irresponsable acción de Colombina va a desatar un estado anímico en Pierrot en el que la duda y la

incertidumbre —de saber si se es o no amado— lo van a llevar al extremo de contemplar el suicidio. También es común que la mujer fatal arrastre, en el borde de la locura y la angustia, a los hombres quitarse la vida. Por otro lado, la exhibición acompañada de degradación que se hace de los sentimientos de Pierrot, que avergonzado suplica se le guarde el secreto («en vano él su voz acalla / suplicándole el secreto»), es ejemplo de cómo Colombina, en tanto belleza fatal, disfruta de ostentarse devastadora para el sexo opuesto.

Además el público —que se verá reflejado en el lector— que asiste a la comedieta que se está representando, y al que interpela Colombina en un cambio de voz: «¿Queréis que el misterio os diga?» (41) —pregunta la cruel mujer—, va a participar de esta satisfacción movido a la risa, a la carcajada. En este sentido es que la voz poética insta una especie de juego macabro, en el que se ve involucrado el lector, y cómplice de Colombina, ayuda a satisfacer sus ansias de dominio sobre el ego masculino.

El otro personaje literario que se ve reconstruido a través de *El florilegio* y su compleja visión de la feminidad, será Manón, de Abate Prévost. El artículo “Mitología de hoy,” que ha servido para sentar las bases de dicha visión, incluye dentro del perfil que traza sobre la mujer, algunas breves reflexiones sobre este personaje. Se puntualiza que, «el idealismo de Prévost idealizó la materia, cubrió de irisadas gasas el vicio y lo hizo encantador» (36), características en las que radicará el verdadero peligro de Manón: en lo aparentemente inofensivo de su belleza, en lo encantador de sus vicios. Así será como este personaje de destructiva feminidad, perderá a los hombres intoxicándolos con sus encantos, pues no se presentará nunca como un verdadero riesgo. Manón es la zanja en el jardín de flores por la que cae quien, absorbido en sus bellezas, es incapaz de advertirla. Será, pues, su presencia engañosamente inofensiva, la que se verá matizada en la articulación poética que Tablada hace en los diferentes poemas. Pues todo en ella va a pintar como en un hermoso cuadro de Watteau donde sin embargo, el peligro aguarda sigiloso durante el paseo dominical de un día soleado.

Los dos poemas en que se explora su imagen, “Soneto Watteau”¹⁰⁹ y “Abanico Luis XV”¹¹⁰, la pintan como una belleza cautivante: «Manón, la de ebúrnea frente / la del cabello empolvado» (“Soneto Watteau” 1-2), inclusive enigmática: «¡Tus ojos me han cautivado» (4) y desconcertante en su andar «triste y pausada cruza Manón» (“Abanico Luis XV” 4). En ambos, se puede apreciar la ambientación como de ensueño en la que es incrustada. Misma que una vez que el lector conoce su imagen, hará contraste con su fatal influencia en el ánimo masculino. Como en los siguientes versos, donde pareciera como si simplemente Manón se deslizara melancólicamente por el paisaje, sin ofrecer ningún peligro:

Bajo las frondas del ideal Versalles
o en los boscajes de algún Trianón
entre floridas y angostas calles
triste y pausada cruza Manón. (“Abanico Luis XV” 1-4)

Las flores y los boscajes, los jardines del Versalles, todo esto que simboliza la naturaleza, el equilibrio y, en fin, la vida, va a verse contrastados con la figura taciturna de Manón. En este sentido, las «floridas y angostas calles» además serán advertencia de su peligrosidad, pues la estrechura y sus flores, engañarán para conducir a la jaula de una belleza fatal.

Eco de amor ardiente
el clavicordio ha cantado
la serenata doliente
y el rondel enamorado... (“Soneto Watteau” 5-8)

Manón encanta y seduce. « ¡Cómo te amaría, oh Manón, si te encontrara a mi paso!» (cit. por Tablada “Mitología de hoy,” 36) dijo excitado por su imagen De Musset. Y es cierto, son los hombres los que la aman, quienes la abordan y ya no se pueden desprender de su cautivante belleza que, sin embargo, terminará con la destrucción pues su apetito sexual es insaciable:

¹⁰⁹ Aparece publicado por primera vez en la edición de 1899 de *El florilegio*.

¹¹⁰ Publicado en la *Revista Azul* el 19 de agosto de 1894.

...En vano un lirio del vaso regio
prendió en las blondas de su corsé
(...)

Nada ha clamado su torva fiebre
ni el blondo paje ni el fiero halcón,
ni la diadema donde el orfebre
grabó los lises de su blasón. (“Abanico Luis XV” 13-14, 17-20)

Aunado a esto, resalta el hecho de que Manón busque disfrazarse o señalar su pureza a través del lirio que prende de su corsé. No obstante, el hastío y la corrupción van a generar en ella una sed sexual incontrolable, y nada va poder calmar sus deseos. Ni la dulzura («el blondo paje») ni la fuerza («el fiero halcón») del sujeto masculino lograrán dominar sus ansias. Finalmente se condena su alma y el paisaje se vuelve sombrío:

Y en el estanque de tonos glaucos
se irisa el chorro de un caracol...
Manón sueña, bajo sus saucos,
¡a los postreros rayos del sol! (37-40)

Sucede entonces que esta belleza fatal se fortalece en la idea de que es «más fácil amara a la virtud por horror al vicio, que abominar el vicio por amor a la virtud» (Tablada “Mitología de hoy,” 37), pues cuando el vicio se encubre de hermosura, como en el caso de Manón, su dominio pernicioso será imperceptible. Sólo esto explica su imagen. El peligro está, luego, en que en ella la humillación y destrucción se ven envueltos en un velo de honestidad y belleza que los hace imperceptibles, aunque a la postre terminen mermando el alma. Y es sólo entonces cuando opera un cambio natural en el poema, es decir, cuando la tristeza de Manón troca el paisaje dominical y soleado en un escenario macabro donde cae la noche. Y finalmente así les dado al lector zafarse del influjo erótico su figura y comenzar a valorarla en su fatalidad:

Bajo las frondas del ideal Versalles
o en los boscajes de algún Trianón

entre floridas y angostas calles
triste y pausada cruza Manón. (1-4)

Como se ha visto, las figuras de Manón y Colombina se perfilan como expresiones del temor de Tablada —en el que se introyecta un sentir de época— hacia las mujeres y la fuerza e influencia que pueden ejercer en el carácter y subjetividad masculina. Es a partir de las referencias literarias y la tradición artísticas, que muchas veces este tipo de personajes femeninos llegan a alcanzar una significación tan negativa. En estas dos figuras novedosas o poco trabajadas para la época en México (especialmente Colombina), Tablada ha logrado trasplantar los miedos de una sociedad masculina de fin de siglo que, alterada por unos cambios que no sabe explicar, se levanta en una guerra de sexos —operada a nivel intelectual por los poetas y artistas— en la que las bajas serán las propias virilidades: como las un Hércules sometido por Onfalia o Agamenón sorprendido en un emboscada de cuchillos por Clitemnestra.

3.2.2. 3 La expresión erótica a través de la inversión de los valores cristianos

El decadentismo fue ante todo un movimiento espiritual. Sus autores fueron los primeros en sentir la náusea que traería consigo el siglo XX¹¹¹. Es por eso que su estética se buscó articular en una concepción metafísica del Símbolo poético, donde el poema trascendía los límites del verso y la estrofa para conseguir la evocación — a través de la música— de un universo suprasensible. A su vez, este Símbolo poético va a expresar las inquietudes espirituales de sus autores. Pues sólo se le va a poder alcanzar si la forma — la estructura sintáctica y musical del lenguaje— y el fondo —la expresión misma del espíritu— están en una perfecta concordancia. Es por ello que las temáticas que se manejen en el decadentismo van a reflejar la condición anímica del poeta y su preocupación trascendental.

En el tópico del erotismo no será diferente. A través de éste, el poeta busca encontrarse y liberarse a sí mismo. La fuerza erótica será una propulsión para psique pues, precisamente, lo que logra a través de la expresión poética, es alejar mediante una operación intelectual y artística el más elemental impulso animal del deseo sexual, para conseguir una especie de depuración del instinto, en donde lo que luce es la más pura revelación espiritual del Eros. Bajo esta tesitura, conviene recordar que para Bataille «todo erotismo es sagrado» (*El erotismo* 20) en tanto que le permite al ser alcanzar un estado de trascendencia que, fuera de la experiencia sexual, específicamente el coito, sólo se logra en el momento de la muerte y el nacimiento. Son esos momentos críticos de la experiencia humana los que completan al ser «discontinuo» y le otorgan significado —trascendental. Es en gran parte de este sentimiento —innato— del ser humano, que se va sustentar la visión decadentista del erotismo. Por supuesto que los decadentistas no enunciaban su reflexión erótica con la claridad de Bataille, pero si la presentían, la lograban adivinarla a través de su profunda afectación estética y espiritual.

La experiencia poética del decadentismo, que constante y esforzadamente emprende búsquedas llevadas más allá del mundo inmediato (metafísicas) a través del Símbolo

¹¹¹ Norberto Bobbio en, *El existencialismo*, considera al decadentismo literario como el antecedente en el que se prepararon las bases, filosóficas y morales, del existencialismo. De hecho ve ambas corrientes como dos fascas de un mismo proyecto que se extiende de una expresión artística a una filosófica. (Bobbio *El existencialismo. Ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios: 1951)

poético, designará en la concepción antropológica de Bataille, «una manera de proceder esencialmente religiosa» (22). Es por esto que se encontrará tan estrechamente ligado con el misticismo. Evidentemente esta religiosidad poética —hablando en su sentido más amplio, como una inclinación esencial hacia lo divino—, se permea y condiciona la esfera cotidiana de los poetas. Si se repasan las vidas de algunos de los más importantes autores de esta estética, por tomar ejemplos conocidos, se puede advertir el hecho de que, temprano o tarde, su expresión poética los llevó a un estado de exaltación mística y religiosa: Verlaine, tras estar en la cárcel por atentar contra Rimbaud, se volvió al catolicismo; J. K. Huysmans al final de sus días llegó a expresar que hubo un punto del camino en el que tuvo que escoger entre creer en Dios o pegarse un tiro; Rimbaud después de dejar la labor poética, paso sus días en una especie de trance místico mal dirigido; en México, Amado Nervo se debatió entre su fe cristiana y los demonios de la carne; y el mismo Tablada, debido a sus inclinaciones orientalistas y teosóficas, en su madurez fue un hombre sumamente espiritual.

Es así como se irá potencializando el carácter erótico-religioso del decadentismo, en el que sus autores alcanzarán una especie de asilo con respecto a la desarticulación del universo finisecular de occidente, y particularmente de Hispanoamérica y México. Especialmente en la obra de Tablada existe un elemento que destaca y se fija en el erotismo decadentista, propio de la noción antropológica del acto sexual. Es el sacrificio. Si entre otros, con Bataille se acepta que en el momento del encuentro sexual al hombre le corresponde un papel activo y a la mujer un rol pasivo (22), resultará entonces que será la parte femenina la que se inmole y el sujeto masculino quien efectúe el sacrificio en aras de la unión trascendental de los cuerpos. Este concepto será clave para entender la visión de Tablada. En su poesía erótica, principalmente la que incluye en *El florilegio*, va a explorar la idea de la sexualidad relacionada con el sacrificio religioso, en donde la mujer —contraposición de la mujer fatal— será un ser sobre el cual se conseguirá ejercer pleno control. Y comenzará a vérsese como mártir, una ofrenda o en fin, un cristo sacrificado en el Gólgota de la unión carnal.

Así, el decadentismo de Tablada, y especialmente su exploración erótica, será una incursión en que la literatura Mexicana alcanzará nuevos horizontes. Por supuesto, esto no quiere decir ni que Tablada fuera el único efectuando una revolución literaria en aquel momento

en México —pues como se ha visto todo inicia con el Duque Job—, ni que con él no hubieran otros poetas aprovechando la fuerza poética del decadentismo, pero sí que es especialmente en su obra que la expresión del erotismo alcanza cimas pocas veces conquistadas hasta entonces en México.

Si se piensa en la poesía de corte erótico-amoroso que antecede a Tablada (Altamirano o Sierra y su romanticismo nacionalista en el que cuando se daban tiempo —y permiso— de explorar las sensaciones eróticas, se perdían en sutilezas y pudores, Manuel M. Flores y sus *Rosas caídas* (1953), que aún con todo tienen la timidez del adolescente, inclusive en un Díaz Mirón que aunque tenía la fuerza en la palabra, se diluía en la emoción, o Gutiérrez Nájera, esteta siempre más abocado a la belleza que a la pasión) se evidencia la falta de fuerza de la misma, el carácter prematuro, e inclusive sus insubstanciabilidad. Quizá en gran medida es por esto que pudo irrumpir con tanta pujanza su poesía y expresión erótica en las letras mexicanas. Y todo iniciará con una misa negra.

3.2.2.3.1 La “Misa negra”

“Misa negra” destaca por la fuerza erótica que el poeta imprime en él, la claridad de sus imágenes y el espacio de evocación sensual que despierta en el lector. Este poema, publicado en enero de 1893, marcaría un hito dentro de la historia de la literatura erótica mexicana y sus versos serían el contingente de ruptura que abriría un camino nuevo para la expresión sensual de los poetas. En él, convergen la sensibilidad poética y la efusión erótica, el sentimiento y la búsqueda estética, la alegoría y la imagen concreta, la blasfemia y exaltación religiosa. Esencialmente, “Misa negra” construye el cuerpo de la mujer como un espacio para el sacrificio, un altar en el cual celebrar la anti-comunión, la cópula carnal. La imagen del sacrificio eucarístico compondrá el *leit motiv* del texto y el catalizador erótico será el sentimiento voluptuoso que se despierta con la idea de la oblación del sujeto femenino. Y a partir de esta asimilación será que se logre desbordar la sensualidad y el erotismo.

En “Misa negra” se excederán los márgenes para liberar el Eros. Los límites litúrgicos y de la iconografía cristiana se verán transgredidos en función de una expresión poética y erótica

violenta, que sea una infusión vivificante para la experiencia anímica del poeta. Ante el vacío espiritual que se cierne sobre él, propio de la visión decadentista, Tablada estrujará todos sus nervios en la expresión erótica y en la suma transgresión lingüística, la blasfemia. Por un lado, el sentimiento de blasfemia va a alimentar el Eros y el sensualismo del poeta al humillar lo femenino y profanar lo sagrado por medio de la palabra, pero por otro, va a llevar al límite, en consideración al contexto cristiano de la sociedad literaria mexicana, la experiencia poética. En este sentido el espacio literario, poético, se va a volver el único terreno en el que el poeta, debido a las condiciones que implica estar inmerso en una sociedad — y que ciertamente tampoco desea romper—, puede desanclarse de las responsabilidades sociales y entregarse a la fruición de su Eros.

Las imágenes con las que Tablada va a edificar el espacio erótico de la misa negra, fusionarán la capacidad evocativa con la impresión plástica. Serán una consecuencia profunda de la necesidad estética, pero más particularmente de la posibilidad de animar en el lector una sensación erótica. En este sentido, la experiencia erótica será consumada en el receptor, aumentando la sensación de dominio en la voz poética. Se va buscará captar, a través de todos los medios poéticos posibles, la violencia que encierra el acto sexual, para que a su vez, debido a la belleza estética alcanzada, salpique y conmocione la sensibilidad de quien lee. A partir de estas expectativas, es que se puede entender el desencadenamiento estético que se genera en el poema. En el marco poético del decadentismo, Tablada lo busca es cautivar, a la vez de conmocionar, romper y construir un nuevo espacio de posibilidades eróticas y estéticas. Y sobre todo, alcanzar la perfección del Símbolo poético que le permita trascender en su «discontinuidad».

La angustia metafísica se vuelve patente en la materia erótico-religiosa del poema y, a partir de ella, el poeta pretende subsanar el desencanto en el que se ve envuelto debido a la dinámica contextual finisecular. Asimismo las consideraciones religiosas del poema replantean, a la vez que trasgreden, el cristianismo sustancial de su propia configuración cultural y personal. Por lo tanto “Misa negra” no es sólo un ejercicio poético del erotismo, sino que pone en revisión la propia concepción cultural y religiosa de Tablada. Transgredir la semántica de la eucaristía es revisionar el mundo, la propia experiencia, a partir de una actitud erótica que se pretende encontrar en el Símbolo, y lo que tiene de trascendental, la

más genuina experiencia de la poesía. En este sentido, es que Tablada sabe servirse de la estética decadentista, adecuarla a sus propias necesidades. En función de su situación espiritual, y necesidad de una expresión erótica personal, es que encuentra en las propuestas —presentadas a través de sus lecturas— de los franceses, un medio y un modo de articulación poética adecuado para conciliar sus inquietudes más profundas.

La misa negra representa la anti-eucaristía donde se ven invertidos los valores del cristianismo. Será en función de esta regla de “proporcional inverso”, que se construirá el marco contextual inmediato en el que el poema se sostiene, funcionando como la estructura que regule el procedimiento metafórico y lógico del universo poético que contiene. Éste es el primer nivel de lectura que proporciona el título del poema. La segunda aproximación con respecto a éste, se puede hacer en función al desarrollo argumental. La voz poética despliega su propia versión de la misa negra; primero porque se trata de un poema personal, donde es el yo quien ejecuta las acciones dentro tiempo poético; y segundo porque efectivamente el yo lírico de Tablada, dentro de su interpretación de los símbolos eucarísticos, reconoce en su amada y los demás elementos ambientales —en los relucen cargas simbólicas—, una equivalencia que finalmente producirá el espacio inverso de la misa negra.

Por último, se puede leer “Misa negra” en función de las recompensas que produce en el ánimo: un desbordamiento de fervor sexual aciago. Es decir, si la misa, como institución del catolicismo se celebra gracias al amor que los devotos sienten por el sacrificio de Cristo, para presentarse como un reconocimiento ante él y recordarlo, y además produce una satisfacción —positiva y trascendental— en quien asiste, la misa negra va ser producto de la lujuria y la auto satisfacción que, sin embargo, no proporcionarán al oficiante, la satisfacción trascendental que su alma está deseando.

«¡Emen Hetan! (Cri des stryges au sabbat.)» Es la exclamación con que Tablada comienza, sirviéndole de epígrafe, su “Misa negra”. Literalmente quiere decir: «¡Aquí y allá! (el grito de las brujas en el aquelarre)». Como es fácil percibir, este breve epígrafe, proporciona un universo intertextual amplio para poder comprender mejor la intención poética del texto. Precisamente una misa negra, al igual que el aquelarre es el conciliábulo de las brujas con el demonio. Margaret A. Murray explica en *El culto de la brujería en Europa Occidental*

que quedaron muy pocos registros de las palabras con las que se iniciaban estos encuentros con el demonio; sin embargo, describe cómo las brujas de los bajos Pirineos se untaban de esencias al tiempo que repetían «Emen hetan, emen hetan», y que De Lancer traduce como «Aquí y allá, aquí y allá», al prepararse para aquelarre (98). En este sentido, la expresión describe la ansiedad y excitación de las brujas que están por comenzar la orgía con el diablo, que se puede entender en el contexto de “Misa negra”, como la propia ansiedad del yo poético.

Así, el grito «¡Emen Hetan!» funciona como un obertura, una antesala en la que se presentará abiertamente la articulación diabólica del poema; es el umbral por medio del cual se introduce al lector al espacio inverso de la anti-eucaristía; las palabras mágicas que abren las puertas entre ambos mundos. Si se ve al poema como una arquitectura, este grito macabro será el atrio del templo negro de la expresión erótica, de la lujuria. Como si existiera algún recelo en el lector todavía antes de comenzar la lectura, el epígrafe viene a cerciorar sospechas y remata el sentido “negro” del texto. Termina pues por ahuyentar al lector beato o por seducir el alma de quien se enfrenta por primera vez a “Misa negra”. Además, reafirma la intención subversiva de Tablada, pues no se puede negar que la exclamación resulta provocativa y especialmente perturbadora, para el ánimo del receptor virtual del poema, el público mexicano del siglo XIX.

En la primera estrofa se sellará el pacto. Se dará un ambiente, espiritual y escenográfico; y el tiempo ajustará su fluir para dar paso al ritmo del poema:

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo,
palpita en mi alma una balada
de doloroso ritornelo. (1-4)

Estos versos iniciales serán suficientes para introducir al lector en la dinámica; aportan la cantidad de significados necesaria para que inmediatamente después de la primera línea («¡Noche de sábado!») se comience construir el universo poético de la misa negra. Tablada va a dar en esta estrofa una naturaleza y unas condiciones naturales, a partir de las cuales se va a hacer posible empezar a articular el Símbolo, la gran proyección poética de la experiencia

interior del erotismo. La ubicación temporal, la noche del sábado, es la primera pista o el primer ángulo en el que se engancha el poema. Si la misa de la liturgia católica se celebra en domingo, será en la media noche del sábado, en esa hora incierta y oscura, en que el yo poético va a efectuar su encuentro carnal, para así revestirlo de significaciones paganas que aumenten su carga simbólica y a la vez erótica. Además, es cierto que los aquelarres tradicionalmente se celebraban el sábado a la media noche, por lo que al tiempo que adquiere sentido en el contexto interno del poema, se sustenta en una tradición cultural que lo reafirma. Murray explica que «dichas asambleas no se celebraban en noche alguna que no fuera la que precede al jueves o al sábado» y que «el momento más adecuado para celebrarlas es una o dos horas antes de la media noche (...). Después de la media noche no es ya el momento apropiado» (74- 75).

Así, inmediatamente después de situar al lector temporal y culturalmente con respecto a la brujería, describe la atmósfera en la que existe el yo poético, y que su vez va a poder vincular con su estado anímico. «Callada / está la tierra y negro el cielo» (1-2) si bien describe un típico escenario tétrico, ideal por lo demás para el desarrollo anecdótico del poema, también refleja a su autor. No es muy aventurado decir que “la tierra callada” es la carne hastiada del poeta, y el “cielo negro” refleja precisamente su ánimo, la angustia y el pesimismo que se han cernido sobre él, resaltando la idea de soledad y de vacío que se asimila en la atmósfera. De hecho, la idea se confirma en los versos tres y cuatro: «palpita en mi alma una balada / de doloroso ritornelo» (3-4), pues la balada que se repite una y otra vez en el alma, es la desesperanza, el continuo estado de decepción en el que la psique solitaria deambula¹¹². Asimismo, y a la luz del epígrafe, se puede leer como el eco de aquel grito en que las brujas frenéticas expresaban sus ansias, y que ahora reverbera en el alma perturbada del poeta: ¡Emen hetan, emen hetan!

Esto en cuanto a la proyección espiritual del yo poético. Por su parte, la expresión erótica del poema se comienza a sentir, si bien levemente, en el escenario diabólico y nocturno, aunque especialmente en las imágenes sensitivas, hipersensibles, «palpita en mi alma», que

¹¹² En “Decadentismo. Cuestión literaria” Tablada escribe: «Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo desesperante: À quoi bon?» (recogido en *Obras V. Crítica literaria* 62).

es capaz de percibir la voz poética. Además, aunados están el ritmo y las pausas, que van a dotar a la expresión poética de sensualidad.

El corazón desangra herido
por el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas. (5-8)

Es en esta segunda estrofa que se termina de exponer el estado anímico del yo poético. Sin embargo las imágenes van a resultar especialmente seductivas por la delicadeza con que las traza Tablada. Después de situar culturalmente al lector en la tradición del aquelarre y espiritualmente con respecto a la situación anímica de la voz poética, aparecen los elementos carnales, cálidos, palpitantes. El corazón se forja como receptor de la carga sensual del poema, y en ese erotismo del corazón el martirio auto infringido (la utilización de cilicio), va a simbolizar la culpa sin la cual, la experiencia erótica no puede desbordarse. Es necesaria la experiencia del pecado, dice Bataille, para que se pueda llegar al pico más álgido del erotismo (43). Y así es como las penas —propias a una existencia sensible como la del poeta— van a provocar este mórbido estado, en el que se sangra voluntariamente el músculo simbólico en el que se reciben las pasiones. La herida, mediante la cual la sangre fluye, va a anticipar de alguna manera el sacrificio de la mujer. Siendo al mismo tiempo, pues brota del corazón, el elemento cálido en el que se templará la atmósfera del poema. Si en la primera estrofa la atmósfera se vuelve recrudescida, oscura, en este nuevo cuarteto se entibiará el ambiente. Posibilitando así que la neurosis, «el mal de este fin de siglo», como lo llamó Julio Goncourt (cit. por Tablada “La carne y el cerebro” *El Universal* 9 de octubre de 1891), pueda liberar su influjo enloquecedor como «plomo derretido», excitando hasta la destrucción cada una de las terminaciones nerviosas. Será la propia musa neurótica la que al tiempo de despertar la sensibilidad, termine con la compostura del poeta.

Estas dos primeras estrofas modulan en gran medida la justificación, a nivel anecdótico y filosófico, del encuentro carnal: el poeta, su voz, que se encuentra en un estado de completa exaltación en el que se mezclan la angustia, la culpa, la decepción y el hastío, va a solicitar

a su amada que aparezca para calmarlo; pues, como se ha visto en el primer apartado de este capítulo, sólo depositando sobre el Otro el malestar espiritual, es que se va a poder sobrellevar la existencia, aunque esto conlleve al corrupción del amante. En este sentido, se trazará un vínculo intertextual con el poema “Abraxa”, en el que se realiza la misa operación: «...Muerto de frío / en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo / y te bañó mi torvo desconsuelo» (5-6). Es entonces cuando se continúa:

¡Amada, ven! Dale a mi frente
el edredón de tu regazo,
y a mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo. (9-12)

La aparición, que se realiza mediante el vocativo, « ¡Amada, ven!», y que bien se puede entender como las palabras mágicas que la harán presentarse para unirse con ella, como las brujas con el diablo, va a significar un descanso para la mente alterada del poeta, y al igual que la experiencia erótica —que a través de ella se consumará— va a ser un espacio de fuga en el que se puede redimensionar la propia experiencia vital. Poco a poco, se le va dando luz y profundidad al paisaje erótico gracias a los elementos plásticos que se suman y logran, a través de las evocaciones sensitivas, sugestionar y seducir al lector, como en los versos 9 y 10: «dale a mi frente / el edredón de tu regazo». Así, de un texto que comienza con una introspección aciaga y la evocación de un espacio impersonal, se transita hacia una expresión del alma en la que entra el Otro en juego, con quien se busca compartir la decepción; se abre el poema.

Para la voz poética, es necesaria la presencia del Otro para edificar un referente a partir del cual se consiga construir como un sujeto sexual y erótico. Aunque también, será debido a su presencia, que logra manifestarse la locura, pues sólo a partir de la consideración del Otro, es que puede existir tal estado de confusión mental. Y en este sentido, la figura amada se volverá el asilo en el que descansa la bilis negra de la neurosis. Y una vez instaurada esta relación, es que se da paso, anecdóticamente, hacia la alcoba conyugal, el templo donde habrá de celebrarse la misa negra:

¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario. (13-16)

Es en esta estrofa donde se comienzan a semejar el ambiente de la habitación, perfumado en la pasión y el deseo, con la suntuosidad y los inciensos de una iglesia. El espacio abierto de las líneas anteriores, se vuelve íntimo y le permite al poeta tomar sus elementos para conformar una iconografía en la que se sustente la idea de la anti-eucaristía, que finalmente será el ejercicio donde se va a despertar el erotismo. Nuevamente la exclamación «¡Noche de sábado!», funcionará como un espacio de evocación en la que el poeta depositará la carga pagana y erótica del poema. Una vez que se ha dado la llamada en el primer verso, en la que se abre el tiempo y el espacio para la misa negra, esta reiteración resonará como una campanada en la que se anuncia la inminencia del encuentro y en la que se cimbrarán las ansias sexuales del poeta. Los inciensos y perfumes despertarán impresiones sinestésicas en la mente del lector, que evocarán la preparación de la misa en la liturgia católica, especialmente el momento en el que el padre entra al templo con su séquito y esparce los inciensos de la purificación. De tal manera que la simbología se vea invertida y el amante — el yo poético— se proyecte como el sacerdote negro que prepara el ambiente, con esencias y perfumes almizclados, para perpetuar en la amante la anti-comunión, el sacrificio y el coito. Por su parte, el oro y la caoba, además de ser elementos típicos en la arquitectura de las capillas, son el negro y el oro en el que se funde la persistente idea del decadentismo de la ambigüedad y el contraste plástico que impresionan los sentidos del lector. Paulatinamente, la inversión de la iconografía de la liturgia católica continúa desarrollándose en el siguiente cuarteto:

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa
tu desatada cabellera. (17-20)

El amante, que comienza su camino hacia el altar, como el sacerdote recorre el pasillo de la iglesia para llegar hasta el sagrario y el ara, y alcanza a ver de lejos el cuerpo de la

amada, qué como una hostia es envuelto por la custodia dorada de sus cabellos. Será por primera vez en el poema que se asimila abiertamente la imagen de la mujer con el cuerpo de Cristo. El cuerpo blanco en el que se ciñe la hostia se presenta como un espacio inmaculado para profanar, para manchar con la lujuria; como un espacio para la blasfemia del poeta. Y será en este acto de transgresión y profanación que se obtenga el placer erótico en mayor grado. Al realizarse esta asimilación entre Cristo sacrificado, como un cordero, y la amada que se entrega a la placer, se va a despertar un sentimiento de dominación que va a inflamar el deseo erótico del oficiante, que será transmitido al lector. Como una víctima de sacrificio espera con resignación a lo lejos, mientras el ritual es preparado, así la amante reposará su cuerpo en lecho para alimentar la satisfacción sexual del varón.

Además, dentro de la construcción erótica que el decadentismo genera de la sexualidad femenina, la cabellera desatada, abundante y revuelta, expresará la fuerza erótica de la mujer. El hecho de que se introduzca a la cabellera como un objeto dentro de la liturgia católica, una custodia, va a alimentar el fetichismo que en el erotismo decadentista produce el cabello suelto de las mujeres, lo mismo que ocurrirá con el cuerpo femenino, al ser dimensionado como una hostia, en tanto objeto litúrgico.

Toma el aspecto triste y frío
de la enlutada religiosa
y con el traje más sombrío
viste tu carne voluptuosa. (21-24)

En esta estrofa Tablada opera un nivel de transfiguración diferente en la asimilación del cuerpo femenino con el contexto cristiano. El poeta se dirige a ella para pedirle que tome el aspecto sombrío de una religiosa. Tal acto va servir en el universo poético como ambientación y como extensión del juego de inversión de la iconografía católica, mas dentro del desarrollo argumental se puede ver como una disgregación, o un paréntesis en el que el poeta, su yo lírico, le da rienda suelta a sus fantasías y fetiches. Así, se reafirma la idea del poema —y del erotismo— como un espacio de fuga.

Este lapsus va a permitirle explorar el erotismo de la carne y su vinculación con una proyección fetichista de las prendas de vestir propia del decadentismo¹¹³. Mediante esta operación se va a contrastar el blanco de la carne, que es voluptuosidad, con el negro, las sombras en las que se ve envuelto el acto sexual, la tristeza y la culpa. El sufrimiento, la culpabilidad que experimente la mujer va a aumentar la satisfacción erótica del sujeto masculino. Así, en esta visión se trasluce el sentimiento sadista que para el poeta encierra el coito. En las siguientes estrofas seguirán mezclándose la pasión y las imágenes religiosas, hasta culminar en la realización de la misa negra:

Con el murmullo de los rezos
quiero la voz de tu ternura,
y con el oleo de mis besos
ungir de Diosa tu hermosura. (25-28)

En esta estrofa, específicamente, se percibe el frenesí de la voz poética y se agudiza la atmósfera sensualísima debido a la vehemencia con que se llama a la amada. Los rezos, que llenan el templo, la alcoba, se dimensionan como el eco de la pasión en el que se reafirma la fuerza erótica del ambiente. Es la seducción que se confunde con las plegarias que se alzan para conseguir el favor de Dios, que en la inversión semántica en del poema va a entenderse como la obtención del placer carnal. Por su parte, la imagen del óleo va a remitir al almizcle, a la lubricidad en que se ungen los cuerpos, y va a preparar a la amante para la comunión; el fervor de los besos dilatarán el deseo para concentrar la fuerza erótica del momento.

El sentido profano se reafirma y la efigie del ídolo, la diosa que erige el yo poético, condensará la imagen de Cristo, que es Dios. Así, se incrementa la presencia de la transgresión y la blasfemia; primero porque se está introduciendo un objeto de adoración

¹¹³ En este sentido los poetas decadentistas mostraron una obsesión hacia los vestidos de la mujer. Remy De Gourmont publicó en 1894 un cuento titulado “El vestido” (recogido en *Antología del decadentismo*, Argentina: Caja negra 2007) en el que se narra la obsesión de un hombre por las prendas femeninas que culmina en una violación y asesinato. En los poemas de Baudelaire se puede apreciar como una ida fija la descripción del los vestido y su vinculación con la figura femenina. Por ejemplo en el poema “Se complacía en verla...”: «Se complacía en verla, con sus faldas blancas / correr a través de frondas y ramajes, / aturcida y llena de gracia, mientras ocultaba / su pierna, si el vestido se enredaba en las zarzas.». Inclusive Tablada publicará como fruto de su viaje a Japón un poema en prosa llamado “La elección del vestido” (recogido en *Obras VIII En el País del Sol*) en el que también se deleita en la descripción de las prendas femeninas de las mujeres orientales.

pagana, es decir la mujer, dentro del contexto cristiano y segundo, debido a la asimilación de Cristo con la amante:

Quiero cambiar el beso ardiente
de mis estrofas de otros días
por el incienso reverente
de las sonoras letanías.(29-32)

La entrega al placer es total y el yo poético se ve transportado por una especie de trance místico en el que los rezos, las palabras, la poesía misma se vuelve una herramienta para reforzar la experiencia erótica y alcanzar el éxtasis. Es así como las letanías, en su carácter ceremonial y monótono, serán un espacio de exaltación sexual en la entrega de los amantes. Poco a poco se va introduciendo al lector a la intimidad del encuentro, y la mujer ha pasado de verse como un elemento lejano, intocable, a ser una realidad tangible; es por esto que cada estrofa avanza en la temporalidad del poema, y se puede presentir cómo el ritual se consuma. Por otro lado el cambio que la voz poética pretende efectuar de «el beso ardiente» a las «sonoras letanías» representará el cambio que sucede en su psique. Se puede leer este «beso ardiente» como la juventud que se deja a tras para entrar en un nuevo estado de maduración, en el que existe una entrega total hacia el placer y la adoración de la mujer.

A nivel estético en esta estrofa se combinan distintas impresiones que van a impactar en la sensibilidad del lector. La imagen del «incienso reverente / de las sonoras letanías» mezcla a un mismo tiempo lo olfativo con lo auditivo. Tal efecto vibrará para enmarcarse en los procedimientos decadentistas en que Tablada articulará su intención de alcanzar el Símbolo poético por medio del cual, va a poder trascender en su experiencia erótica. Finalmente es que se llega, tras todas las estrofas anteriores —que han servido como auto preparatorio—, al pie del altar donde se ha de celebrar la anti-eucaristía. Será en las dos últimas estrofas en que se va a desbordar la sensualidad estética del poema, desatándose incontenible la fuerza sexual y erótica de la experiencia íntima. Se concluirá, a nivel anecdótico, la práctica sexual en la que se ha construido el universo alterno de la misa negra. Y en una lectura de amplitud metafísica, se verá cumplido el Símbolo poético, la trascendencia.

Es en la penúltima estrofa en la que el lector se situará ya en la contigüidad del cuerpo de la amante; espectador dentro del templo, será testigo de la transfiguración de la mujer y sus atributos sexuales, en la arquitectura propia de la liturgia católica: el ara, en la que se podrá al fin realizar la comunión, la cópula carnal. Y nuevamente los componentes ambientales se asimilarán a la iconografía del catolicismo para rematar el cuadro en que se está desarrollando, con fuerza mística, el encuentro de los amantes. En este sentido, se puede apreciar cómo Tablada se ha servido hasta el momento de la ambientación tradicional de una alcoba para, a través de la alegoría, lograr recrear los elementos religiosos que le hacen falta para completar su idea de la anti-eucaristía:|

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla. (33-36)

La exaltación sexual y fervorosa en la que se encuentra la voz poética, la llevan a la necesidad de veneración del Otro; se inca ante su lecho para, un momento antes de consumir el ardor sexual (el sacrificio en que la mujer-cristo se habrá de entregar) reconocer su expiación. Y será mediante la asimilación del ambiente que opera en el ánimo del yo poético, las gradas: el lecho; la alcoba: la capilla; y el cuerpo: el ara, en que verá cumplido el fetiche sexual de la visión anti-litúrgica de su erotismo negro. Es en este sentido que se potencializa la arquitectura convencional de una habitación para formarse como el sumo santuario en que los amantes podrán consumir sus pasiones; así como el templo, se vuelve el lugar en el que la fe católica reafirma el sacrificio de Cristo. Todo en la arquitectura introspectiva (en la que se ha visto reflejado el erotismo sagrado) de la alcoba, ha servido al poeta para crear el espacio en el que se logre despertar en el lector el estremecimiento erótico deseado. Bajo esta luz del erotismo es que los elementos, originalmente circunstanciales que componen la habitación, se ven engrandecidos en una visión poética que, al tiempo de rodearlos, proyecta la sensibilidad erótica del poeta.

La última estrofa es la consumación sexual. Es la comunión en la que el cuerpo femenino se funde con la hostia que será tomada por el oficiante —el cuerpo mismo de Cristo—, el orgasmo en que se diluyen los cuerpos para ser una sola expresión del espíritu; donde el

erotismo reventará la piel. Los aceites que ungen al oficiante aumentarán la voluptuosidad en el lector. Las esencias del ambiente y las destiladas por el cuerpo se confunden, y al ser demasiado densa como para evaporarse, agotan el espacio entre los amantes. Todo en el poema, los rituales, el incienso, los perfumes, las reliquias, lleva a este momento, como todo en la celebración de la liturgia lleva al momento de la eucaristía. El meollo del espacio erótico y poético que ha abierto Tablada es este instante en que el cuerpo de la mujer es inmolado en las aras de la pasión, en que se transgrede al Otro y se alcanza la algidez erótica. En que se sacrifica a Cristo para la salvación del hombre. Después todo será reposo y asimilación, flacidez en los músculos y cansancio al igual que en la liturgia, donde al momento de tomar la hostia, el creyente interioriza la comunión con Cristo y, dejando caer el peso de su carne, de rodillas comienza la oración en la que espera superarse para lograr la salvación eterna. Han sonado las doce. Es la misa negra. El encuentro de los cuerpos en su estado de desnudez, donde se desvanecen las barreras y el deseo, ardiente de poseerlo todo no se abarca. Es la anti-eucaristía, la expresión sexual más intensa a la que se puede acceder. La última puerta antes de la muerte:

Y celebrar ferviente y mudo
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo
la Misa negra de mi amor! (37-40)

3.2.2.3.2 La mujer-cristo

Si “Misa negra” es la asimilación del encuentro carnal con la eucaristía, del cuerpo de la mujer con la hostia, y de la atmósfera erótica con el misticismo religioso de las iglesias, por su parte, y bajo una misma óptica, “Del amor y de la muerte”¹¹⁴ tomará la imagen de Cristo y la crucifixión para alegorizar el coito. Nuevamente se verá cómo es la feminidad la que se sacrifica y la parte masculina la que ofrece el sacrificio, y cómo, dentro de la visión decadentista de Tablada, no hay posibilidad de trascendencia en la oblación de la mujer,

¹¹⁴ Dedicado a «Ciro B. Ceballos» y publicado el 15 de noviembre de 1898

sino que se vuelve un sacrificio estéril en aras de la pasión y la lujuria, y que finalmente, traen sólo el desencanto de la carne y el espíritu.

La simbología que entrará en juego para proyectar el erotismo, al igual que en “Misa negra” será la de la iconografía cristiana, sólo que esta vez no se construirá a partir del momento de la liturgia (y su composición iconográfica), sino del calvario y crucifixión de Cristo. Se mezclarán en el poema las imágenes de la naturaleza, como una alegoría de la desesperanza y los elementos religiosos; de hecho, el texto está escrito en cinco secciones numeradas en las que se puede apreciar la separación que Tabalada hace de ambos tópicos (naturaleza y crucifixión). Especialmente serán los segmentos II, IV y V los que tratarán esta visión de la mujer-cristo.

“Del amor y de la muerte” pertenece a la sección “Poemas” de *El florilegio*, donde principalmente se reflexiona sobre la naturaleza del alma y los malestares de fin de siglo. El epígrafe en el que se enmarca toda esta sección pertenece al Emperador Adriano (76- 138 d.C.) y dice: «Animula, vagula, blandula» que quiere decir «pequeña alma, ligera y errante». Se supone que el Emperador lo escribió en su lecho de muerte. Bajo esta luz, se podrán leer los poemas de esta sección como una introyección del alma poética en la que se revela su aflicción. Será, en este sentido, que la experiencia sexual se vuelva especialmente aciaga. En relación con “Misa negra”, este texto va más allá del momento culminante de sensualidad y erotismo que encierra el coito —y que en “Misa negra” se ve reflejado en la comunión—, y se extiende para revisar la, o las consecuencias, que se producirán en el Otro —la amante— debido a la cópula carnal. Será así como el suplicio padecido por Cristo en el momento de su crucifixión, va a ser asimilado al del sujeto femenino que, como se ha visto, es quien resulta sacrificado en la experiencia sexual del decadentismo. El segundo segmento del poema dice:

II

En el ansia final de tu agonía
me has de decir: ¿qué has hecho de mi alma?
Y clavarás en mi hacha de verdugo
¡Oh víctima inocente, tu mirada!
¡Y en vano has de implorar, oh Mujer-Cristo,

mi imposible piedad!... ¡Sacrificada
te he de tender sobre mi cruz de ébano!
¡Has de sentir el golpe de mi lanza,
has de beber la hiel de mis hastíos
y al fin sobre esa cruz, inerte y pálida,
han de sangrar tus sienes de alabastro
por mi mano, de espinas coronada! (33-44)

Lo primero que resalta es la consciencia que la voz poética tiene de estar transgrediendo la pureza y la inocencia femenina: «Y clavarás en mi hacha de verdugo / ¡Oh víctima inocente tu mirada!» (35-36). La amante es, al igual que Cristo, una víctima que por amor se entrega al suplicio de la crucifixión, de la carne. Y en su entrega mancillará el alma. El yo poético será consciente de ello y, este sentimiento de dominio sobre la mujer va a aumentar la fuerza y satisfacción erótica: «me has de decir: ¿qué has hecho de mi alma?» (34).

El poema transcurre como un monólogo en el que el poeta interpela mediante preguntas retóricas a su víctima, mismas en las que aumenta su sensación de control: no quiere respuestas, se posiciona frente a ella y, viéndola ya rendida, disfruta del poder que tiene: «¡Y en vano has de implorar, oh Mujer-Cristo, / mi imposible piedad» (37-38). Imposible porque en primer lugar el deseo nubla la razón y adormece la voluntad, y en segundo debido a que, como el sacrificio de Cristo, se proyecta la entrega de la amante como una fuerza más allá de la voluntad humana, casi como un designio. En este sentido la asimilación de la amante con Cristo se vuelve evidente, pues es Tablada mismo quien formula el término «Mujer-Cristo» para poder describir la naturaleza semi-divina de su amante. La transfiguración de una naturaleza carnal a una sustancia divina será parcial, pues la mujer únicamente va a adquirir el rol humano de Cristo, su martirio y sacrificio, quedando la resurrección —en donde se sustenta su cualidad de dios— puesta en duda.

Es por ello que la voz poética se explayará en los detalles del suplicio corporal y la descripción del tormento anímico: «has de beber la hiel de mis hastíos» (41). En este sentido, se aborda el malestar físico y espiritual para vincularse a una atmósfera profana, Tablada, como ya ha mostrado en “Misa negra”, es capaz de confrontar los elementos de la historia cristiana con la producción del acto carnal y, equiparando los martirios de Cristo

en la cruz, trazar la violencia de la entrega sexual: la cruz de ébano, que será el lecho donde la víctima recibirá la muerte; el golpe de la lanza, la fuerza del contacto viril, la penetración; la hiel que sus custodios le dieron de beber a Cristo, será el hastío que se desborda en la cópula, simbolizado en los sudores; y la corona de espinas, las caricias y la fuerza de los miembros masculinos magullando la piel débil de la mujer, su frente.

Por su parte, la sección IV mantendrá el mismo tópico y abundará más en él. La metaforización que se realizará en este fragmento será más compleja y sus trazos, concluirán de manera enérgica la visión erótica de Tablada. Está escrito:

IV

¡Despójate del manto que tejiste
en tu rueca de plata...!
Túnica de ilusiones imposibles
en que tímida, ¡oh virgen!, te arropabas...
¡Enfrente de los fúnebres presagios
y de las implacables amenazas!
¡Haz que caigan tus mantos irisados
y trémula, y desnuda, y flagelada,
llega conmigo hasta la cruz y tiende
en esa negra cruz tu carne blanca,
sacudida por trágicos espasmos
y que mi mano de verdugo clava!
¡Llega, oh Cristo irrisorio!, hasta el madero
en cuyo torno vuelan mis venganzas,
déjate coronar por mis tristezas,
duras espinas que tu frente abrazan—
y recibe en tus flancos temblorosos
el estigma cruel de mi lanzada.
Bebe mi corazón, cáliz amargo,
esponja en los dolores empapada,
y, oh mujer, si eres Dios..., si sobrevives,

¡escapa de esta cruz transfigurada! (70-91)

El desarrollo anecdótico es más extenso y comienza con las palabras del yo poético en las que convence a la amante —joven virgen— para que se entregue. Despojarse del manto simbolizará la pérdida del pudor, la renuncia a la virtud que, dentro de la visión del decadentismo, es imposible de mantener en el contexto mundano. Así la pureza, que es la virginidad en su sentido más amplio, será una: «Túnica de ilusiones imposibles», que se presenta como un afán inútil de mantenerse inmaculada. De hecho, el ambiente contextual será tan hostil para el alma de la virgen que se presentará como «fúnebres presagios» y «constantemente amenazas» que le advierten la futilidad de preocupación:

¡Haz que caigan tus mantos irisados
y trémula, y desnuda, y flagelada,
llega conmigo hasta la cruz y tiende
en esa negra cruz tu carne blanca, (75-79)

Por su parte, esta desnudez carnal y simbólica va a exponer la vulnerabilidad del ser. Bataille, en su *Erotismo*, comenta que la primer barrera que se transgrede en el acto sexual es la de la desnudez mediante el acto de quitarse la ropa, pues «La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua» (22) —personal e imperturbable— que será violentado mediante en una extensión hacia un estado de continuidad, durante el acto sexual. Será gracias a esta acción de abrirse hacia el Otro en la desnudez, que se puede vislumbrar la trascendencia, un estado de desposesión en el que el cuerpo desnudo implica aceptación y entrega, e incluso «es una equivalencia leve del dar la muerte» (23) y, se puede agregar, que se asimila a la resignación de la víctima del sacrificio en los rituales, como sucede en el universo poético planteado.

En cuanto al nivel plástico del poema destaca el contraste entre el negro y el blanco. Nuevamente, esta operación cara a Tablada y su estética, a la vez que cimbra —debido a su oposición— la sensibilidad sinestésica del lector, va a simbolizar la unión carnal en toda su complejidad: el blanco será la voluptuosidad de la carne, el deseo que el poeta siente, pero también la pureza y el estado de limpidez en que existe el sujeto femenino antes de su

entrega amorosa; mientras que el negro, la cruz que le extiende el yo poético, será la lujuria, el flagelo y el pecado, el martirio y la mácula mediante la cual la mujer va a alterar su estado prístino de pureza. Asimismo, se vuelve a presentar la imagen del verdugo. Por medio de su fuerza (en cuanto al control que ejerce sobre el sujeto femenino) es que se realizará el sacrificio ritual de la amada en aras de la pasión, es decir, será la propia mano del yo poético («mi mano de verdugo clava») quien ejecute la acción de fijar en la cruz el cuerpo de la mujer. Entonces, no es sólo dominio anímico el que se tiene sobre ella, sino físico y la acción de clavarla en el madero, sólo aumentará la sensación de dominio —y por ende el placer erótico recibido.

Dentro de los linderos lingüísticos del poema, la blasfemia se potencializa como una forma de control sobre los elementos cristianos, la figura de Cristo y su sacrificio, y al mismo tiempo sobre la amada. Al llamar a la amante «Cristo irrisorio» a la vez que se reconoce la superioridad de Cristo —en tanto que ella mueve a la risa—, se la sobaja en una operación inversa en la que, el sólo hecho de comparar a un sujeto de la lujuria, es ya una blasfemia. Esta será la ambigüedad que opere en el poema: se eleva a la mujer a la altura de Dios, y al mismo tiempo se le cuestiona y de hecho, a través de la recriminación, se le ancla a su mundanidad. No obstante, el yo poético también se envolverá en esta ambigüedad y al tiempo que se está reconociendo en las acciones del verdugo —como el responsable de su sacrificio—, se acepta, y de hecho asimila, con la figura de Cristo. «Bebe mi corazón, cáliz amargo» (88): la sangre hastiada del poeta se vuelve el vino, que debido a la lógica invertida del poema, será la carne y la vida. Siendo el propio corazón quien recoja, como esponja, todo el sufrimiento que se produzca en la mujer.

Es esto lo que ocurre en los dos últimos versos, en los que el poeta, debatiéndose entre su excitación y vehemencia (en la que se potencializa la figura de la mujer para dejarla a la par de la de Cristo) y el escepticismo que despierta el hastío y la reflexión filosófica del poema (con respecto a la trascendencia que la carne puede alcanzar en el sacrificio mismo de la carne), reta a la amante, quizá como Satán a través de Gestas¹¹⁵ enfrentara Jesús, diciéndole: «Y, oh mujer, si eres Dios..., si sobrevives, / ¡escapa de esa cruz transfigurada!» (90-91). Finalmente, en la sección V se verán mezcladas dos visiones sobre

¹¹⁵ Ver Lucas 23:34-44; y específicamente 23: 39: «Y uno de los malhechores que estaban colgados ahí le lanzaba insultos, diciendo: ¿No eres tú el Cristo? ¡Sálvate a ti mismo y a nosotros!».

lo femenino: la de la mujer como un cristo, y la del alma femenina igual a un jardín que se marchita:

V
¡No en vano fui el Invierno del pálido jardín!
Los nidos destrozados, los lirios de satín
están bajo mi pie;
¡Los Soles se desmayan y alumbra la mortuoria,
la triste Selené!...
¡Los sátiros que mueren, imploran un idilio
que se ahuyente, y el negro vespertilio
con su ala lacia y negra
tiende en el cielo sus funerales rastros
y sobre las estrellas de claros alabastros
implacable y fatal
desata el brillo de dos fulgentes astros
su ala funeral! (92-104)

Esta es la primera mitad del poema. Las ideas que se manejan en este espacio lírico, como se puede apreciar, son de una temática distinta. Las figuras y metáforas evocan un paisaje natural y mitológico, donde el alma del poeta, su influjo, será un temporal maligno para la viveza del alma de su amante, que se proyecta como un paisaje idílico contaminado por una presencia oscura. El sentido sigue siendo el mismo, la profanación del ser amado; su contaminación mediante la desposesión de su carácter imperturbable. Pero será hasta la segunda estrofa en que se completa la idea que se ha ido trazando a lo largo de las secciones aquí expuestas:

¡Deja que grave un “Inri”, un “Inri” doloroso
en la hostia de tu sien!
Y deja que en tu tumba levanten mis hastíos
un fúnebre ciprés...
¡Ya mi dolor te clava sobre un Calvario yerto!
Y puedes, ¡oh mujer!

dejar la cruz sangrienta, adonde sufre y tiembla
tu desmayada sien...
Mi ser es tu Calvario, tu Gólgota mi alma...

.....

Si resucitas:

¡Ven! (105-114)

El «Inri»¹¹⁶ que quedará grabado en la frente de la mujer anunciará la suerte del amante. Connotará el escarnio con que se condena, como los romanos harían con Jesús¹¹⁷, el sacrificio sexual. Pero también la devoción y el reconocimiento del dolor y su entrega¹¹⁸. La voz poética transitara mediante una postura ambivalente en la que, al tiempo que repudría a la amada —que es Cristo— la venera. Mario Praza, bajo este tenor, indica que era típico de los decadentistas la necesidad —que por lo demás será un reflejo de su sadismo— de ver en la amada un ser inferior, «una criatura infame» (*La carne*, 136). Esta actitud quedará justificada en la necesidad de Tablada de construir un espacio exclusivo de su sexualidad, pues, sí es él quien venera y quien imprecas al mismo tiempo, se abarcan las dos dimensiones del erotismo, la sagrada y la carnal.

Finalmente se puede ver esta inscripción, que se marca en las sienes, como un símbolo que buscará trascender mediante la muerte. Será la inscripción sobre la tumba que, sin embargo, quedará custodiada por un aciago ciprés en el que Tablada explota su capacidad plástica, para lograr embellecer el ambiente del martirio con elementos que le sean afines. Es así como se llega al «Calvario yerto», que bien se puede asimilar al paisaje desolado y estéril que se expone en la estrofa anterior, pero que también simboliza la culminación de la pasión, finalmente el estremecimiento carnal en el que se erige el erotismo, como una proyección del alma lacerada, sobre el espacio místico del Gólgota: «Mi ser es tu Calvario, tu Gólgota mi alma». Es la escena final, el cuerpo de Cristo alzado en la cruz mientras expira, el amante, viendo a su compañera desfallecer mientras se entrega al placer.

¹¹⁶ **IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM (Jesús de Nazaret Rey de los Judíos).**

¹¹⁷ « Los soldados también se burlaban de Él, acercándose y ofreciéndole vinagre, y diciendo: Si tú eres el Rey de los judíos, sálvate a ti mismo. Había también una inscripción sobre El, que decía: ESTE ES EL REY DE LOS JUDIOS.» Lucas 23: 36-38.

¹¹⁸ « Cuando el centurión vio lo que había sucedido, glorificaba a Dios, diciendo: Ciertamente, este hombre era inocente.» Lucas 23:47.

Después, sólo le queda al poeta reiterarse en la duda; buscar hacer de su erotismo la única experiencia efectiva en la que el hombre pueda trascender en la muerte, y si su amante, que ahora yace en la cruz es capaz de lograrlo, pedirle que lo acompañe, decirle: «¡Ven!».

3.2.2.3.3 La condenación

La amada se ha vuelto templo para profanar, nombre para la blasfemia y será así que se llega a la introspección erótica del poeta; donde la condenación y la culpa se constituirán como un espacio de reflexión donde se articule la expresión poética, un retablo para adornar un altar. “Retablo para un altar”¹¹⁹ interioriza la experiencia del arrepentimiento, la culpa y la salvación; se trata de un poema en el que Tablada expone su actitud hacia la pasión, y si bien no refleja la expresión erótica en su tratamiento sí la evoca. Además se pueden apreciar en él “las consecuencias” de la visión erótica del decadentismo que hasta ahora ha venido desarrollando Tablada en *El florilegio*. Y en este sentido, servir como una especie de corolario para este apartado.

El poema esta dividió en cuatro partes, las primeras dos serán la introducción a nivel anecdótica y marcaran la pauta, al tiempo que componen la lógica del poema. Se expone el anhelo del alma lírica y sus temores. Es donde se articula el diálogo que el poeta mantendrá consigo mismo.

I
Soñé morir entre la tarde helada
y soñé que al morir, mi único anhelo
era que la tiniebla de la Nada,
al sacudir su pavoroso velo,
no extinguiera tu imagen adorada...

¡Soñé que en el crepúsculo moría,
y soñé que anhelaba en mi agonía,
exhalar hacia ti mi último aliento

¹¹⁹ Publicado el 7 de junio de 1896 en *El Mundo*

y dejar extinguir mi pensamiento
sobre tu blanca frente, amada mía!

II

Y un fraile se inclinó sobre mi lecho,
extendiendo un ebúrneo crucifijo,
y lo puso con uncipon sobre mi pecho
y luego silencioso me bendijo.

(...)

lleno el fraile de místicos fervores
a mí llegaba con el óleo santo...

Y, ¡oh dulce y silenciosa amada mía!,
escucha las palabras que me dijo (1-14, 18-21)

En primera instancia podemos ver que, como elemento en el que se sustenta la atmósfera mística y mortuoria del poema, se presenta de nuevo la imagen del crepúsculo como un reflejo del espacio incierto en el que el alma desfallece, como correlato de la duda y del apasionamiento. Así como el espacio de la tarde se puede ver como al momento final del en el que se recogen los hombres para ir al hogar, en el poema el ocaso va a ser el espacio en el que el alma se encuentra consigo y comienza a articular las reflexiones. No obstante este espacio se mostrará desolado, recrudescido y el yo poético tendrá que aferrarse de la imagen de la amante para hacerle frente a estas horas bajas.

Destaca también la imagen del fraile como un alter ego de la consciencia cristiana del yo poético. La construcción de este místico personaje va a recordar en gran medida al «torvo fraile del templo solitario» del poema “Ónix”. Por otro lado, será la contraparte dialógica en la cual Tablada va a sustentar la posibilidad de la introspección. El fervor del amante se va a seguir presentando como una constante aún en el momento de la muerte. En este sentido, tal actitud representa una transgresión con respecto a la idea cristiana del arrepentimiento, sobre todo con el Sacramento de la unción de los enfermos y los santos óleos, propios del catolicismo y en los que se busca rescatar el alma del individuo a toda costa y en una carrera contra el tiempo, que sin embargo, esta ocasión va a desperdiciar el yo poético.

“Purifico tus ojos que han pecado
que por Ella de amor se han ecendido
y que nunca hacia Dios se han levantado; (25-27)

Estas son las primeras palabras con las que el fraile se dirige hacia el alma pecadora del poeta. Básicamente, ésta será la lógica que va a regir la articulación absolutoria del fraile; comparando lo que los miembros y la carne del poeta han hecho por la amada y la pasión, con lo que nunca hicieron por el amor a Dios y la salvación de su alma. En este sentido, la regla va resultar de nuevo una especie de “inverso proporcional”, como lo fue el caso de “Misa negra” y “Poema del amor y de la muerte”. La absolución del fraile continúa:

“Purifico tus labios que se abrieron
para ungir con sacrílegos delirios,
un satánico amor... ¡donde murieron
las oraciones como yertos lirios!

(...)

“Purifico tus manos que han labrado
ídolos a tu ciega idolatría;
purifico tus manos que han robado
las azucenas blancas de María!

“Purifico tu frente pecadora
que se humilló de amor en negro limbo;(30-33, 38-43)

Entonces, para Tablada el modo de expresión erótica, vinculado a la transgresión de los valores cristianos, va a conllevar un inversión del universo cultural de su época, específicamente el católico y su iconografía, en el que va a poder ver realizada, gracias a la violencia que trastocar estos valores implica, y fervor que al mismo tiempo se manifiesta en el poeta por alcanzar una experiencia del espíritu sublimadora y trascendental a través de la poesía, la vivificación de su alma, en la que «en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...» (Tablada “Decadentismo”), por medio de la experiencia sexual. Cada una de las imágenes que construye: «Purifico tus labios que se abrieron / para ungir (...) / un

satánico amor» o «Purifico tus manos que han labrado / ídolos a tu ciega idolatría», van a obedecer a esta visión inversa del erotismo y la experiencia religiosa. La plasticidad, colorido y capacidad sinestésica de los elementos que componen la icnografía sagrada y profana, también será un elemento común a la estética de este decadentismo erótico: «para ungir con sacrílegos delirios», «las blancas azucenas», «han labrado / ídolos», «negro limbo». Por último, también se verá articulada en la composición poética la reflexión espiritual y filosófica mediante la cual se completará el Símbolo. Debido a todo ello, dentro del argumento del poema, finalmente el fraile que es la consciencia misma de Tablada, va a ordenarle:

(...)
purifico tu frente... ¡Que la aurora
de la radiante Fe, la bañe ahora
y que la envuelva en su celeste nimbo!” (44-46)

A lo que el yo poético va a contestar:

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! (47-51)

Así es como finalmente el poeta se niega la salvación que en el contexto de su propia educación católica se le brinda. Rechaza esa «radiante Fe» del cristianismo, que al fin de cuentas, bajo la óptica del decadentismo ha caído, para abrazarse a la Fe de la Poesía y la fuerza del erotismo sagrado en la que se reviste, para, a través de ella, lograr trascender.

3.2.3 La angustia vital

La peculiar experiencia vital de los poetas decadentistas se trasluce en sus obras en diversos tópicos mediante los cuales intentan hacerle frente al desencanto. La evasión geográfica y cultural que opera, entre otros en Tablada, el afán cosmopolita, el miedo a la sexualidad de la mujer y la violencia de su erotismo, no serán sino correlatos de un mismo estado anímico: la angustia. Por ello, será común práctica que al expresar de manera explícita y revisionista sus ansias existenciales, éstas se vean confrontadas con respecto a los valores de la época.

Iván Shchulman encuentra en una expresión de Vicente Huidobro (1893- 1948), la descripción poética y exacta de la situación anímica de los poetas hispanoamericanos que se vieron «al borde de las entrañas del vacío» debido a la operación en la que el nuevo orden (político, económico y cultural) des-centra las bases de su epistemología (*El proyecto...*14). Será este sentimiento de vacío, desarraigo y zozobra espiritual el que se filtre en cada uno de sus poemas.

La experiencia de los poetas que se sienten atrapados en «un sistema filosófico que, como la teogonía cristiana, tiene su infierno, marchando en una senda moral que concluye en el abismo de lo inconocible» (Tablada “Decadentismo. Cuestión literaria” recogido en *Obras V* 62) los llevará a introyectar un malestar general en un estado anímico en el que se presiente, con insistencia patológica, la posibilidad de estar enfrentándose a la Nada.

Esta sensación, en la que se asume el vacío de una existencia condenada de ante mano a al fracaso, va a producir que el hastío vaya apoderándose de los decadentistas. Julián del Casal aseguraba: «Vivimos condenados a girar perpetuamente, en un mismo círculo, sin poder escaparnos de él. Así la vida nos parece abominable...» (cit. por Julio Hernández Miyares “Julián del Casal: decadentismo y modernismo” 740). En este sentido, al igual que en el pensamiento de Tablada, el escritor de fin de siglo XIX, no encuentra un motivo para hacerle frente a la vida y «se sumerge en una especie de letargo, en que sus deleites son, únicamente, de tipo cerebral» (Hernández 740), quedando sólo en su mundo inventivo.

El poeta va a buscar en la soledad un cuadro adecuado para articular su sensibilidad poética (741) y poder encontrar así un sustrato vital al cual aferrarse. Eventualmente esta operación

lo llevará a «rodearse únicamente de sus ensueños en una atmósfera creada por su fantasía» (741) en la que el universo poético que habrá creado, será la única existencia soportable.

José Juan Tablada explicaba, al hacer el cuadro anímico del decadentismo, que en sus «cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas» y que la «filosofía, esa plenipotenciaria de todas las ciencias, se ha acercado muchas veces a nosotros ¡y cuántas veces al romper los negros sellos de su credencial, hemos mirado el fuego de una verdad, devorando a un ideal hasta dejarlo convertido en cenizas!» (“Decadentismo,” 62). Será así como se llegue a presentar la angustiante presencia de la Nada, el «cero búdico» en que Tablada ve reflejada la fatalidad de un sistema que, al tiempo que se proyecta como verdad absoluta, se devora a sí mismo desde adentro.

Así, la experiencia espiritual del decadentismo hundirá al escritor en un estado de ánimo similar a la abulia, en el que el ser del poeta sufrirá la asfixiante presencia de la desesperanza, esa «ave crepuscular» que, haciendo de su pecho el nido, « tiene por ritornelo de su arrullo: *À quoi bon?*» (62). En este sentido, para Alberto Leduc el decadentismo será, más que una forma literaria, un estado del espíritu en el que se ve reflejado «un estado de absoluto e irremisible desaliento» y que obliga a cuestionarse constantemente para qué la vida, la ambición, la gloria y el amor (“Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel, y Luis Vera” recogido en *La construcción*, 134-135).

El *para qué* (*à quoi bon?*) al que se refiere Tablada, se verá expresado en la temática de su poesía desde una articulación estética que tenga como fin la belleza, para exponer la pesadumbre del fin de siglo. La reflexión que se genere en estos poemas, serán cuadros a partir de los cuales se podrá ir construyendo la personalidad anímica del poeta y que a su vez, darán un contexto que soporte a los procedimientos poéticos de *El Florilegio*. Por supuesto, esto no indica que por sí solos los poemas en que no se aborda de manera evidentemente expresa los temas filosóficos o reflexivos, carezcan de profundidad —se ha demostrado que no es así—, pero sí que en los poemas de corte introspectivo y filosófico se articulará un soporte ideológico, a la vez que un lente, para poder valorar en la totalidad de su complejidad su expresión poética.

La historia de la crítica literaria ha demostrado que sin la lectura adecuada de estos poemas, se podría caer en el error que tantas veces se ha caído ya: juzgar el decadentismo, y específicamente la obra de juventud de Tablada, y suponer que se trata de poemas con un alto grado de ornamentación en los que se exhibe una inclinación mórbida hacia temas macabros y sadistas. Todo ello a través de la imitación de una temática existencial ajena y que, eventualmente, le permitirán evadir la responsabilidad de su entorno para ir a radicarse a un torre de cristal, amparado en el desentendimiento del público. En efecto la visión estética del decadentismo será una directriz principal en la construcción de su poesía, pero sólo en tanto que esta construcción les permitirá conocer el ser de las cosas, de sus experiencias y miedos.

3.2.3.1 La poesía como una experiencia vital

El poeta, en palabras de Paul Valery (1871- 1945) «tiene por alimento esencial e inmediato ese alimento que es la poesía» (*Teoría poética y estética* 159). Esto quiere decir que el poeta va a ver condicionada su experiencia vital por la poesía. Y ello, significará hacerla su «sustento esencial» y un «alimento sobrenatural» (160), donde el estado de ánimo además de ser expresado, se ve afectado por el lenguaje poético. Así, no sólo se disfruta de la poesía como se hace de un alimento, sino que también se participa de su producción. Y en este producir, la poesía va a poner en riesgo el alma.

Es casi un tópico del decadentismo que sus poetas sufren por la experiencia creativa. Desde Mallarmé y el miedo a la esterilidad, hasta Rimbaud y sus iluminaciones en que creía vislumbrar la esencia pura de la poesía, los poetas han presentado un afectado estado de ánimo por el proceso creativo. En México, Manuel Gutiérrez Nájera sea quizá el mejor ejemplo de la aflicción que la creación poética produce en el poeta. Vivió afanado en alcanzar la belleza y la sublimidad de la palabra y desgastado en ello, luchado además contra un ambiente hostil, murió a los 36 años de edad. Circunscribiéndose así la posibilidad de la creación poética no sólo a la experiencia personal, sino al entorno hostil que tenían que enfrentar los autores.

Los poetas, frente a la dinámica materialista que el nuevo orden económico traía consigo y el positivismo que aniquilaba toda posibilidad de una metafísica en la que se pudiera descansar el espíritu, sentían el ansia de tener ante ellos «una especie de página blanca y vacía» (Valery 160) que había que llenar con la experiencia poética. Por ello resultaba fundamental la expresión poética, la aprehensión del Símbolo, en el que se pudieran ver salvadas todas las negras simas que hundían en la materia y la muerte. En lograrlo iba involucrada la trascendencia, la propia libertad del espíritu.

Pero, como lograr nunca ha sido tarea fácil, el ánimo se verá afectado ante su imposibilidad de expresar fielmente alma, tarea por lo demás imposible. Así es como se generaba una especie de círculo vicioso en el que, las ansias metafísicas incrementaban la necesidad de expresión que, al no ser lograda en la pureza deseada, se sumaba a la desgastante experiencia vital del poeta decadentista.

En *El florilegio* se pueden encontrar diversos textos en los que José Juan Tablada articula espacios a partir de los cuales se expone—y explora— la naturaleza de su poesía, sus ambiciones y miedos; y que en suma, a través de una lectura fragmentada, se pueden ver como un arte poética en la que se proyectará la atmósfera tanto estética, como espiritual del poemario.

Específicamente, hay tres poemas¹²⁰ en que se realiza una reflexión acerca de la poesía y que revelarán de manera significativa su carácter. “Diálogo inicial”, “A la sombra de un Hermes” y “Fuegos artificiales”, conformarán la mirada poética de Tablada dentro de *El florilegio*. El primero en tanto una perspectiva integral, en la que se aborda la construcción del poemario, como un universo completo; el segundo desde la perspectiva de una búsqueda sustancial de la construcción poética; y “Fuegos artificiales” como una revisión profunda del carácter público de su poesía. Sin embargo, en los tres se percibirá el anhelo constante por una efectiva trascendencia de la poesía.

En el “Diálogo inicial” se descubre la jaula de oro en la que se articula la construcción simbólica de la poesía de Tablada, representada por tres elementos: el Símbolo poético, la muerte y la trascendencia de la poesía, que se alegorizan respectivamente en la «jaula», la «lápida» y la «lámpara» —y sus equivalentes— a lo largo del poema.

Pues bien, la «jaula» en la que se ve detenido el numen poético, será un estado fundamental para poder percibir la esencia e importancia de la poesía dentro del decadentismo de José Juan Tablada. Sólo desde la sensación de una experiencia limitada es que se desborda desde el universo factible, en que está localizado el poeta, una fe en la poesía como medio revelador de una verdad metafísica capaz de libertar y otorgar sentido a una existencia material. Y éste será el presentimiento que moverá cada poema dentro de *El florilegio*.

¹²⁰ Los cuatro textos que se presentan en este apartado ya han sido revisados con anterioridad en este estudio. Sin embargo, al ser abordados desde un enfoque estructural, que aunque necesario para la construcción integral que se pretende en este trabajo, no se termina de descubrir completamente su carácter. Por ello, y en consideración de su aporte fundamental para trazar una visión de la influencia que la poesía tiene en el alma del poeta, se han decidido estudiar desde este nuevo ángulo. En consecuencia sólo aparecerán transcritos los fragmentos necesarios para justificar la visión poética de Tablada. Asimismo se avisa en nota, respectiva a cada poema, el apartado en el que se aborda el texto en cuestión y los presupuestos necesarios desde los que se articulará el análisis.

Sin esta visión, por aciaga que resulte para el ánimo, el poeta se vería despreocupado por aprehender la esencia del Símbolo poético, pues no representaría más que una abstracción de un mundo que de suyo es accesible; pero, como el poeta decadentista se sabe limitado a una existencia material, es que anhela, y más que eso descubre en el Símbolo poético, una verdad a partir de la cual será posible acceder a un universo suprasensible que le es vedado. Mismo, donde depositará los valores vitales, en los que la belleza como experiencia profundamente personal y sensible, será la fuerza a partir de la cual se trace un rumbo.

Es así que cuando Tablada declara, «Este libro es una jaula» (1) es porque en él —y desde él— el poeta ha buscado aprehender la sustancia misma de la poesía, el Símbolo con el que será capaz de lograr una experiencia estética y espiritual que subsane el vacío espiritual que sobre él se cierne.

Al mismo tiempo se va a oponer, y más que eso, ha vincular la imagen de la muerte como la imposibilidad —intrínsecamente humana— del poeta por alcanzar la aprehensión del Símbolo poético. La «lápida», la «huesa» o la «tumba», será el fracaso en el que se descompone la carne y se comenzará a dibujar el estado de ánimo del poeta: la impotencia.

Es por ello que a lo largo de todo el poemario, la idea de la muerte, aparece como una constante en la que se cimbran las ansias espirituales del poeta. Porque, de alguna manera, en la labor poética del decadentismo va implícita la presencia de la muerte, no para contraponerse a la vida, sino como una consecuencia insondable del ser a partir de la cual se vislumbra la posibilidad de una trascendencia.

Así, Tablada se sentirá parte de una empresa imposible y al mismo tiempo insalvable: la poesía —con todo lo que este vocablo contiene—; tal será su sino, ser poeta. Y por eso es que aparece en “Diálogo inicial”, como una advertencia y aclaración, la imagen de la «lámpara», la «estrella» en la que el artista verá una guía. La reiteración de la idea «este libro es una lámpara» (3), «¡es un astro en el zenit» (9) y «Algo tiene de la estrella...» (6) confrontará al poeta con su sino, un camino que, sin embargo, no siempre promete llevarlo por escenarios felices: «¡Oh flamas en la penumbra! / ¡Oh huracanes en las plumas! / ¡Oh gusanos en las tumbas!» (16-18), como fuegos fatuos que conducen por senderos macabros, resuena terrible el último terceto.

Por otro lado, dentro de la articulación de esta búsqueda simbólica, resalta la construcción dialógica que tiene el poema. Gracias a ella Tablada conversa, a la vez que con el lector, consigo mismo para comprender la esencia mística del poemario, como si se trataran de voces internas que logran hacerse escuchar para avisar su esencia, espíritus en los que se ve reflejada la naturaleza suprasensible de *El florilegio*. Asimismo que no serán estas voces, sino los alter egos en que Tablada refracta su yo poético para poder explicarse, al tiempo que explica al lector, las propiedades de su expresión poética, en donde cada poema es la proyección real de valores anímicos complejos: intención estética, pureza simbólica, muerte, fracaso y redención, todo mezclado en locuciones líricas que, más allá de ser motivos para la temática de los poemas, los constituirán desde el interior y al mismo tiempo les permitirán la existencia.

Por su parte el poema, “A la sombra de un Hermes”, será la expresión hermética de la poesía, explorará el carácter simbólico del poema y las cualidades sensitivas a partir de las cuales el poeta logra articular su experiencia lírica.

Vive, ¡oh Musa!, entre símbolos velada
tal como estatua submergida
como la luna en la tarde presentida
y antes de tramontar adivinada. (1-4)

«Vive, ¡oh Musa!», celebra Tablada en este primer verso que recuerda a los antiguos griego, a Homero mismo invocando al Helicón; inaugural expresión en la que se declara la inefabilidad del Símbolo poético; fatídica experiencia, que a la postre se traslucirá en la percepción vital. La sensibilidad que el poeta necesita para presentir el símbolo, la «Musa» que duerme «entre símbolos velada», será la misma que produzca en él la alteración de su malestar espiritual. El deseo por alcanzarla traerá como consecuencia una ansiedad espiritual que, de no ser lograda, carcomerá al poeta. Puesto que encuentra, según la expresión de Valery «su alimento» en la poesía, acceder a ella va a proporcionar el bienestar y la paz. Es por ello que se verá como una hostia dormida y un fruto que esconde el zumo para los más aptos:

En la espiga de oro encarcelada
como las hostias vivirás dormida,
¡y guardarás la esencia de tu vida
como esconde su sangre la granada!... (5-8)

Es así como el poeta llega a intuir que para llegar a la poesía, su esencia (el Símbolo) es necesario la fineza y el talento, pues sólo «el latir el corazón sonoro», es decir la expresión lírica que a través de su carácter musical, en el que se evoca a las atmósferas suprasensibles, será capaz de conmover —y así aprehender— la esencia de la poesía. Bajo esta visión, Tablada comprende que la poesía no se alcanza con desearlo, con amarla o desesperarse en el intento —aunque las tres cosas sean imposibles de no hacer, y de hecho se conllevan la una a la otra—, sino con talento y esfuerzo. Llevando a la máxima perfección el oficio del poeta:

Solo el latir del corazón sonoro
—no su amor, ni sus ansias, ni su anhelo—
mueva el soberbio pectoral de oro... (9-11)

Finalmente viene a relucir la idea del poeta decadentista, refractada en la voz de Tablada, en la que se plantea la compleja relación entre los sentimientos reales del poeta y su expresión¹²¹. No basta, y de hecho ni siquiera aporta algo, la expresión cruda del sentimiento; lo que la poesía decadentista busca es el embellecimiento de ese sentimiento —positivo o no— en la maduración anímica del mismo, para que en la hechura lírica se fortalezca y se proyecte en la impresión estética y el estremecimiento de la palabra. Es así como el “lloro” del alma en el poeta, muchas veces se verá cubierto por un «negro antifaz de terciopelo», que aunque fatal, es suave al tacto y cautivador a la vista.

¹²¹ A este respecto, Villers de L' Isle-Adam ensaya en su cuento “Sentimentalismo” una, aunque poética, efectiva descripción del estado de ánimo que en el decadentista se genera en cuanto a la expresión real de los sentimientos: « (...) sentimos las sensaciones ordinarias con tanta intensidad como los demás. Sí, el hecho natural, *instintivo*, de una sensación, lo sentimos físicamente igual que todos. Pero, solamente en un *comienzo* lo sentimos de esa manera humana. Lo que nos hace aparecer como paralizados casi siempre, en muchas circunstancias, es esa casi imposibilidad de expresar sus *prolongaciones*. En el momento en que llegan al olvido en los otros hombres, carentes de vitalidad suficiente, se engrandecen en nuestro ser, como el rumor del oleaje cuando nos aproximamos al mar. Lo único que determina la superioridad de nuestra raza son esas precepciones de ocultos prolongamientos, esas infinitas y maravillosas vibraciones. De ahí ese aparente desacuerdo entre los pensamientos y las actitudes, cuando uno de nosotros, por ejemplo, intenta expresar como todo el mundo lo que siente. (...)» (L' Isle-Adam *Cuentos crueles* 122- 123)

Y si sufres, ¡oh Musa!, que tu duelo
se deshaga en la sombra como un lloro
¡tras un negro antifaz de terciopelo! (12-14)

Por su parte el poema “Fuegos artificiales”, aporta la visión que Tablada tiene con respecto al papel de su poesía en el juicio de sus lectores y críticos. El poema es una alegoría en la que se compara la brevedad de la pirotecnia, con la poesía insustancial en la que se confunde el juicio de los lectores, es decir, la calidad poética que creen percibir de la poesía decadentista. Para Tablada, la mayoría del público que accede a sus poemas, no tiene la capacidad sensitiva e intelectual de comprender en su complejidad total y sustancial la poesía decadentista, limitándose a verla, como un simple ejercicio de luces y colores rompiendo en el negro velo de sus consciencias ofuscadas. Y por ello exclama, no sin un dejo de prepotencia y enojo:

¡Poetas y rimadores!
vuestro arte la turaba iguala
a la explosión de colores
a los súbitos fulgores,
de las luces de Bengala. (1-5)

Y en esta visión que Tablada percibe del gran público, «la turba», la poesía se condena a la banalidad y el olvido; perdiendo todo lo que de trascendental tiene para el poeta del decadentismo. De cierto modo, al introyectar tan fútilmente la poesía, el público —sobre todo el burgués— logra volver parte de la dinámica materialista la expresión artística. Es decir, la vuelve un producto de consumo, que sirve para entretener y cautivar su imaginación un momento, pero que luego, se esfuma y es remplazada por algo “mejor”, más nuevo, más a la moda:

¡Breve fantasmagoría!
¡Mágico y fugaz derroche,
tu esplendor murió en la umbría,
en la pavorosa y fría
inmensidad de la noche! (41-45)

Es importante este sentimiento de incomprensión que el poeta siente por parte de su contexto, pues en gran medida este sentir condicionará su visión sobre la poesía como una fuerza metafísica, que salva al hombre de la mediocridad de la vida material, del estancamiento de la vida insustancial y vuelve en consecuencia al poeta un espíritu superior, sensiblemente más avanzado y intelectualmente evolucionado, pues:

Con resplandores iguales
surge, y con vida igual
esparcen breves raudales
los fuegos artificiales
del fósforo cerebral. (46-50)

A este respecto, en “Decadentismo. Cuestión literaria” (1893) Tablada refiere que:

(...) parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa. Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignación y furores. (63)

El retrato que hace de las conductas del público burgués mexicano, son desalentadoras para el espíritu pues obligan de una manera u otra, a apartarse de su gusto y de buscar un remanso de paz estética en sus producciones artísticas individuales; por ello, más adelante declara que en consecuencia: «desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen como objeto principal mediar en el ánimo del público. Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles» (63). Sin que esto indique una ruptura total con su tiempo y sociedad, pues la separación es sólo en el ámbito lírico-estético, como crítico y periodista siempre mantendrá una responsable vinculación con su entorno. Así, al verse excluida la vida literaria de la dinámica social, se agrandará el sentimiento de desposesión que tiene con respecto a un sitio dentro de su sociedad, un lugar desde el cual plantarse como individuo.

En otro artículo publicado en 1898 en el primer número de la *Revista Moderna*, Tablada utiliza “la fábula de los siete trovadores” que según él mismo afirma se encuentra contenida

en diferentes fuentes medievales, para describir la actitud del público con respecto a los procedimientos decadentistas:

Este es un memorable episodio de una gaja comedia de tiempo antiguo que relata el Magistro Andrea en su *Liber de arte amandi* que confirma el ilustre cronista el ilustre cornista de los trovadores, Juan de Nostradamus... (“Exempli gratia o fábula de los siete trovadores y la Revista *Moderna*” recogido en *Obras V 97*)

Tal episodio narra la historia de siete trovadores¹²² que dirigiéndose sin un rumbo fijo por un camino «con los pies en el lodo, pero con la frente en el cielo» (98), mientras tocaban sus instrumentos de manera encantadora, y tras pasar algunos episodios jocosos, llegaron a un torvo castillo y, frente a sus puertas, comenzaron a tocar sus instrumentos hasta que «las palomas se habían posado en las almenas, las rosas asomaban sobre el muro bajo, y el sol, con sus dedos de oro, había desgarrado las nubes para escuchar mejor...» y finalmente «Cayó el puente levadizo y los trovadores entraron al castillo sombrío» (99). Una vez adentro, una corte de personajes singulares, que aseguraban «abominaban el olor de las trufas y que preferían el aroma de los cálices; que una paloma bañando en el éter su blancura era mejor que un faisán sumergido en el espeso adobo» (99) los recibió con gran entusiasmo y les suplicó que los deleitaran con su arte. Incluso, alguna noble dama «miró al trovador más rubio y después de decirle: “este vino eres tú”, vertió el licor de oro sobre sus blancos senos» (100). Así, los trovadores comenzaron a tocar «lo más sentido y sonoro que humanos oídos han jamás escuchado» (100), cuando terminaron de hacerlo, todos los presentes se habían dormido, ignorando la sublime actuación de los siete. El cuadro era repugnante, «La blonda melena de la landagraviata se bañaba en el mismo adobo que el faisán.» y «Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Crice, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores...» (100).

En ese momento los siete trovadores salieron del castillo y una lluvia de fuego comenzó a consumir a la corte que roncaba. Afuera, a los trovadores lo «embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve...» (100). Los moradores del castillos se volvieron cenizas que las arrastró el viento y los siete trovadores «son estatuas de nieve, adamantinas

¹²² Muy probablemente José Juan Tablada ha visto entre sus compañeros de redacción de la Revista Moderna a los siete trovadores: Alberto Leduc, Balbino Dávalos, Francisco de Olaguíbel, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela.

esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario, provocan aún la admiración y la piedad del viandante» (101). Aquí concluye la historia que Tablada cuenta sobre los siete trovadores y su maravillosa actuación ante la corte de un castillo olvidado, pero donde se devela el verdadero carácter de sus palabras, es en la advertencia final que extiende:

Oh, público de la Revista Moderna! obra tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medievales. (101)

Bajo esta luz es que se hace patente el recelo que Tablada sentía con respecto al público de la época; a tal grado que lo lleva a asimilarse con los personajes de esta trágica leyenda. Este sentimiento se hallará como una constante durante toda su vida, pues siempre fue un poeta de ruptura. Para Genaro Estrada la poesía de Tablada « fue siempre acorde con el momento del corazón del mundo» y, en su cerebro, las preocupaciones siempre bulleron a la excitación de las novedades y problemas estéticos, pues había querido «conocer todos los “últimos gritos” de la moda y ejecutarlos con un desenfado elegante y exquisito» (“Un «raro» de la literatura americana (Tablada)” en *Revista de revistas* 7 de diciembre de 1919). En este sentido, el mismo poeta declara que:

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quienes lo creen estático y definitivo; yo lo creo 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 esté en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma como planeta, y alrededor del sol» (cit. por Héctor de Valdés, prólogo XVI *Los mejores poemas*)

Y será en este sentido también que exclame al final del poema “Fuegos artificiales”:

¡Poetas y rimadores!
sin ver el fuego extinguido,
sembrad puñados de flores:
¡Rimas de luz y colores
en la Noche del Olvido! (51-55)

En donde la búsqueda continua del Símbolo poético, le va a permitir conseguir la excelencia, dotar de fuerza y actualidad a su poesía, mantenerse, aún a costa de su propia tranquilidad espiritual, en los senderos del tiempo que fluye, donde de cada lado se rompen los despeñaderos del olvido, y, sólo al final, se presiente un vago esplendor de trascendencia.

3.2.3.2 La proyección del alma en paisaje yerto

La experiencia vital, anímica, del poeta decadentista, según la taza el mismo José Juan Tablada en “Decadentismo. Cuestión literaria”, termina en «el abismo de lo inconocible». Y de ese abismo las sombras «evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores», se prenden «como un crespón» en las «frentes ya empalicadas por el tedio» (62) de los poetas. Negra duda, que terminará por marchitar el alma en los tósigos de la desesperanza.

Para Jesús Urueta el decadentismo era el resultado de las verdades modernas, pues «Los adelantos científicos actuales y el carácter eminentemente industrial de la civilización moderna (...) sólo ha dejado amarguras y sombras» (“Hostia. A José Juan Tablada” *El País* 23 de enero de 1893, recogido en *La construcción*, 115) en los espíritus más sensibles de aquella generación. Más adelante, agrega que para los decadentistas, «las verdades de la ciencia son las elegías de su fe; [y que] llevan en el alma un cenicero de ideales» (117). Es así como la generación joven de México durante el fin de siglo XIX, se abrió paso en un entorno doloroso que, evidentemente, repercutiría en su poesía.

El resultado de esta aciaga visión del mundo moderno, provocará que el ambiente desesperanzador que los envuelve, sea asimilado por los poetas a la geografía, la faz de su alma. La operación, aunque inversa, será herencia del romanticismo en el que se ve abierta la posibilidad de confundir en una verdad poética el sentimiento y el paisaje. Para los románticos, es la fuerza del ego del poeta quien iguala el paisaje a su estado anímico; es decir, que si el poeta se encontraba exaltado, todas las flores se abrían, mientras que si lloraba, la penumbra y la neblina invadían los campos antes verdes. Mientras que en el decadentismo, el ego del poeta al sentirse desfallecido, decepcionado, y al padecer una desarrollada sensibilidad, introyectarán los valores negativos que percibe de su entorno, y que reconoce gracias a un poder de sentir lo suprasensible, para configurar la calidad cualitativa de su alma. En esta operación, la expresión de su alma verá la luz a través del filtro de la decepción y lo que se reproducirá será un paisaje yerto, en el que la violenta tempestad de las verdades modernas, se ha llevado todo.

Especialmente en “Augurios”¹²³, que pertenece a la sección “Sonetos de hiedra”, Tablada logra translucir el estado devastado de su alma a través de un paisaje sombrío en el que las esperanzas del poeta se ven languidecidas. El poema reforzará la visión decadentista en la que se duda constantemente de la posibilidad real de una trascendencia dentro del mundo material. La fe en la religión y las ciencias, difícilmente podrán ser un remanso para el espíritu atormentado del poeta. Sólo la experiencia interior, aunque fatídica, será capaz de sostener la efectividad del mundo. Las sensaciones e impresiones que el poeta es capaz de aprehender del universo circundante, ruinas de una metafísica e imperio del materialismo, serán las que configuren y proyecten el ser.

Hoy que en un cielo tenebroso y mudo
hundiste, ¡oh fe!, tu resplandor postrero,
¡la única religión de que no dudo
es el profundo amor con que la quiero! (1-4)

Estos primeros cuatro versos expondrán el tono del poema, la pérdida de la fe y la búsqueda apremiante de un valor metafísico que contrarreste el efecto destructivo del materialismo, y al cual se pueda aferrar. En este sentido el amor, como una experiencia personal, interior e intransferible, se encara como la única verdad comprobable; los sentimientos del poeta serán el espacio irreducible en el que podrá sostener su subjetividad que se siente amenazada constantemente por el ambiente.

Tablada está ante la presencia del desmoronamiento de un universo de valores tradicionales, el crepúsculo de una cosmovisión secular. La educación moderna en México ha operado profundos cambios en la manera que los hombres de fin de siglo XIX tenían de concebir su realidad. Y son estas nuevas verdades que se prometen, las que al poeta le parecen un «cielo, tenebroso y mudo»; no se trata, pues, de un vacío total de valores, sino de un desfile de valores intrascendentales, incapaces de acompañar en su ideales al poeta, y que lo único que lograrán es la parquedad de su espíritu.

¹²³ Publicado en *El Mundo* el 4 de octubre de 1896

A este respecto Jesús E. Valenzuela, en una carta que dirige a José Juan Tablada, explica ante la desaprobación que algunos críticos tradicionalistas¹²⁴ hacen de las poesías decadentistas, y sobre todo de su temáticas pesimistas y exaltaciones nerviosas que les parecen fingidas, las causas —históricas y culturales— que los han llevado a un estado de ánimo tal:

Pero había en la escuela otra fuente, que si bien encaminada al estudio de las ciencias y de la filosofía positiva, iba, sin sentirlo, a desarraigar supersticiones o creencias, determinando en las almas jóvenes un estado de consciencia poética con la revelación de los fenómenos naturales y las generalizaciones de maestros como Comte, Stuart Mill y Bain, viniendo a dar franca salida a las divagaciones imaginativas, Herbert Spencer con su célebre postulado universal. Desde que cabe reconciliación en el conflicto entre la ciencia y la religión, cada quien sin escrúpulos hace una religión propia, y las cabezas confunden muy fácilmente la religión positiva con el sentimiento religioso, y como la religión y su madre la muerte han sido y seguirán siendo causa y origen muy principales de la poesía lírica, se revolvían en aquellas aulas preparatorias [de la Preparatoria Nacional donde había estudiado el joven José Juan] algo que no llegó a tomar forma, es cierto, pero que sin duda existía en estado de nebulosa. La difusión de las ideas positivas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas, pesimistas (Büchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo mismo, fijaron definitivamente la dirección de la poética; y en el año 90 Balbino Dávalos y tú [José Juan Tablada], rompieron por la senda en que cree van

¹²⁴ Victoriano Salado Álvarez había expresado de manera severa en un artículo en el que, con el pretexto de comentar el nuevo libro de Francisco de Olaguibel *Oro y negro*, criticaba los procedimientos estéticos y a los decadentistas mexicanos, que: « (...) se dan en imitar frases, dicción, metro, e ideas de los poetas franceses novísimos, y consiguen, no sólo que el gran público no los entienda, sino que la pequeña minoría que lee, los moteje de no comprender su época. Es decir que obran ustedes a manera de las niñas de escuela, que compran de París el cañamazo, el estambre con que han de bordarlo y el dibujo que han de reproducir y cuya tarea se reduce a saber cuántos puntos de la cuadrícula han de llenar para obtener un pájaro estrambótico o una flor apelmazada. (...)» (“Los modernistas mexicanos. Oro y negro” en *El Mundo* 29 de diciembre de 1897, recogido en *La construcción...* 202).

perdidos el señor Salado Álvarez. (“El modernismo en México” *El Universal* 26 de enero de 1898, recogido en *La construcción*, 239-240)

Es así como las ansias existenciales ante el desmoronamiento por causa del «desprestigio» de los valores tradicionales, como afirma Valenzuela, en una sociedad mexicana que se intenta introducir en la dinámica del progreso y el estudio del positivismo, llevarán a Tablada desde muy joven, a sentir que la fe se le escapa, para irse a perder en la distancia de un tétrico horizonte. Y es este peculiar sentimiento de fuga el que se expondrá en la segunda estrofa de “Augurios”:

¡Oh fe que huyendo del invierno rudo
fuiste un eterno pájaro viajero!...
Si el bosque está en tinieblas y desnudo
llega a este último amor como a un alero. (5-8)

Abiertamente, es en esta estrofa en la que se asimila a la fe con un ave que está en fuga, que escapa de la difícil atmósfera en que la embisten las verdades modernas, y que el contexto cultural extiende ante el camino de Tablada. El entorno será percibido como una amenaza de la que hay que huir, un «invierno rudo» para la fe y la paz espiritual del poeta. No obstante la angustia que le provoca la voraz dinámica de la modernidad, aún le queda un último anhelo de trascendencia, el amor que habita dentro de su alma desolada, ese «bosque» que está «en tinieblas y desnudo», maltratado por las constantes decepciones. Será así cómo se genera la asimilación de la geografía del alma con el estado anímico del poeta, y su proyección como un paraje yerto y tétrico. Toda posibilidad de esperanza se verá simbolizada en esa ave que tendrá como «alero» para descansar, el gastado paisaje en que se ha convertido el alma del yo poético. Las predicciones no serán, sin embargo, del todo alienadoras.

Pero ahí canta a la tiniebla fría,
no a las pálidas lunas de alabastro
porque será un sarcasmo tu alegría, (9-11)

Aún cuando la fe logre anidar en el alma del poeta, el efecto que sobre ella tendrá (el canto del ave) será amargo. La desolada realidad se le presenta como única oportunidad y la fe,

en la que se encierra la esperanza, tendrá que asimilarse a la atmósfera, en la que ciertamente se contaminará su estado anímico. Cambiándose así el canto de allegro, de jilguero, por la nota aciaga que vaya acorde con el pesimismo que se desprende del cansado latir del corazón. Pues, de lo contrario, se corre el riesgo de la falsedad, del «sarcasmo» en el que sólo se logre exhibir un vacío existencial que se agranda en la simulación.

Por su parte, hasta el momento los elementos simbólicos y plásticos le han servido al poeta para reforzar su introspección. El paisaje que se ha esbozado es el de una geografía muerta, recrudescida en el invierno de las dudas, de tonos pardos, donde las «pálidas lunas de alabastro» representan, en su limpidez, el ideal, la paz y estabilidad que el alma del poeta añora. Mientras que «la tiniebla fría» viene a reforzar la imagen del alma que desde la estrofa anterior se viene articulando con respecto a la fisonomía del alma: un «bosque» que «está en tinieblas» rodeado de brumas.

Este procedimiento en el que se asimila el espíritu al ambiente negativo, además de expresar una situación del estado de ánimo, va acorde con las búsquedas estéticas del decadentismo —en lo que de complejidad plástica, lírica y simbólica tiene—, por lo que no sólo se le debe de ver como recurso narrativo a partir del cual se puede construir un argumento para el poema, sino como un símbolo integral, en el que Tablada, dentro de su poética decadentista logra expresar su estado de descomposición anímica.

Finalmente, el carácter fatalista del poema se subraya, y además otorga significado al título, en el último terceto en el que se continúa la idea del anterior. La fe que ha llegado al alma del poeta, tiene que asimilar su canto al humor en el que se encuentra el paisaje espiritual, porque sería una burla su alegría dentro de ese triste escenario, más cuando circunstancialmente la abandone, dejando sólo una tenue huella en el alma del poeta:

Cuando desaparezca como un astro,
dejando sólo en la conciencia mía
un desmayado y silencioso rastro... (12-14)

El ave —la fe—, como le es natural, terminará por emigrar, abandonar el amor, el alero donde paró un momento a descansar, dejando al poeta sumido en la desesperanza. De hecho, el sentimiento de desesperanza ha estado presente desde un inicio en el yo poético;

su recelo, lo ha hecho ver en el canto negro del ave, los augurios que anuncian el inevitable final. Pues con la partida de la fe, se marcha la última posibilidad de trascender a través del amor; se le condena al fracaso y al eventual olvido.

Bajo el tenor de la configuración del espacio poético, el poema “En Brumario” presenta una particularidad simbólica desde su nombre. Dentro de los logros de la Revolución francesa, hubo uno especialmente efímero: el calendario republicano francés. Este calendario buscaba eliminar de la nomenclatura calendárica todas las referencias religiosas del calendario gregoriano, por lo que se establecieron nuevos meses, aunque seguían siendo doce, y nuevos nombres para cada día del año, a fin de darle un enfoque más objetivo. El calendario estuvo vigente catorce años, de 1792 a 1806, cuando fue abolido por presiones de la Iglesia católica. Por supuesto este dato peculiarmente culto, y en relación tan profunda con la cultura francesa, la inquietud intelectual de Tablada no podía dejar pasar, y es con él que da nombre a “En Brumario”¹²⁵, segundo mes del calendario republicano francés que comienza el 23 o 24 de octubre y termina el 21 o 22 de noviembre (*Larousse. Diccionario Enciclopédico* 1999); tradicionalmente, más que Vendemario (22 de septiembre a 21 de octubre) y frimario (21 de noviembre a 20 de diciembre), simboliza el comienzo del otoño y el clima invernal. Nuevamente se tratará de un poema donde la fisonomía del alma se vea asimilada al paisaje yermo, brumoso; de hecho, precisamente Brumario se refiere a las brumas y neblinas que se sufren durante aquella temporada en las laderas de Francia.

Ya Thermidor se apaga, y el pálido Brumario
descorre sus neblinas y hace llover sus nieves
ya de la selva helada por el gigante osario
giran las hojas secas en torbellinos breves.

Ya está desnudo el árbol que levantó sus flores
en expansión radiante, como una ofrenda al cielo;
ya se arrastra su savia sin ritmo y sin ardores
tras la coraza yerta que le ha forjado el hielo. (1-8)

¹²⁵ Publicado en *El Mundo* el primero de marzo de 1896.

La descripción que emprende Tablada es la de un típico paisaje invernal: el verano (Thermidor) se ha ido, lo que bajo su influencia floreció, ahora se agosta; el recrudescido clima lo lacera todo y el paisaje se vuelve melancólico. Este será el primer cuadro en el que se sitúe el lector, un escenario, un espacio geográfico a partir del cual se va a articular la alegoría en la que se vea proyectada la situación anímica del poeta.

Es particularmente fuerte la imagen del « gigante osario » para expresar al invierno, su fuerza destructiva con respecto a la vegetación delicada de los campos y las flores. Si en el osario es donde quedan depositados los huesos, el invierno vendrá a significar ese periodo donde la flora muere y se recogen en « torbellinos breves » las hojas secas de los árboles. Además, resulta una imagen plástica en la que el poeta busca remarcar, a la vez que impacta la sensibilidad del lector, la influencia fatal del invierno sobre la naturaleza, pues, como se verá, el alma misma del poeta es la que se asimilará a al paisaje invernal, yerto.

Así, estas primeras dos estrofas resultan circunstanciales para establecer el mapa de la geografía del poema en la que se va a trazar el paralelismo con el estado de ánimo de Tablada. Será la imagen sinestésica, el marco espacial y característico, que le va a permitir al lector ir construyendo las relaciones semánticas entre todos los demás significados del poema, a fin de poder comprender su intención.

El siguiente par de estrofas, permitirán una reflexión más profunda con respecto al significado de la metamorfosis del paisaje veraniego en uno invernal:

¡Más majestuoso y bello vives así!... Desnudo
de los floridos ramos y de las áureas pomas,
sin que la inmensa calma de tu follaje mudo
inquiète el voluptuoso gemir de las palomas.

Así, sin que te envuelvan las brisas enervantes,
las que desmayaban en tus brazos antiguos
con sollozos ahogados de mujeres amantes,
con besos rumorosos y perfumes lascivos. (9-16)

El hastío se hace presente en la primera línea: « ¡Más majestuoso y bello vives así!... Desnudo»; donde la voz poética busca conformar al árbol que ahora ha perdido su fronda, con una visión fatalista del mundo, en la que resulta mejor no verse conmovido por ningún tipo de sentimiento, a ser presa de la vulnerabilidad de las pasiones. Perder las hojas, la juventud y el ímpetu febril, va a ser entendido en la lógica del poema, como una manera de hacerle frente al torrente incontrolable de las exaltaciones del amor carnal.

En este sentido, al árbol le era natural la «inmensa calma» de su «follaje mudo» pero, las palomas, que representan la voluptuosidad de la carne, llegarán a inquietarlo, a robarle la paz; enfoque que se desprenderá de la visión del erotismo que, conforme ha quedado explicado, tenía Tablada como una fuerza inquietante, desorientadora y, finalmente, mortífera.

En la cuarta estrofa se introducen los elementos eróticos, carnales, para contraponerlos al estoicismo que ha alcanzado el árbol que ahora yace recrudescido en el temporal de brumario. Cada uno de estos elementos va a llenar de calor el cuadro invernal, que por contraste va a resaltar más su carácter gélido. Las «brisas enervantes», los «sollozos ahogados» y los «besos rumorosos» serán situaciones que recuerden al encuentro carnal y el agotamiento vital que de él se desprende.

Irrumpen también las sensaciones olfativas, los «perfumes lascivos» aunados a las vibraciones sonoras de los «besos rumorosos». Estos elementos, además de completar el cuadro carnal, van a ayudar a perpetrar las evocaciones licenciosas que se desean, a fin de despertar la antipatía por ese tipo de excesos carnales. No obstante, es importante que la reflexión de Tablada no se expone en función de un juicio moral o ético, sino de un sentimiento de hastío, de practicidad en el que la voz poética, rendida ante el fracaso, considera detestables todo este tipo de expresiones en que se vulnera el espíritu. Y será en los último cinco cuartetos del poema en que se presenta ya abiertamente la asimilación entre la situación anímica del poeta y el paisaje brumoso; lográndose así el giro que anecdóticamente va a capturar y sorprender la imaginación del lector, al identificar a la voz poética con un árbol inquebrantable, que en la vida ha perdido su antigua verdura.

¡También yo he sido una árbol que tuvo muchas flores
que, como tú, se alzaba para alcanzar el cielo;
pero llegó Diciembre; volaron los amores
y sacudí mis ramas y me vestí de hielo! (17-20)

Es en estos versos donde la voz poética se devela; le descubre al receptor virtual de su discurso —otra alma sensible igual a ella— la faz de su ánimo y consciencia. De esta manera, la aproximación que hace de su ser al de las naturalezas muertas, darán el *leit motiv* del poema. Pues después del primer cuadro (estrofas uno y dos) en el que se genera una atmósfera recrudescida, y de las reflexiones sobre la juventud y lo nefasto de las voluptuosidades de la carne (tercera y cuarta estrofa), aparecerá la voz poética remembrando su pasado lleno de vitalidad, donde se descubre la fatalidad de la condición humana. El curso natural —e irreversible— del tiempo, entendido en la lógica del poema como la sucesión de las estaciones (de verano a diciembre), terminará por agotar la savia de toda alma.

En este sentido, se traza una evidente relación con los versos del poema “Flor de tedio” donde Tablada asegura que: «pes al cabo de rudos desengaños / he llegado a saber que en este suelo / siempre van los amores y el Olvido / como la Primavera y el Invierno...» (7-10) y bajo el sino de esta dinámica es que este árbol, que representa el alma vivaz y apasionada del poeta después de tener su tiempo de florecimiento, ahora se agosta. Así, lo que se puede leer, es que dentro de la visión decadentista, las pasiones y el amor, y todo lo que involucra el alma, están condenadas al fracaso y al olvido, sin ofrecer una posibilidad real de trascendencia. Bajo este tenor será como se presente la fuerza del desengaño en el que se siente hundido el poeta, como en la “Fábula de los siete trovadores” «con los pies en el lodo y las frentes en el cielo» (98) en donde el yo poético, ahora en su condición aterida, asegura que al igual que aquella alma joven «se alzaba para alcanzar el cielo».

En la siguiente estrofa se reitera el juego de comparaciones entre el alma yerta del poeta y la vitalidad que ahora se ve amenazada con el invierno: «¡También yo he sido un árbol que tuvo muchos nidos (...)» (21). Finalmente, en los versos ulteriores se comienza a perfilar el estado de antipatía en que ha caído la voz poética.

Hoy, bajo el yerto manto que me vistió Brumario,
descansa mi alma muda y vivirá guardada,
como bajo el austero ropaje de un templario.
Mi corazón estoico ama su celda helada. (25-28)

Dentro del enfoque desesperanzado del decadentismo, el manto de brumas y crudezas que ahora cubre el alma del poeta (al mismo tiempo que lo enluta, lo protege de la fragilidad de las pasiones, en una operación de fatal pesimismo) ha asimilado su fisonomía a la de un monje templario. Venciéndose en la helada sombra del hastío que todo lo condena:

¡Ah, si en pos de mi sombra de triste árbol de invierno
los ensueños volvieran hasta mi fronda muerta,
aunque para implorarme alcen su canto tierno,
yo los haré que mueran bajo mi sombra yerta! (29-32)

Así, no existe posibilidad alguna de un cambio. El brumario se ha estacionado sobre su alma, y se despierta un rechazo por la vida; los aparentes ensueños o esperanzas en la seguridad apática de su interioridad, por recelo y hartazgo, los rechazará, como también cualquier signo de vitalidad que pretenda quebrantar su dura coraza de desengaño. Finalmente, el último cuarteto se cierra con una sentencia en la que se ve estremecida la propia consciencia del lector. Es la abulia, el hastío que la vida moderna despierta en el poeta, el total rechazo por todo lo que se pueda presentar de excitante y novedoso. La condenación a una vida en la que el alma, al igual que los paisajes ateridos de brumario, se confía a la seguridad de la experiencia interior, desprendiendo la voluptuosidad de las hojas de su ser, ahora imperturbable por el viento:

¡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. (33-36)

3.2.3.3 El hastío moderno

El hastío del decadentista será una experiencia anímica que configurará su ser. El poeta sentirá que las fuerzas se le escapan y que el interés por la vida, se cubre con un velo de cansancio, denso y pesado, que será incapaz de poder retirar. El escepticismo que se ha despertado en su psique, provocará que todo su entorno, incluyendo el sentido de la vida, sea cuestionado con el terrible *à quoi bon?* que refiere Tablada¹²⁶. El refinamiento ha terminado por desensibilizarlo; la hiperestesia en que se temple su espíritu, finaliza con la destrucción de cada una de las terminaciones nerviosas. Perdido en un mundo material, el decadentista se cubrirá de una sombra de melancolía y un insano pesimismo. Harto en fin, renunciará al mundo, para abstraerse en una existencia interior que, sin rumbo, amenaza con la deriva.

«Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas se reflejan por fin en un círculo negro que tiene espantosa semejanza con el cero búdico, con el fatal símbolo del Nirvanah.» (Tablada “Decadentismo. Cuestión literaria” 63), había escrito Tablada durante el enero de 1893 en una angustiada confesión en que justificaba su adhesión al decadentismo literario. El Nirvana, como ese estado de abandono total de la materia, los deseos y finalmente la consciencia individual, representará para Tablada la existencia hastiante por la que, sin una posibilidad real de descubrir en su vida un rumbo trascendente, se ve amenazado.

Esta postura, sin embargo, no será resultado de un capricho «porque no la determinó un ingenuo lirismo, sino un parentesco fisiológico» que, aunque se desee, no se conseguiría destruir (63); será casi una condición fisiológica¹²⁷ generada por la desconfianza que siente del ambiente que lo asfixia. En este tenor, el decadente, apunta Adam Schmidt,

¹²⁶ «Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo desesperante: *À quoi bon?*» (“Decadentismo. Cuestión literaria” en *El País* 15 de enero de 1893, recogido en *Obras V...* 62)

¹²⁷ Con respecto a los trastornos neuronales que padecía Tablada, una anotación que hace en su diario, resulta significativa: « [1913] Viernes 21 [de agosto].- Después de consultar con el Dr. Carlos Barajas he comenzado a inyectarme con glicerofosfato de sodio...» (*Obras IV- Diario*117). El glicerofosfato de sodio es utilizaba para atacar la neurastenia, que es una «neurosis caracterizada por un cansancio inexplicable que aparece después de realizar un esfuerzo intelectual. También existe la queja de una sensación de debilidad y agotamiento corporal y físico tras esfuerzos mínimos. Puede cursar con tristeza, abatimiento, cansancio, temor, pérdida de memoria, insomnio, irritabilidad, dolor de cabeza, y otros.» (Diccionario enciclopédico Larousse 1999). Sintomatología que en gran medida explica el carácter de Tablada.

influenciado por los idealistas alemanes, cree aprender de las lecturas de Schopenhauer cómo el hombre, a través de una existencia que sólo ofrece ilusiones, se ve envuelto en una tormentosa práctica de vida, «arrastrado de dolor en dolor por una finalidad sin fin» que se perpetúa en una «maliciosa voluntad de vivir» (21), donde la única salida es una especie de suicidio metafísico que sumerge en el tedio. Así, el tedio será un sentimiento pasivo y negativo en el que el ánimo se irá empederniendo; en el que la actitud vital se verá retraída en búsqueda de una vida interior de representaciones existenciales voluntarias¹²⁸.

Es por ello que nada en el mundo exterior va a lograr excitar al poeta decadentista. No será sino en su interior, en una especie de auto-exilio, en donde encontrarán un descanso; el mismo Tablada llegó a declarar en su juventud que se habrían de trasportar, tanto él como sus compañeros de bohemia, a «nuestra solitaria pagoda, y de ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de nuestras ideas.» (“Decadentismo,” 64). Será en esta actitud interiorista del poeta, en la que se alimentará el rechazo hacia mundo en que se crece el hastío.

Literariamente, el pesimismo de Tablada se nutre en primer lugar de Baudelaire (de manera más inmediata y evidente) y en segundo de J.K. Huysmans, específicamente de la descripción anímica que hace de su personaje Des Esseintes en *Al revés*. Es obvio que la lectura de *Las flores del mal*, especialmente la sección de “Spleen e ideal” se transluce en la poesía de tono pesimista de Tablada. El desarrollo de los ambientes asfixiantes, el recelo hacia el otro, el hartazgo de la vida, serán características que aprenderá de la poesía baudelairiana. ¿Cómo no ver en estos versos de Baudelaire la fuente en la que ha contaminado su ánimo Tablada, al escribir sus poemas más aciagos?:

Y pasan coches fúnebres, sin tambores ni música,
por mi alma lentamente; la Esperanza, vencida,

¹²⁸ Huysmans en *Al revés* explica que a su personaje Des Esseintes, figura del decadente: « Por otra parte, le parecía inútil el movimiento y se le antojaba que la imaginación podía suplir fácilmente la vulgar realidad de los hechos. A su entender, era posible contentar los deseos reputados como los más difíciles de satisfacer en la vida normal, y para ello bastaba un ligero subterfugio, una aproximativa sofisticación del objeto perseguido por esos mismo deseos. (...) Transportado en esta capciosa desviación, esta diestra mentira, al mundo intelectual, no hay duda de que se puede tan fácilmente como en el mundo material, gozar de quiméricas dichas de todo punto semejantes a las verdaderas.» (*Al revés* 64- 65)

llora, y la Angustia atroz y despótica planta
un negro pabellón en mi cráneo abatido. (“Spleen. LXXVIII” 17-20)

O en estos otros versos del poema “Spleen. LXXVI”:

Nada es igual de lento que las cojas jornadas
cuando bajo pesados copos de años nevosos,
el hastío, ese fruto de la triste desidia,
toma las proporciones de la inmortalidad. (15-18)

Tal será el resultado de sus lecturas. No obstante, esto no significa que el sentimiento de Tablada adolezca de falsedad¹²⁹. Sino que, ante la presencia angustiante del vacío, producto de una educación positivista, en la que se vinieron abajo todos los valores tradicionales, y en la expansión de su cultura personal, el poeta encontró en la expresión poética de Baudelaire —como de hecho ocurrió entre los mismo poetas franceses de fin de siglo¹³⁰—, un cauce lírico en el que se podían volcar todas sus ansias.

Por su parte *Al revés*, publicada en 1887, representó para los escritores del decadentismo, la posibilidad de ver retratado, con una perfección casi sacada de un tratado de sociología, el tipo de la atmósfera decadentista y su proyección en la personalidad de un personaje, Des Esseintes; y es así como el héroe de Huysmans se vuelve la representación prototípica del decadentista. La novela es un ensayo de lo más exhaustivo sobre la fisiología, gustos en la comida, vestido y colores, bibliografía, sensaciones sobre las piedras preciosas y motivaciones espirituales y sexuales del decadentista. En esta radiografía se aprecia que este hombre mantiene un recelo contra el mundo, y todo en él le parecerá vulgar, agotado y nefasto.

Esta actitud lo llevará a un estado de aislamiento en el que únicamente va a alimentar su misantropía: «Su desprecio a la humanidad acreció. Comprendió por fin que el mundo, en

¹²⁹ Según ha quedado explicado en el apartado “La proyección del alma en el paisaje yerto” de este capítulo.

¹³⁰ El mismo Tablada escribe: «Baudelaire ha ejercido una influencia en la literatura moderna que cada día toma proporciones mayores. En la poesía francesa lo atestiguan las obras de Mallarmé, Rimbaud, Mad. Desbordes-Valmore, Villers de L’isle Adam, Pauvre Lelian, Rollinat, Verlaine, etc., etc., y en la prosa el magista[sic] Pelladan y J. K. Huysmans el satánico» “Fragmentos de un libro. Estudios literarios. Carlos Baudelaire (Inédito)” en *El Siglo XIX* el 17 de junio de 1893, recogido en *Obras V* 80)

su mayor parte, está compuesto de granujas y de imbéciles. Decididamente, no tenía ninguna esperanza de descubrir en otro sus mismas aspiraciones y sus mismo odios; (...)» (*Al revés* 46). La parquedad termina por contagiar el espíritu, al extremo de que casi nunca va a vivir «sino de noche, pensando que así está uno más en sus casa, más solo, y que el espíritu no se excita y no crepita realmente sino al contacto vecino de la sombra.» (54), descripción que por lo demás, recuerda al «torvo fraile del tempo solitario» con el que Tablada se identificara en su poema “Ónix”.

Finalmente así es como llega a un estado tal de exaltación nerviosa y hastío que:

(...) el espectáculo de un objeto o de un ser desagradable se grababa profundamente en su cerebro y le era precioso el transcurso de varios días para borrar aún ligeramente su huella, la figura humana, rozada en la calle, había sido uno de sus más lancinantes suplicios. (69)

Si se repasa con cuidado la literatura de Tablada, se puede percibir que, aún después de “desligarse” de las filas del decadentismo, su alma siempre mantuvo un recelo hacia el hombre y todas su manifestaciones. Su espíritu mordaz y crítico, que llega a rayar en la misantropía, será una característica fundamental de su personalidad como poeta, cronista, crítico y narrador. Ejemplo de ello, más allá de su poesía, es su única novela *La resurrección de los ídolos*¹³¹, donde desde un punto de vista intelectual y muy personal juzga las consecuencias y casusas de la Revolución Mexicana, satanizando la violencia natural —legado de los mexicas— del mexicano, su falta de visión y cultura, en una posición abiertamente maliciosa; también las crónicas que escribe sobre los chinos, sobre todo “Bacanal china”¹³² que destaca por su abyecto retrato de costumbres; y sobretodo, algunos apuntes de su diario:

[1913] Viernes 5 [de septiembre].- Las escuelas de Música y de Pintura, Conservatorio y Academia, le ofrecieron un almuerzo en Xochimilco a sus nuevos Directores Carrillo y Ramos Martínez. Asistí y regresé entristecido... Entre una concurrencia de más de 200 personas, casi todos artistas (!) ni un rasgo de elocuencia, de *espirit* o siquiera de buen humor... Aquello parecía una asamblea de

¹³¹ Publicada en entregas durante 1924 en *El Universal Ilustrado*.

¹³² Publicado el 18 de septiembre de 1900 en la *Revista Moderna*, recogido en *Obras VIII-En el País del Sol*.

agentes viajero o de burócratas inferiores... los *menus* pintados por los muchachos de Bellas Artes, todos los que pude ver, eran algo lamentable, de un misérrimo gusto... El ornato del cobertizo revelaba el salvaje amaneramiento de los indios *chinpaneros*. Ofreció el banquete Rubén Campos que habló media hora, sin una emoción, sin una imagen, sin un entusiasmo. Dijo que la arquitectura india, Mitla, tenía líneas oblicuas y que Delacroix había sido el gran *expresador* de las pasiones humanas... Todo fue así; mediocre, banal, miserable... lo grotesco llegó al colmo cuando un pobre ciego lamentable se puso de pie y dijo con tono patético varias imbecilidades; llegó al *summum* cuando el escultor Domínguez coronó de flores una vieja francesa... ¡Y alguien osó hablar allí de las fiestas del *Quat'z Arts* francés. Y muchos sostienen que en México es común y corriente el temperamento artístico! (*Obras IV- Diario* 117- 118)

Como se puede apreciar, el carácter de Tablada era natural y genuinamente hosco; en su diario, se encuentran muchas más relaciones que bien podrían formar parte de las cavilaciones del melancólico y huraño Des Esseintes. Es por ello que el carácter fatalista de sus poemas de juventud, la proyección del hastío específicamente en los que se contienen en *El florilegio*, más allá de reproducir un tipo, o una temática en boga, de la que ciertamente se saber servir el poeta, van a verdaderamente estampar un sentimiento que, aunque cristalizado a través de las exaltaciones y pasiones propias de la edad, responderá honestamente a una visión aciaga del mundo; de una sociedad mexicana que presentaba derroteros inciertos (y tan inciertos que condujeron a una revolución); de una experiencia personal que, ante el vago positivismo y el voraz materialismo, dejaba al joven José Juan en una encrucijada a la que supo hacer frente por medio del pensamiento reflexivo de sus crónicas y la belleza —suprema interiorización de la verdad— de la palabra en su poesía.

3.2.3.3.1 “Talismán” o el Fausto moderno

“Talismán” se publicó el 29 de septiembre de 1895 en la *Revista Azul*, recién fundada por el Duque Job y Díaz Dufoo; el poema aborda de una manera elaborada y culta, las reflexiones sobre la existencia vacía del hombre moderno, la falta de sentido de su obra en el mundo; en fin, el hastío en el que toda una generación entre 1880 y 1900 se abatió en Occidente.

No cabe duda de que tanto para Hispanoamérica como para Europa, los últimos años del siglo XIX fueron un tiempo de sacudimiento espiritual en el que se derribaron muchos ídolos para levantar otros no menos falsos. El mito del progreso que se desarrollaba con una inercia sorprendente, y una rapidez que lo hacía incuestionable, hizo caer en las movedizas arenas de sus ilusiones a muchos de los más grandes hombres de su tiempo, científicos, políticos, filósofos y literatos. En gran medida esto ocurrió porque el progreso era visible en su manifestación material y económica — y finalmente la única que logro cristalizar—: eran visibles los avances tecnológicos y médicos; era visible el bienestar económico que generaba en la clase burguesa el incipiente capitalismo; los muebles que lucían en sus casas y los tapices; era visible el comercio, los vinos importados; los vestidos, sombreros, chalecos y guantes de hechura inglesa, francesa e italiana en los armarios de argentinos, mexicanos y colombianos; las compañías de ópera que viajaban hasta el remoto Amazonas para presentarse en el Teatro de la ópera de Manaus. En fin, el progreso en Europa e Hispanoamérica era visible, y hasta irrefutable, y prometía llevar a la humanidad hacia la felicidad. Se creía que con el progreso tecnológico vendría aparejado con el avance económico y material, y en realidad así fue. Aunque este bienestar económico no fuera sino un subterfugio en el que se perdía de enfoque el siguiente eslabón de la infinita cadena del progreso, pues al bienestar material, producto del progreso intelectual, tendría que seguir el progreso moral del hombre.

En esta dinámica, que despertaba la sensación y aprobación de todos, se vieron desplazados —mientras muy pocos advertían lo que en realidad ocurría— los valores metafísicos tradicionales, por otros nuevos valores que se suponía traería consigo el nuevo orden moral, y que, finalmente, resultaron inexistentes. Es así como el hombre moderno quedó de cara al siglo XX y al mundo sin un soporte metafísico-religioso que le asegurara un sentido y una

trascendencia para su existencia. Y desnudo, le hizo frente como pudo a su desamparada situación espiritual, evadiendo:

(...) hubo una época en que ser *esprit fort*, libre pensador, ateo, aun blasfemo, estuvo de moda y, como usar pistola, fue signo de fuerza y superioridad. (...) ¡La mayoría (...) llevó su aberración al grado de avergonzarse de tener un espíritu, la única prerrogativa, sin embargo, del hombre sobre los animales! Y así nos fue... la represalia del espíritu fue suprimir todas sus manifestaciones. (Tablada *La feria*, 16)

Es así como se instaura la situación del hombre del positivismo, del científico, del político y el cómodo burgués del siglo XIX; pero, aun para quienes no lo evitaron, la realidad se presentó doblemente terrible, quedaron desposeídos de un imperio metafísico caduco y sin la suficiente fe, para restaurarlo.

Es bajo este contexto en el que se produce la trágica imagen del Fausto moderno, y Tablada supo percibirla. Desprovisto de toda razón de alegría el doctor Fausto, a través de su interacción con fuerzas demoníacas representadas en Mefistófeles, siente la necesidad hundirse en la diabólica realidad que se le ofrece para poder sobreexcitar su espíritu e intelecto, para poder soportar una existencia que se ha visto envuelta en el hastío. Tal es la problemática del Fausto romántico de Goethe; sin embargo la interpretación moderna (decadentista) en que Tablada construye su poema “Talismán”, se presentará, ante la ausencia de valores metafísicos, más desconsolada, infinitamente más desesperanzadora.

El Fausto moderno de Tablada buscará desprenderse del tedio en el que la dinámica moderna lo ha hundido, sin embargo, no será posible que ningún maligno can metamorfosee su alma y anatomía, para que en corpulencia de demonio le proponga una truculenta salida. Mefistófeles se ha eclipsado acompañado de sus almas ante la luz del escéptico positivismo; con la última teogonía cristiana desaparece también el demonio, la posibilidad de venderse a él. Tal y como lo expresa el primer cuarteto de “Talismán”:

¡Oh Fausto! Yo he sentido que se agita
en mi ser la tiniebla de tu hastío;
¿dónde está el Mefistófeles sombrío,
que me acerque a mi blanca Margarita?... (1-4)

Los primeros dos versos de la estrofa, serán en los que la voz poética exponga su situación anímica. A través de la evocación al Fausto, será que se asimile su imagen a la del poeta decadentista; el tedio en el que siente vivir el poeta, encontrará un correlato en ella y la desgracia de la época moderna agudizará su situación. Si se examina el hastío del Fausto de Goethe, se puede apreciar que éste, se expresaba de manera muy semejante a la de Tablada:

FAUSTO.- Ay, he estudiado ya Filosofía, Jurisprudencia, Medicina y también, por desgracia, Teología, todo ello en profundidad extrema y con enconado esfuerzo. Y aquí me veo, pobre loco, sin saber más que al principio. Tengo los títulos de Licenciado y de Doctor y hará diez años que arrastro mis discípulos de arriba abajo, en dirección recta o curva, y veo que no sabemos nada. Esto consume mi corazón. Claro está que soy más sabio que todos esos necios doctores, licenciados, escribanos y frailes; no me atormentan ni los escrúpulos ni las dudas, ni temo al infierno ni al demonio. Pero me he visto privado de toda alegría; no creo saber nada con sentido ni me jacto de poder enseñar algo que mejore la vida de los hombres y cambie su rumbo. Tampoco tengo bienes ni dinero, ni honor, ni distinciones ante el mundo. Ni siquiera un perro querría seguir viviendo en estas circunstancias. Por eso me he entregado a la magia: para ver si por la fuerza y la palabra del espíritu me son revelados ciertos misterios; para no tener que decir con agrio sudor lo que no sé; para conseguir reconocer lo que el mundo contiene en su interior; para contemplar toda fuerza creativa y todo germen y no volver a crear confusión con las palabras. (*Fausto* primera parte, acto I, escena I)

La desesperación de Goethe, a través de su personaje, se articula desde varios puntos en los que Tablada encuentra un parangón. Por un lado, Fausto se siente desilusionado del conocimiento, de lo vano que resulta buscar la verdad última de la vida; el decadentista, se ha dado cuenta que la ciencia y el progreso finalmente han fracasado. Además, el carácter de Goethe, se ha vuelto un escéptico —debido a sus conocimientos—, como el hombre de fin de siglo. Por otro lado, desprecia a los hombres insulsos, así como el artista decadentista a los burgueses, y además se siente orgulloso de su conocimiento, igual que el poeta

considera que el refinamiento de su espíritu lo eleva por encima del vulgo. Fausto ha perdido los escrúpulos y la fe, Tablada se enfrenta a esa misma desarticulación de principios: la fe derribada por el ingenuo positivismo y los escrúpulos —la moral—, en espera de un orden que nunca llegará. Finalmente, entregados a fuerzas sobrenaturales, ambos buscan evadir la imposibilidad misma del lenguaje en el que se ha construido el conocimiento del mundo y la experiencia interior, Fausto a través de la magia, el poeta por medio de la poesía y la aprehensión del Símbolo, que es magia. No obstante, la experiencia del poeta será menos afortunada.

Es aquí donde comienza a presentarse las realidades modernas para Tablada a través de su poema “Talismán”. Sin un mundo mágico en el que se puedan ver soportados los valores metafísicos, no puede aparecer un Mefistófeles en el que el poeta pueda encontrar una última salida. Se pregunta: «¿dónde está el Mefistófeles sombrío (...)?» (3) en el que pueda depositar sus ansias, que le ayude, como ayudara a Fausto, a encontrar en los valores demoniacos una posibilidad de agotar el hastío. Luego aparece la segunda contradicción. Fausto cree ver en la posesión Margarita la posibilidad de acabar con su hartazgo, y Mefistófeles le ayudará a tenerla; Tablada, aunque convoca al demonio para que lo acerque a su “blanca Margarita” sabe de antemano que no será posible; se encuentra derrotado desde su escritorio de trabajo, en la redacción de algún periódico, ganándose la vida, hundido en el escepticismo, formulando poéticamente sus ansias.

Así, la operación va a resultar doblemente imposible. Primero porque no es dable que en las ruinas de un mundo metafísico se presente Mefistófeles; y segundo, debido a que Margarita ya no es tal. No hay una posibilidad real de su existencia en la dinámica moderna, ni siquiera el ánimo del poeta le facilita un espacio. La buena Margarita de Fausto, se ha esfumado también con los valores tradicionales, y la que existe, es la desconocida nueva mujer de los umbrales del siglo XX. Las vírgenes ya no se sacrifican por amor, se corrompen o corrompen. Llegada a este punto, es como se le presenta la segunda disyuntiva al la voz poética:

Sin que le arredre el sacrificio impío
por inmolarse el corazón palpita;

¿qué supremo holocausto necesita
para poder triunfar el amor mío?... (5-8)

La cuestión es la siguiente: Fausto ha perdido los escrúpulos y hace un pacto con el demonio, Tablada, que no tiene miedo a la condenación — pues hasta es oportunidad lo ha abandonado—, pierde toda posibilidad de realizar algo semejante a un contrato sobrenatural, pues lo sabe insostenible frente a las verdades del mundo moderno. De ello, resulta una peculiar inversión de valores: si Fausto se condena por entregarle su alma al diablo, y con ella la trascendencia de su vida eterna, el hecho de que Tablada busque — aunque efectivamente no lo logre— inmolarsse en pos de un existencia metafísica, si bien diabólica, resultará al final de cuentas, como un acto de salvación trascendental en el que se desea resguardar el alma del materialismo, que todo lo restringe al inmediato mundo de los cuerpos.

Y será en esta encrucijada donde las ansias existenciales del poeta se agrandan. La impotencia que le genera su dinámica, lo lleva a flaquear en la espera de una respuesta que de antemano la sabe inexistente. Se pregunta, «¿qué supremo holocausto necesita / para poder triunfar el amor mío?», aunque de hecho, no sea sino una dolorosa formulación retórica de la que no se espera contestación. Por más lancinada que se vea el alma en la búsqueda de un espacio para la obtención de su anhelo, de nada servirá su sacrificio. Luego vendrá la evocación al pasado en la que, al confrontar la realidad, sólo se agranda la duda y el vacío de sentido:

Mas, ¡oh gloriosos tiempos medioevales!
fugitiva la Fe tiende su vuelo,
desplomadas están las catedrales, (9-11)

Con la inexistencia de un mundo mágico, metafísico, en el que se pueda presentar el demonio, también se pierde la posibilidad de la existencia de Dios. Este es el conflicto de la tercera estrofa. Fue durante la época del Medioevo —y por ello la nostalgia que despierta en la voz poética— que la fe católica alcanzó su punto más álgido, pero también vivió más a flor de piel la sensación del demonio, al punto que hacía falta muy poco para entregarle el alma. Así, será sólo ante la presencia de la fe, en la que se podrá buscar una trascendencia,

sea divina o demoniaca. Y con la caída de las catedrales, imagen de la más arraigada fe cristiana, se desplomará el marco metafísico al que anhela sujetarse la voz poética. De tal manera se termina de articular la problemática del Fausto moderno, en el que Tablada cree verse reflejado: mundo de evocaciones tristes en el que sólo pervive la intención en el ánimo por recibir una condena que, de ningún orden —divino o demoniaco—, puede ser dictada:

¡y ya no puede el amoroso anhelo
para alcanzar soñados ideales
vender el alma y abdicar al cielo! (12-14)

Con lo que se presentará la angustiosa realidad para el poeta: imposibilitado para excitar su espíritu en la práctica de conjuros y maleficios, de sortear su insoportable situación anímica y reavivar el vital anhelo, el hastío se ha apoderado de todo en él, infortunado Fausto moderno, ni siquiera le será posible la condenación en pos de una vida satisfactoria, siquiera el consuelo del demonio. Finalmente, la realidad moderna lo ha sumido en la aplastante desesperanza de sus verdades, retirándole todo espacio de carga metafísica. Y nuevamente frente a este contexto desolador, lo único que le parecerá viable será buscar en el poema una oportunidad de fuga espiritual, hacer de él un talismán que le permita encontrarse, como Fausto, con la imagen de un sombrío Mefistófeles.

3.2.3.3.2 “Ónix”

Además de la pérdida de un universo metafísico, José Juan Tablada sintió que con los valores tradicionales se disipaba cualquier oportunidad de generar vínculos con el proyecto nacional, económico y social de la modernidad, que le permitieran tener un espacio de construcción personal. Los poetas quedaban en una especie de limbo, desencajados del engranaje social y a la inquietante espera de un incierto futuro. Si bien en el caso de Tablada, el porvenir terminaría, aunque no de manera gratuita¹³³, por abrirle múltiples espacios de participación social (como periodista, intelectual y diplomático), y le depararía

¹³³ Dentro de las relaciones personales y profesionales que cultivó Tablada caben personalidades tan disímiles e importantes de la vida nacional mexicana como, Porfirio Díaz, Justo Sierra, Jesús Luján, Enrique Cree, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Jesús Urueta, José Clemente Orozco, entre otros.

numerosas oportunidades de crecimiento económico, esto no quiere decir que en su juventud no sintiera de manera genuina la angustiante presencia del vacío, alimentado de la constante interrogación, *à qoui bond?*, que terminará por devorar todos los cimientos (metafísicos, psicológicos y éticos) del poeta, de abrir en su existencia el fatal “cero búdico”.

A este respecto, en la segunda parte de sus memorias, Tablada afirma que, aún frente al desengaño del positivismo y la constante amenaza del vacío, procuró mantener su espiritualidad: «yo era ya un místico, a pesar del sarampión positivista que me produjera la lectura de Spencer y del desencanto negativo del “ónix” que resonó gravemente en los corazones propicios de mi generación.» (*Las sombras largas* 48). Esta actitud, va a agravar el conflicto que se extendería entre sus afanes místicos y espirituales y la realidad de la educación moderna.

“Ónix”¹³⁴, escrito cuando tenía 22 años, expresa precisamente las ansias espirituales que se revolvían en su ánimo, causa del desmoronamiento de los valores del mundo decimonónico en México. Tablada se proyecta a sí mismo como un sujeto en una especie de construcción a la deriva, en la que no existe un espacio de edificación trascendental. Comprende su planificación personal (o la cree comprender) como una barcaza, o los restos de un naufragio, que se extiende a mar abierta y que la inercia del contexto no le permite el colapso, siguiendo a flote de manera descontrolada. Por consecuencia, esta dinámica se entenderá como una experiencia vaga de vida, a la que no le es dada un cauce en el que pueda discurrir dentro de una contextura social o personal. Misma, que ante este temor, se percibe como una existencia infinita, sin rumbo y en continuo desenvolvimiento.

En el poema, se presentan a tres personajes de evocación con los cuales la voz poética desearía asimilares: el fraile, que representa el fervor religioso y la fe, el amante, quien sustenta la posibilidad de la trascendencia a partir del amor, y el guerrero, en el que se ven reflejados los valores nacionales e histórico-sociales. Estos tres caracteres le permitirán discurrir por los peldaños inacabados de su existencia, en la que no encuentra una finalidad y que, sin embargo, no es capaz de acabar. En su análisis sobre el decadentismo, Adam Schmidt, aseguraba que la vida del decadentista se perpetuaba en una «maliciosa voluntad

¹³⁴ Publicado en *El Siglo XIX* el 23 de septiembre de 1893, presentaba una dedicatoria «A Luis G. Urbina».

de vivir» (21) en la que se veían agrandadas sus pesimistas esperanzas. Será esta desazón la que se va a ver proyectada en “Ónix”, donde, al no ser capaz de poner punto final a una existencia sin sentido, el poeta, anhelando un final que la cobardía de su carne le impide alcanzar, comienza a levantar su ánimo a semejanza de una torre de Babel irónica que, pese al desorden, permanece en pie. Es así como el yo poético ambicionará un espacio en el que pueda ver cristalizada la sublimación de su amor frente a la vida mediocre que le ofrece su entorno, o al menos, donde pueda conocer el oscuro final de su existencia; aunque ambos deseos, parezcan imposibles.

La estructura del poema en la que Tablada articula la revisión de sus valores, le permitirá ir transitando por cada uno de estos espacios de añoranza en que encuentra un motivo para la existencia de cada hombre. El primer segmento de esta construcción babilónica será el de la fe, el del fraile que, aún en la desolada tiniebla de un monasterio, no detiene sus ruegos y se entrega a su fervor:

Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor del nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
— ¡Yo quisiera llorar como tu lloras!

Porque la fe en mi pecho solitario
se extinguió como el turbio lampadario
entre la roja luz de las auroras,
y mi vida es un fúnebre rosario
más triste que las lágrimas que lloras. (1-10)

Es en el paralelismo de estas dos primeras estrofas, y a partir de una inversión de las figuras en las que se construye la imagen del fraile y la atmósfera sepulcral, que Tablada logra trazar el estado de abandono de su alma, y la falta de planeación en la edificación de su existencia. La asimilación del «templo» con el «pecho», la «fe» con el «lampadario» y la «vida» con el «rosario», le permitirán realizar una introspección plástica y efectiva en la que el lector sentirá que su imaginación se ve cubierta por el capuz del sombrío religioso.

Al asumir su pecho, en el que simbólicamente se guarda la fe, como un «templo solitario», Tablada estará proyectando la colosal arquitectura de su desesperanza; la fe, como una lámpara que se extingue tremolante, dentro de este templo, llenara de luces intermitentes el oscuro espacio de su alma; y así, se realizará un cuadro plástico en el que los procedimientos poéticos del decadentismo, serán la herramienta con las que se conseguirá trazar la geografía del dolorido espíritu poético.

“Ónix”, como título, tomará sentido al interior del poema con los versos finales de la segunda estrofa: «y mi vida es un fúnebre rosario» es decir, un encadenamiento de negras cuentas donde la suma aciaga de sus días, conformarán un sombrío rosario de ónix. Así, mientras que el fraile pasa las cuentas, una a una, del rosario entre sus dedos para purgar la culpa de su existencia, el yo poético se ve introyectado en la existencia vacía de cada uno de estos pequeños “círculos negros” que no le ofrecen una orientación a su vida, malos cimientos para erigir su ser. En este sentido, la culpa del fraile se presentará como una oportunidad de recobrar la fe, de aceptar una taxonomía de valores que, al ser transgredidos, como se buscara en el poema “Talismán”, aseguran la existencia de un orden superior, de un espacio metafísico en el que se vea soportado el espíritu del poeta. Lo mismo ocurrirá en la figura del amante que, a partir de la tercera estrofa comienza a figurarse:

Casto amador de pálida hermosura
o torpe amante de sensual impura
que vas —novio feliz o amante ciego—
llena el alma de amor o de amargura...
—¡Yo quisiera abrazarme con tu fuego!

Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego,
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego. (11-20)

En esta sección del poema, la voz poética evoca tanto al «casto amador» en el que se verán representados los valores positivos del amor, como al «torpe amante» quien simbolizará la destrucción de la pasión. Ambos extremos, lo que intentarán será sacudir las emociones del poeta. En este sentido, cualquiera de las dos manifestaciones serán positivas —y preferibles— para su estado anímico, esto en tanto que toda pasión (positiva o negativa) lograría despertar sus apelmazados sentimientos. No se trata, entonces, de la búsqueda de un espacio edificante, sino de la posibilidad real de conseguir romper con el sello del tedio, no importando siquiera que sea mediante la destrucción y el dolor. Y he aquí se vuelve a presentar la tragedia de la modernidad en la que se siente atrapado Tablada: su existencia es un proyecto inconcluso que, sin embargo el contexto ha levantado tan grande, que no es posible echar por suelo.

Es así como el poeta se mantiene en una especie de letargo emocional en el que el corazón permanece «dormido y ciego»: adormecido y sin la posibilidad de despertar por los estímulos de la vida, que es la luz. La «lluvia de fuego» que terminará por calcinar los receptores del corazón, no logra hacerlo latir con alguna emoción pasada o futura, y ante tal estado de aturdimiento, ni la pasión impura o el cálido amor, consiguen conmoverlo. En las siguientes estrofas, se enuncia el tercer espacio de salvación en el que Tablada quiere asimilar su alma:

¡Oh Guerrero de lírica memoria
que, al asir el laurel de la victoria,
caíste herido con el pecho abierto
para vivir la vida de la Gloria!...
—¡Yo quisiera morir como tú has muerto!

Porque al templo sin luz de mi memoria,
sus escudos triunfales la victoria
no ha llegado a colgar, porque no ha abierto
el relámpago de oro de la Gloria
mi corazón obscurecido y muerto. (21-30)

Nuevamente el sacrificio, como en el caso de la culpa y el dolor, será preferible frente a la terrible presencia de la nada, el negro ónix. En estos versos, la voz poética evocará la figura del legendario guerrero que ha logrado, a través de su muerte, alcanzar la trascendencia. De esta manera, lo que pudiera parecer una desgracia, se mostrará como una bendición para el ánimo escéptico del poeta, pues es mejor sufrir en función de una experiencia genuina de vida, que permanecer en el laxo estilo de vida que la modernidad trae consigo. El anhelo de gloria que se manifiesta en el texto, se puede traducir como un deseo vehemente por alcanzar la significación de la existencia. Si se abren las puertas de la fama, en la que se inscriben las acciones humanas, entonces se estará permitiendo el paso de un universo en el que es posible la articulación duradera de los valores vitales, y donde las acciones de los hombres tienen un peso y un valor en el tiempo. Es por esto que Tablada ve con añoranza el pasado heroico de los guerreros, a los que los poetas celebraban para inscribir en lírico espacio su memoria.

No obstante, y como se ha reafirmado a lo largo del poema, nuevamente no se tratará de un afán belicoso el que motiva la construcción poética del texto —y la evocación que en él se dan—, sino de un espacio de efectiva trascendencia, donde al traer a la memoria el pasado glorioso, se desea certificar su existencia; darle cabida al menos, si en el contexto moderno no la tiene, en la poesía. En este sentido, el deseo que se despierta en el alma del poeta, y que constantemente es reiterado a través de su voz dentro del poema: «¡Yo quisiera (...)!», «¡Yo quisiera (...)!», «¡Yo quisiera (...)!», manifestará la angustia metafísica que lo embarga. Al mismo tiempo, enfrentarse a esta desconsoladora realidad, en el ejercicio mismo de la escritura, dará una esperanza para su alma. Ante la falta de rumbo y valores en su ser, no se ha vuelto una existencia pasiva, pues todavía desea, y ello implica ya un verbo y una actitud vital. Es por ello que el decadentismo de Tablada se perfila como una experiencia de vida que, aunque sumida en la desesperanza, funciona como una textualización de los anti-valores de una época. Será sólo entonces que, en la última estrofa, la voz poética interpele sumida desde el oscuro ónix, a los personajes que ha ido evocando para buscar una respuesta que logre calmar su ánimo, que consiga librarlo de la asfixia:

Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
saber que obscuro 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. (31-35)

Con estos últimos versos, se puede apreciar que las esperanzas del poeta siempre se sitúan en un orden metafísico: «qué oscuro *advenimiento* espera», se cuestiona a sí mismo al tiempo que formula esta pregunta para sus interlocutores. El «Fraile, amante, guerrero» finalmente resultarán ser uno y en él, se verán alegorizadas sus ansias psíquicas. En su consciencia, sólo será posible una trascendencia en función de los valores espirituales y por ello, aquello que logre liberarlo de la terrible sombra del materialismo, la salvación tendrá que presentarse como un «advenimiento», un don supra-real casi divino. El yo poético se encuentra lleno de aspiraciones, a la vez que enfrentado en un ambiente negativo para su expansión espiritual, y lo reconoce y expresa a través de su poesía. No encuentra dónde depositar «el amor infinito» de su alma, y se pierde en el insensible mundo material. En esta perspectiva, la auto-consciencia que se genera a por medio del poema, agravará su malestar y potencializará los efectos nocivos del hastío, dejándolo en un espacio de construcción inacabado y con un sentimiento de avasallante desesperanza.

Y es así como finalmente, dando rienda suelta a su angustia (última salvaguarda con la que cuida de su dimensión espiritual) expresa la fatal ausencia de valores en la que se desenvuelve su existencia; donde «no hay un Dios (...)» en el que pueda asegurarse un “paraqué” más allá de esta vida, «(...) ni un amor (...)» que le permita salvar la soledad, «(...) ni una bandera.» con la cual identificarse como un individuo dentro de un proyecto conjunto de nación, de un plan de vida que le certifique una continuidad y un sentido a sus acciones en el mundo. Tablada, como figura poética dentro de “Ónix”, será el súper-hombre nietzscheano, aquel que, articulando una escala de valores propia —en la que la poesía funcionará como un espacio para conocer una última verdad—, lucha por no ceder ante la totalizadora presencia del cinismo moderno, por no desencajar de su configuración humana todo punto de trascendencia en su realidad. Pues ello, sería peor que la muerte.

Conclusión: hacia una poética de la redención

Si ya en 1899, cuando Tablada publica por primera vez *El florilegio*, la tempestad había menguado, para 1904, año en que ve la luz la segunda edición del libro, la revolución decadentista en México estaba concretada: su semilla quedaba arraigada en la literatura nacional; había ahora que tomar los frutos y dejar la vaina. Quedarían muchos de los más preciosos poemas de la literatura mexicana, esplendentes piedras o arcanos joyeros de profundas ansias. En una carta personal que dirige a su amigo Jesús Valenzuela, Tablada expresaba sus inquietudes poéticas y cómo había llegado el momento de seguir adelante, ensanchando el espíritu en nuevos horizontes literarios:

...te conocí. Entonces yo estaba en el Chat Noir hundido como un bonzo en la pagoda de su exclusivismo literario. Vivía yo con el blasfemo Richepin, con Rollinat, el lamentable cantor de las *Almas*, de las *Neurosis* y de las *Lujurias*; el invernadero malsano de Baudelaire, la ciudad maldita de Verlaine, el laberinto de Mallarmé; éstas eran las estaciones de mi extraviado vía crucis. Y tú [suprimo aquí tus amables freses], me condujiste a tu biblioteca como a un bautisterio, fuente de fecundantes aguas lustrales. Ahí el neófito cambió su intransigente fetichismo por una religión más amplia, más verdadera, más humana. Dejé ahí mis prejuicios artísticos como un cóctil que se desprende de su pellejo, y mi espíritu ascendió como una mariposa que acaba de abandonar su crisálida... (cit. por Valenzuela "El modernismo en México" *El Universal* 26 de enero de 1898, recogido en *La construcción*, 244-245)

En este sentido, se explica cómo poco a poco la radicalidad del decadentismo se fue relajando conforme fue ganando batallas, y nutriendo de nuevas visiones. En el caso de Tablada, esa «religión más amplia, más verdadera, más humana» sería la cultura y la poesía Oriental, especialmente la japonesa —que eventualmente lo conducirá a la teosofía—, con la que terminaría de amalgamar, conformando una estructuración personal del decadentismo, la especial esencia de su literatura.

Así *El florilegio*, en sus dos ediciones, busca ser el testimonio de una época, sus ideales y, sobre todo, una estética. Junto a *Perlas negras* (1896) de Nervo y *Oro y negro* (1898) de

Olaguibel, conforma el rostro del decadentismo mexicano. Es, desde la ilustración realizada por Ruelas con que se adorna su primera página (un sátiro tocando la flauta), hasta el último de sus poemas, un libro muy fin de siglo; un poemario en el que se puede leer lo que fueron cultural, artística y filosóficamente las últimas décadas de siglo XIX en México. Pareciera entonces, como si la incursión decadentista hubiera sido un trance necesario dentro de la producción lírica del poeta, un camino en el que se lograron desarrollar y madurar sus aspiraciones estéticas y que, sobre todo, buscó llenar un vacío en la psique creadora.

Por supuesto, esta transición —“hacia la luz”— será paulatina. En el mismo poemario se contienen especialmente tres poemas con los que se busca un tipo de redención poética, psíquica y anímica. El primero de ellos es “El poema del alma”¹³⁵; en el cual se asoma a través del discurso de la voz poética, una necesidad de alcanzar la salvación, un afán por trascender hacia la luz. El poeta transita del dolor hacia la esperanza, de las negras cóleras al apacible descanso, de la blasfemia a la redención. Lo que comienza siendo la violación y la perversión del alma antes virgen del poeta,

¡Ah, la torpe, la negra depravación fue breve
y nunca un sol más rojo cubrió más blanca nieve!
Ayer Blanca, hoy Locusta llena de maleficios
¡como una juglaresa jugaba con los vicios!
Aprendió la caricia letal y envenenada
y el ósculo que hierde como una puñalada... (78-83)

termina siendo un especio para la esperanza y la salvación; el perdón de la atormentada psique poética, en el que finalmente se sobrepone la luz a la oscuridad, la calidez al frío y la vida a la muerte:

¡Pero una aurora estalla tras de la noche obscura!
La sombra huye del cielo que el iris empurpura,
del yermo conflagrado germina en las arenas

¹³⁵ Publicado por primera vez la primera quincena de noviembre de 1900 en la *Revista Moderna*. Está acompañado del epígrafe «animula, vagual, blandula» .

y borra al fin la culpa más grande y más umbría
el llanto silencioso del que en la sombra expía... (90-95)

La última estrofa del poema, expresa las ansias existenciales de Tablada y viste de blanco aquel «torvo fraile» de “Ónix”, dispuesto ahora a “reformarse” y encontrar la paz en la santidad del «Arrepentimiento». El yo poético, como un «sacerdote anciano», conducirá en su vacilante andar al alma dolorida. El tiempo se abre entonces como una posibilidad de cambio, como una senda de purificación en la que se alcanzará a expandir el espíritu ya sin salpicarse las vestiduras; un futuro en el que, liberto hijo de la belleza, el numen poético podrá desprender su piel lastimosa de crótalo, y mirar desde lo alto e incrustado en el azul, su crisálida:

Hoy..., mi ánima habita la celda de un convento,
el celoso enfermero del Arrepentimiento
vigila los postreros insomnios de sus noches.
Mañana..., cuando se abras los perfumados broches
saldremos al amparo de la mañana cálida
y mirarán las flores en el jardín cercano,
los pasos vacilantes de una enfermita pálida
apoyada en el brazo de un sacerdote anciano. (96-103)

Líricamente, Tablada no sólo ha aprendido del decadentismo, sino que ha sabido desarrollar un bagaje, que a manera de armadura, le permitirá salir bien librado de cuanta empresa se proponga en su futuro. Esta es la consecuencia de su decadentismo. Las técnicas literarias, la poética que ha articulado en *El florilegio*, serán las armas con las que, paladín de la poesía moderna, siempre irá rompiendo a la vanguardia. Esta es la reflexión autoconsciente que contiene “Adiós a Bohemia”¹³⁶, el segundo poema en el que se percibe el afán por salvarse del poeta. El epígrafe que acompaña al texto dice, «Au pays de l’amour misérable et splendide», y pertenece a unos verso de Jean Lorrain, donde lo que se busca es expresar, al incrustarlo como un espacio paratextual, el sentido de la bohemia en que se alimentó su poesía de juventud: un mundo de amor y muerte, de contrastes donde la poesía es a un tiempo miserable y espléndida.

¹³⁶ Publicado en enero de 1899 en la *Revista Moderna*.

El texto narra las nupcias y separación del poeta con la «negra gitana», que representa su alma lírica, y de una manera abstracta su adhesión al decadentismo. En este sentido Bohemia —en un juego de palabras— como espacio geográfico que simboliza frío, esterilidad y dolor, y también como concepto cultural (la bohemia), es el lindero del decadentismo a partir del cual ahora es posible hacer una retrospectiva, y una valoración de su estancia en esos mundo de evocación amarga, en cuanto lo que significaron de pesadez y angustia:

Todos los amores, todas las venturas,
¡con honda nostalgia su canto evocó!
Mas cual los cipreses de las sepulturas
sobre aquel pasado mi olvido se alzó. (25-28)

Tablada, que se ha vuelto consciente de que ha alcanzado un estado de producción literaria satisfactorio y maduro, y que, lo más importante, ha logrado sus objetivos en el mundo cultural de su época, en gran medida gracias a sus transgresoras inclinaciones poéticas, se desprende de dichos procedimientos, como quien se despide de una amante —este es el seductor juego del poema—, y sigue adelante; busca continuar, fortalecido, su labor. Y advierte, «Quiso ella besarme y esquivé su alago; / quiso detenerme, mas le dije: ¡atrás!» como la mujer desesperada que busca detener al amante hasta que, finalmente, cesa en su intento: «Sentí en el doliente crepúsculo vago / su triste partida; y no la vi más...» (35-36).

Nuevamente, existe un cambio de tiempo en el poema, donde el futuro —y no el presente— se muestra como un espacio de cambio en el que se pueda anunciar la nueva luz que se irradia sobre su producción lírica. Al día despierta la nueva vida del poeta; lo que ayer fue recelo y dependencia, hoy conforman sus fortalezas y una posibilidad concreta de vislumbrar la gloria:

¡Bohemia! Ya dejo tus sitios fatales
ya no soy esclavo; ¡soy un paladín!
Ya tiende a lo lejos sus domos triunfales
y eleva en las torres de sus catedrales
¡mi Ensueño en las sombras del negro confín! (41-45)

Y será, precisamente en la autoidentificación que opera en esta última estrofa, cuando el autor haya asimilado al decadentismo fabricándose con sus telas una poética propia, en la que se deja de ser un esclavo de la forma poética, para comenzar a combatir a través de ella, consiguiendo liberarse y aspirar a una efectiva trascendencia. Éste es el segundo nivel de redención que opera en *El florilegio*, y que lo postula como una cámara de maduración poética en la que Tablada recrea su juventud, y experimenta un mundo propio a través de la textualización estética de una realidad única: el fin de siglo.

Finalmente, y en una esfera metafísica, el poema “*Laus Deo*”¹³⁷ le permite una reconciliación con Dios, alcanzado así el tercer nivel de redención con el que el poemario busca catalizar la culpa que conlleva la realización poética: la paz espiritual. Esta frase en latín (alabado sea Dios), se solía poner al final de una obra para agradecer por haberla terminado. Por ello Tablada, aprovechando la carga semántica de la misma, la coloca como final de su libro, volviéndola así un metasigno poético en el que, al tiempo que concluye la obra, redimensiona la oración (*Laus Deo*) para buscar explicar *El florilegio* en su totalidad. Consiguiendo así una especie de espacio de reconciliación, en el que el autor desea recomponer su visión:

Al final de este libro murmuro *Laus Deo*
y entre las penumbras de mi alma veo

Frailes inclinados sobre sus misales
y cruces encima de las catedrales---

Vuelvo de la sombra, de la Misa Negra,
¡pero una alborada mi espíritu alegre!

Sangró allá en el sábbat el ensueño mío,
bajo las pesuñas del macho cabrío...

Viví enloquecido por acre beleño
cuando los súcubos violaron mi sueño...

¹³⁷ Publicado por primera vez en julio de 1899 en la *Revista Moderna*.

Sufrí a las estrigas y a los tenebriones
que beben la sangre de los corazones...

En las Misas Negras vi mujeres blancas,
como altar impuro tendiendo sus ancas...

Vi las hostias negras y las rojas lunas,
y he aquí que ultrajado por ojeras brunas...,

el riñón sangrando bajo el vil cilicio,
y aun ebrio del vino de aquel sacrificio,

me rozan las alas de nívea paloma,
inunda mis sienes un bíblico aroma...

Y un ser — ¿era un ángel?— me baña de luz
¡abriendo los brazos en forma de cruz!

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

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

¡Laus Deo! (1- 26)

No deja de sorprender al lector, al llegar a este punto de la lectura, tales confesiones por parte de Tablada. No obstante, cuando se considera la dimensión de salvación que poco a poco se ha ido abriendo (principalmente a través de los dos textos anteriores), en una lectura retrospectiva resulta más adecuado, y más justo, un cierre como el anterior. El cambio aparentemente abrupto se diluye en cada poema y permite repensar los alcances de la obra.

Tablada no sólo escribe *El florilegio* una vez, sino que con su segunda edición, se puede considerar que lo hace de nuevo. Por ello, aunque en él se encierran en su mayoría poemas de juventud, no se le puede considerar como una obra pueril dentro de la totalidad de su producción. Sí, es el escalón inicial, pero resulta tan firme como el segundo o como el

último. Y prueba de ello es que, en primer lugar, el poeta haya decidido reeditarlos cuando bien pudo optar por escribir otro libro totalmente nuevo con la cantidad de poemas que incluye; y en segundo, que cuando hace esto, Tablada ya tenía 33 años y no era más un joven. Por lo tanto, se desprende de aquí una consciencia —madura— de estar recomponiendo un libro que, para el poeta, resultará esencial en tanto que mantendrá la esencia de una época.

Se ha visto a lo largo de este trabajo que el estudio del decadentismo en la literatura universal es complejo. El término se diluye y da paso a variadas interpretaciones que finalmente terminan imposibilitando su aprehensión como un concepto académico fijo, lo que termina provocado que en el devenir histórico de la literatura occidental se hayan dado falsos acercamientos al fenómeno, agravándose así su indeterminación. En el caso de Hispanoamérica, el nacimiento del modernismo estará estrechamente ligado al decadentismo, a tal punto que llegan a ser dos caras de un mismo fenómeno: el malestar espiritual de fin de siglo. Esto debido a la rápida incorporación de los países a la dinámica económica de la modernidad, que provocó en sus autores un sentimiento de estar siendo desplazados de la vida nacional. Repercutiendo seriamente en su producción literaria, que terminará por ejercer una crítica al materialismo que la filosofía positivista acarrearba.

Es así como finalmente en México la situación literaria obligaría a los poetas a trabajar en la redacción de periódicos y revistas, mismas que se volvieron las trincheras artísticas e intelectuales desde las cuales hicieron frente a su difícil situación. La *Revista Moderna* sería la principal de ellas. Y será aquí donde aparezca la figura de José Juan Tablada que en 1893 publica su esencial artículo “Decadentismo. Cuestión literaria” para volverse a partir de ese momento, un gran impulsor de la poesía nacional y comenzar su participación en las nuevas tendencias decadentistas.

Es así como *El florilegio*, aun siendo su primer libro de versos, logra reflejar la situación estética de aquel fin de siglo y en su misma estructura admite múltiples interpretaciones. Desde su lectura estructural, en este trabajo se ha abordado la envergadura de ciertos procedimientos poéticos en los que recae la responsabilidad estética de cada uno de los poemas. Se estudió, a través de una exégesis formal, la función de la métrica, el ritmo, el retornelo, la aliteración, el encabalgamiento, el paralelismo y el símil, entre otras figuras,

para lograr establecerse la importancia de cada una de ellas dentro de la construcción del significado literario del libro.

Por su parte, en el apartado temático se indagaron las principales preocupaciones ideológicas del poeta, consiguiendo trazar las directrices de su poética decadentista. En el primer bloque “La evasión, desplazamiento geográfico, histórico y cultural”, se reconocieron las aspiraciones sociales y cosmopolitas del poeta que, como autor de su época, e influenciado por las propuestas baudelarianas, construye; abordando de esta manera la importancia de su viaje a Japón e influencia oriental, que tanto fascinara a la crítica del siglo XX. También se analizó la importancia de las dedicatorias como elementos para-textuales a partir de los cuales se logran recomponer las aspiraciones personales, políticas y económicas de Tablada; así como otros rasgos particulares de su producción, de entre los que destaca la presencia del teatro italiano en su vertiente de la comedia del arte y las poesías árabes y persas del Medioevo.

El estudio del segundo bloque, “El Eros decadentista”, constituyó un acercamiento hacia la vertiente erótica del decadentismo tabladiano. Subdividido en tres enfoques diferentes, permitió armar un marco amplio en el que se conceptualizó la idea de sexualidad. Los elementos del erotismo destructivo (el amor y la muerte) revelaron la manera en que el poeta articula el discurso sexual con respecto a la trascendencia, no existiendo una posibilidad efectiva para volverlo una experiencia vital. El segundo espacio de confrontación, permitió lograr la proyección estética que la idea de mujer fatal cobra dentro del decadentismo mexicano. A través de una breve construcción histórica y la visión personal de Tablada, se desboca con la expresión del terror hacia lo femenino. Finalmente, el tercer enfoque es el del erotismo que se sustenta en la inversión y comparación de los valores religiosos y cristianos. Principalmente, se desarrolló un trabajo de interpretación sobre el poema “Misa negra”, para lograr establecerse los ejes de construcción erótica que ha de seguir en el resto del poemario.

El apartado final estuvo dedicado a hacer una revisión de los principales malestares espirituales que la psique creadora de Tablada sobrellevaba. A través de la lectura de diversos textos, se logro comprender que para el poeta del decadentismo la concepción metafísica de la labor poética y del Símbolo, era una carga moral y anímica que culminaba

con la esterilidad. El alma del poeta se debate entre la abulia, la desesperación y la muerte para culminar con el hastío —propio del poeta moderno—, mismo que se verá especialmente expresado en “Ónix”, uno de los más bellos y profundos poemas del siglo XIX mexicano. Así es como se logran sentar las bases que permiten comprender la particular filosofía poética del decadentismo, con la que se constituye *El florilegio* como un libro finisecular.

Con lo que se puede decir que debido a la fuerza de su expresión, su belleza y la profundidad de contenidos, *El florilegio* resulta hoy día un texto vigente a partir del cual se puede hacer una relectura del hombre moderno. Y al mismo tiempo se trazan nuevos acercamientos al fracaso de un proyecto de civilización que arrastra no sólo a México, sino al mundo, y por el cual, ahora se produce un malestar espiritual, una falta de fe, que guarda temibles similitudes con las de aquel fin de siglo antepasado. La fatiga metafísica de José Juan Tablada, es ahora la cansada búsqueda de quienes siguen preguntándose *¿para qué?* Así, al finalizar el libro, el poeta voltea, y mira la fabulosa arquitectura que ha ido erigiendo con cada uno de sus poemas, y se sorprende al verse de pié sobre la torre más alta de una catedral con la que ansia alcanzar a Dios.

Bibliografía

- ANAYA, José Vicente. *Breve destello intenso (El haikú clásico del Japón)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Textos de Difusión Cultural, Serie el Puente: 1992
- AYUSO DE VICENTE, María, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal: 1997. Web. 4 abril 2011
- BATALLE, Georges. *El erotismo*. México: Tusquest editores, Fabula: 2008
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, traducción Luis Martínez de Merlo. España: Cátedra, Mil letras: 2008
- BERISTAÍN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa: 2008
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI editores: 2008
- BERSAIN, Leo. *Freud y Baudelaire*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios: 19
- BOBBIO, Norberto. *El existencialismo. Ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios: 1951
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. España: Cátedra, Ensayos Arte: 2008
- BULL, Malcolm. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Compilador Malcolm Bull. México: Fondo de Cultura Económica, Obras de Historia: 1998
- CAUDWELL, Christopher. *La agonía de la cultura burguesa*. Traducción e introducción Vicente Romano. España: Anthropos Editorial del Hombre, Conciencia y Libertad: 1985
- CAMPOS, Rubén M. *EL BAR: La vida literaria de México en 1900*. Prólogo Serge I. Zaïtzeff México: Universidad Nacional Autónoma de México, Al siglo XIX ida y regreso: 1996

-----:, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo et al. *Las máscaras de Revista Moderna 1901- 1910*. Prólogo Porfirio Martínez Peñaloza. México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle: 1968

CASTAGNINIO, Raúl. *Imágenes modernistas*. Buenos aires: Nova. 1967.

CEBALLOS, Ciro B. *Panorama mexicano 1890 – 1910*. Edición crítica Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Al siglo XIX ida y regreso: 2006

-----: *En Turania. Relatos literarios (1902)*. Edición crítica Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas: 2010

CLARK DE LARA, Belem. *La construcción del modernismo*. Introducción y rescate Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2002

-----: *Revista moderna de México 1903 – 1911; II. Contexto*. Coordinación e introducción Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Ediciones especiales, 27: 2002

-----:, Fernando Curiel Defossé. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, colección de bolsillo: 2000

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernidad, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Traducción María Teresa Beguiristain. España: Editorial Tecnos: 1991

COUTO CASTILLO, Bernardo. *Cuentos completos*. Prólogo Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría ediciones, La Serpiente emplumada: 2001

DORFLES, Gillo. *Las oscilaciones del gusto; El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Traducción Carlos Manzano. España: Lumen, Palabra Seis: 1974

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial. 1996, 1999
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. España: Cátedra, 1994.
- GIOVINE, María Andrea. *Los olvidados: Antología de poetas simbolistas*. Compilación y traducción María Andrea Giovine. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien del mundo: 2008
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, José María. “Los dos florilegios” *Archivo José Juan Tablada UNAM* Web 2011
- GOURMONT, Remy de. *La culture des Idées*. Paris: Mercure de France: 1916
- GRANADOS, Pável. *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en (1901-1910)*. Coordinación y prólogo Pável Granados. México: Fundación para las Letras Mexicanas y Fondo de Cultura Económica: 2010
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras XIII; Meditaciones políticas (1877 – 1894)*. Introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara, Edición Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 2000
- : *Obras XIV; Meditaciones Morales (1877 – 1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 2007
- : *Por donde se sube al cielo*. Introducción Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Colección Relato Licenciado Vidriera: 2009
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios: 2005

- HEREDIA, José María de. *Les Trophées*. París: Alphonse Lemerre, Editeur: 1893
- HERNÁNDEZ MIYARES, Julio E. “Julián del Casal: decadentismo y modernismo” en *Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Editorial Cultura Hispánica: 1998
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Al Revés*. Traducción Obrmán Gómez de la Mata, prólogo Blasco Ibáñez. México: Ediciones el Caballito: 1980
- IGLESIAS, Claudio. *Antología del decadentismo (1880-1900): Perversión, neurastenia y anarquía en Francia; Villiers de L'Isle-Adam et al.* Selección, traducción y prólogo Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja negra: 2007
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza. *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891 - 1945)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección Bibliothemerografía mexicana: 1995
- : *La iniciación Poética de José Juan Tablada (1888- 1899)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios: 1988
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. México: Axial, Vida en letras: 2007
- LEDUC, Alberto. *Cuentos: ¡Neurosis emperadora fin de siglo!* Edición, prólogo y selección Teresa Ferrer Bernat. México: Factoría ediciones, La Serpiente emplumada: 2005
- MANDUJANO JACOBO, Pilar. *México de día y de noche: Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Letras del siglo XX: 2002
- MARISCAL ACOSTA, Amanda. *La poesía de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1949

- MATA, Rodolfo. *Las vanguardias latinoamericanas y la ciencia; Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Letras del siglo XX: 2008
- MONRROY, Atenedoro et al. *Los juegos florales de Puebla "Valor estético de las obras de la escuela decadentista"*. México: Talleres de la Imprenta Artística: 1902
- MURRAY, Margaret A. *El culto de la brujería en Europa Occidental*. [Facsimilar] Traducción Beatriz Constante y Antonio Pigrau Rodríguez. España: Editorial Labors: 1978
- NAVARRO DURÁN, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, Ariel Practicum: 2004
- NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya ciencia*. España/México: Coedición Editorial Libsa/Edivisión: 2000
- NIÑO, José Antonio comp. *Del Parnaso al Simbolismo*. México: B- costa Amic. 1969.
- PACHECO, José Emilio. *Antología del Modernismo 1884 – 1921, II*. Selección, introducción y notas José Emilio Pacheco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario: 1970
- PRADO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Edición, estudio introductorio, notas y apéndice José Manuel González Herrán. España: Coedición Anthropos, editorial del hombre / Universidad de Santiago de Compostela: 1989
- PRAZA, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción Jorge Cruz. Venezuela: Monte Ávila Editores: 1969
- : El pacto con la serpiente; Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”. Traducción Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica: 1988
- PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. México: Editorial Joaquín Mortiz, Confrontaciones Los Críticos: 1973

- PICON GARFIELD, Evelyn e Ivan A. Schulman. *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos: 1984
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Austral: 1965
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios: 1960
- REBOLLEDO, Efrén. *Salamandra. Caro vitrix*. Prólogo Luis Mario Schneider. México: Factoría ediciones, La Serpiente emplumada: 2005
- REYZABAL, Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Acento editorial: 1998.
- RITVO, Juan Bautista. *Decadentismo y melancolía*. Argentina: Alción editora: 2006
- RODRÍGUEZ LOBATO, Marisela. *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía; Temática y comentario de la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898 1911*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero: 1998
- RUDLER, Madeleine G. *Parnassiens, symbolistes et decadents; Esquisse historique*. Paris: Albert Messein, éditeur: 1938
- SCHMIDT, Albert-Marie. *La literatura simbolista (1870- 1900)*. Traducción Manuel Lamana. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires: 1962
- SCHULMAN, Ivan A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Coedición Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Siglo veintiuno editores: 2002
- : *Génesis del modernismo*. México: Coedición Colegio de México / Washintong University Press: 1966
- SIERRA, Justo. *Obras completas XV Epistolario con Porfirio Díaz y otros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana: 1993

- TABLADA, José Juan. “Artículo de actualidad. La mujer en México. El taller y el gineceo. Un caso reciente” *El Universal*. Tomo VIII, 7 jul. 1892: [2]
- : “El arte y la mujer. Inferioridad psíquica y fisiológica. La secta de Tolstoi” *El Universal*. Tomo VII, 6 abr. 1892: [2]
- : “Entre bastidores. Los fariseos y el templo. Literatura teatral. Los ‘parvenus’ del ingenio. (Opinión particular)” *El Universal*. Tomo VI, 12 nov. 1891: [1]
- : “La carne y el cerebro” *El universal*. Tomo VI, 9 oct. 1891: [1]
- : *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 1991
- : *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 1993
- : *Los mejores poemas*. Presentación, edición y notas Héctor Valdez. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1993
- : “Los bohemios de ayer y los periodistas de hoy” *El Universal*. Tomo VI, 5 dic. 1891: [1]
- : “Los últimos acontecimientos en el Estado de México” *El Universal*. Tomo VI, 1° dic. 1891: [1]
- : “Nuestra literatura. Las niñas románticas. El libro. Economía política.” *El Universal*. Tomo VI, 7 oct. 1891: [1]
- : *Obras I. Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas Héctor Valdez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1971
- : *Obras II; Sátira política*. Prólogo Jorge Ruedas de la Serna, recopilación, edición y notas Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1981

- : *Obras IV; Diario (1900 – 1944)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1992
- : *Obras V; Crítica literaria*. Ed. Selección y prólogo Adriana Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 1994
- : *Obras VII; La resurrección de los ídolos*. Prólogo y notas José Eduardo Serrato Córdova. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 2003
- : *Obras VIII; En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 2006
- : *Obras VIII (sic); Por tierras de Bolívar*. Edición Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Nueva Biblioteca Mexicana: 2009
- TANABE, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Seminarios: 1981
- VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. España: Visor, La Balsa de la Medusa: 1990
- VAN DEN HOOGEN, Eckhardt. *El abc de la ópera. Todo lo que hay que saber*. México: Taurus: 2006
- VERLAINE, Paul. *Antología poética*. Estudio preliminar Lidia Anoli, introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción crítica Teodoro Séaz Hermosilla. España: Orby fabbri, Grandes poetas: 1998
- VILLIERS DE L' ISLE-ADAM, Auguste. *Cuentos crueles*. Traducción Manuel Granell. España: Espasa, Grandes Clásicos Universales: 2003
- VILLÓN, Francois. *Poesía*. Traducción Carlos Alvar. México: Editorial OMGSA: 1984

ZAID, Gabriel. "Nueve sílabas" *Letras Libres* 23 mar. 2011 Web.

ZEA, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica / Cultura S.E.P., Lecturas Mexicanas: 1985