



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LA PROSA MODERNISTA DE JOSÉ JUAN TABLADA.
UNA VISIÓN ICONOCLASTA DE LA LITERATURA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA

María del Pilar Mandujano Jacobo

Tutor Dr. Jorge Ruedas de la Serna - FFyL

México D.F., Octubre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Introducción.....	I
Primera Parte	
El arte como salvación	1
I El artista en la sociedad moderna.....	7
I.1. Alienación del artista moderno en el ámbito latinoamericano.....	14
I.2. Incomprensión del poeta modernista en México	23
I.2.1 Confrontaciones en el ámbito nacional	23
I.2.2. Búsqueda de un público para el arte moderno	29
II. El <i>ideal</i> en “ <i>Exempli gratia</i> o fábula de los siete trovadores y de la <i>Revista Moderna</i>	35
II.1. El <i>ideal</i> ético del modernismo latinoamericano, su expresión mística y espiritual	40
II.1.1. El destino del poeta: un camino de sacrificio y renunciamento	50
II.1.2. La trascendencia y la inmortalidad, <i>ideal</i> ético del artista	58
II.2. El <i>ideal</i> estético, la originalidad en el arte.....	64
II.2.1. “ <i>Exempli gratia</i> o fábula de los siete trovadores y de la <i>Revista Moderna...</i> ” entre el manifiesto y la autopoética	69
II.2.1.1 El <i>manifiesto</i> en los textos de presentación en publicaciones modernistas	69
II.2.1.2. La “autopoética” en “ <i>Exempli gratia</i> o fábula de los siete trovadores...”	74
II.2.2. El <i>exempla</i> en Tablada	78
Segunda Parte	
III. Los géneros periodístico-literarios en la polifonía discursiva de José Juan Tablada en el modernismo.....	86
III.1. La literatura y el periodismo	92
III.1.1. Acotaciones a los términos géneros literarios, géneros periodísticos.....	92
III.1.2. Reorganización de las formas discursivas en la prensa mexicana en el último tercio del siglo XIX	98
III.2. Desdoblamiento del escritor: el poeta-periodista y traductor	102
III.2.1. El poeta, traductor de relatos inscritos en el decadentismo de la literatura francesa	107

III.2.2. El periodista, su incorporación en la prensa mexicana decimonónica....	113
III.2.3. El columnista por antonomasia	118
III.3. Amalgama de formas periodísticas en Tablada	121
III.3.1. La información, la noticia y la entrevista en sus primeros escritos	121
III.3.2. La crítica en los primeros textos periodísticos de Tablada	127
III.3.3. El escritor como intérprete de su actividad	133
IV. La crónica decimonónica de José Juan Tablada: entre el color, la interpretación y el juicio de una época	142
IV.1. Procedimientos para la reconstrucción del discurso decimonónico de Tablada	142
IV.1.1. La naturaleza híbrida de la crónica en los escritos modernistas	147
IV.1.2. La subjetividad en la crónica en el nuevo modo de representación en el modernismo	151
IV.2. La ciudad de México: escenario del caleidoscopio fin de siglo	155
IV.2.1. Los “Rostros y máscaras. Fisonomías” en el <i>boulevard</i>	157
IV.2.2. El símbolo de la máscara en “Rostros y máscaras. Fisonomías” y en otras crónicas de José Juan Tablada	162
IV.2.3. Las artes escénicas en “Rostros y máscaras...”	166
IV.3. La algarabía, la fiesta y el entretenimiento en el <i>boulevard</i>	172
IV.3.1. La literatura en las crónicas de Tablada	179
IV.3.2. La descripción en las crónicas de Tablada: modalidades para apropiarse del entorno de la ciudad de México.....	183
IV.3.3. El testimonio, el relato-narración en las crónicas sobre el Japón	191
V. El cuento modernista en la prosa de Tablada	202
V.1. Antecedentes del cuento modernista	202
V.1.1. Las incursiones de Tablada en el cuento modernista	206
V.1.2. La concisión de la anécdota	209
V.1.3. Dualidad de narradores en relatos de Tablada (sobre pasajes legendarios o lejanos).....	215
V.2. El decadentismo en la prosa decimonónica de Tablada	223
V.2.1. Tablada se asume decadente.....	223
V.2.2. El medio sociocultural mexicano en las postrimerías del XIX	229
V.3. La narración cifrada: la angustia del hombre moderno	232
V.3.1. Alteraciones psíquicas de los personajes: “patologías del espíritu”.....	236
V.3.2. La mujer fin de siglo y el desamor en los relatos de Tablada	241
V.3.3. Ámbitos agobiantes y de opresión en los relatos de Tablada	247

VI. Tendencias poemáticas en la prosa de Tablada (prosa poética y poema en prosa)	252
VI.1. Prosa artística, “poemática”	252
VI.1.1. Rasgos de la forma prosa poética	255
VI.1.2. La prosa poética en Tablada	257
VI.2. El poema en prosa, género de la estética moderna.....	263
VI.2.1. Conceptualizaciones del poema en prosa	266
VI.2.2. El poema en prosa en Tablada	274
VI.2.3. El símbolo y la metáfora en los poemas en prosa de Tablada	280
Recapitulación.....	286

Uno de los motivos que orienta el estudio de la prosa de Tablada en el modernismo se sustenta en el hecho, ya remarcado, de que los modernistas fueron reconocidos en primera instancia en el terreno de la poesía, sin haberse valorado del todo que muchas de las transformaciones en el plano discursivo las lograron conjuntamente en el campo de la prosa. En estudios recientes se ha visto que los cambios en la estética modernista se dieron inicialmente en esa fracción; así, se renovó y transformó el estilo de muchos géneros, como la novela, el cuento, el ensayo, la crítica, y creó otros, como la crónica y el poema en prosa.

Yanhi apunta que en la obra de José Martí, *Presidio político en Cuba*, publicada en 1871, ya aparecían los rasgos estilísticos más relevantes de la prosa modernista: intensidad, ritmo, color e innovación sintáctica. Además sugiere, que junto a Rubén Darío, con *Azul*, donde se observaría el apogeo de la renovación de la escritura del modernismo hispanoamericano, la prosa de Gutiérrez Nájera representó la consolidación de la prosa modernista, ya que aquella se distinguió, en la pluma del cronista, por diversos rasgos, entre otros: la imaginación, la naturalidad, la subjetividad y la gracia. Los aportes del poeta mexicano estuvieron también en la renovación de la frase, de la prosodia, de las formas y temas de sus relatos y, sobre todo, de sus crónicas.

El objetivo de comprobar el lugar que los modernistas le concedieron a la prosa, según revisiones recientes, se corrobora con la cuantiosa producción, legada por lo modernistas, como muestra misma de la relevancia que ellos le otorgaron. Susana Rotker apunta sobre el hecho de que, más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. El caso de José Juan Tablada no sería la excepción, su poesía completa se haya

compendiada en un tomo y sus escritos en prosa rebasan los diez volúmenes, de acuerdo con la compilación de su obra, en proceso. Nuestro autor se dio a conocer con sus poemas publicados en la prensa mexicana, alrededor de una docena, y con la traducción de tres poemas de Rollinat, antes de desarrollar una intensa y extensa actividad periodística en el medio mexicano, que inició en *El Universal*, en 1891. Gran parte de su experiencia intelectual la adquirió en la práctica cotidiana, según consta en sus memorias, *La feria de la vida* y *Las sombras largas*.

La presente investigación se funda en diversas hipótesis, una de ellas presupone que, para conocer con mayor profundidad el pensamiento de Tablada, el trasfondo que subyace en su obra —como parte de la estética finisecular del siglo XIX en México— se irá logrando mediante el estudio de sus diversas facetas de escritor, y la de prosista es fundamental. También se conjetura que, si la poesía o las memorias del autor sugieren muchas de sus inquietudes estéticas, su prosa periodística las complementa y las enriquece. Por lo mismo, considero que el escudriñamiento de sus primeros escritos contribuirá a descifrar los propósitos del escritor.

La revisión se fija, entonces, a partir de sus primeros frutos en 1891, llevados a cabo, a través de varias columnas periodísticas simultáneamente; la misma continúa con las colaboraciones posteriores, desarrolladas, generalmente también, dentro de los marcos de la columna, con algunos textos de 1911, cuando desaparece la *Revista Moderna*. Para entonces Tablada había cesado sus colaboraciones en esta publicación, pero el cierre de la misma marcó, de alguna manera, el fin de una época para el modernismo mexicano, no obstante, su todavía trascendente vigencia en el medio. En el último año mencionado Tablada viajó a París y sus crónicas parisinas, publicadas en *Revista de Revistas* (1911-1913), son las que interesan en este recuento periodístico.

Este corte y procedimiento se desprende del hecho de que es, en ese periodo, 1891-1911, cuando Tablada publicó gran parte de su producción periodística en prosa, inscrita en el modernismo, e inició un camino, que dadas las particularidades de esa estética, le brindó las herramientas para adentrarse posteriormente en otras tendencias artísticas, como la vanguardista. Al mismo tiempo, le abrió las puertas a una diversidad temática que conservó hasta sus últimas producciones prosísticas, en 1945.

En esta investigación se tiene presente que para entender y ubicar el trabajo inicial de Tablada, en prosa, debe indagarse sobre las inquietudes y tendencias intelectuales que lo formaron, así como los propósitos a los que respondió su periodismo finisecular, tomando en cuenta la larga trayectoria periodística que siguió. Aquí se parte del supuesto —y éste funge a la vez como hipótesis—: si Tablada era un escritor-poeta-traductor, metido a periodista (no un sencillo reportero o articulista), desde sus primeros textos periodísticos marcó el trasfondo estético de una escritura diseñada dentro de novedosos preceptos literarios, no obstante que su práctica estuviera regida por las especificidades del diarismo mexicano de finales del siglo XIX, cuando todavía se consideraba al periodismo como un ejercicio menor. Así, veremos que en muchas de las páginas del autor, escritas para la prensa, subyacen los lineamientos seguidos por la estética modernista, en un intento de renovación de la expresión discursiva vigente, tanto en verso como en prosa.

Al mismo tiempo, y como parte de un mismo proceso epistémico, debe apreciarse que el autor procuró, mediante la diversidad de formas genéricas, extender su prédica de lo moderno, ya fuera en el terreno de lo estilístico como en el nivel conceptual, en el de las ideas; con lo cuál contribuyó a la construcción del ideario del modernismo mexicano.

Una particularidad que requiere explicación tiene que ver con uno de los procedimientos seguidos. Para la reconstrucción del discurso modernista de Tablada es

necesario tomar en cuenta, por un lado, los textos considerados aquí como “emblemáticos”, ya que en ellos están latentes diversos aspectos que concretan y significan el pensamiento y la expresión estética del autor; por otro, los textos estimados como “representativos”, por las cualidades que los distinguen, ya sea porque constituyen, también, líneas de pensamiento del autor, en su conjunto, por sus características dentro de un género o por la modalidad discursiva que representan.

Es necesario enfatizar también, que el propósito de la investigación se complementa a partir del entendimiento de que el conjunto de modalidades genéricas utilizadas por Tablada, cuando irrumpió en el periodismo mexicano, fueron estrategias que le permitieron una mejor, mayor y definitiva compenetración en el medio periodístico, en sus distintos niveles y formas.

Otro rasgo fundamental contemplado en el escrito tiene que ver con el momento de inserción de Tablada en el periodismo mexicano. Entonces, el país se estaba transformando con la entrada en un nuevo momento de su desarrollo, a través de las implementaciones en el terreno económico y político de la administración de Porfirio Díaz, a finales del siglo XIX. Éstas requerían que todo se orquestara para concretar los objetivos de “progreso”. La prensa, por lo tanto, jugaría un papel estratégico, de ahí se desprenden los cambios en su funcionamiento. Las circunstancias demandaban un periodismo más acorde con el momento de modificaciones, mediante una planta de redactores jóvenes e innovadores, y es ahí donde Tablada encajaría en el nuevo escenario intelectual mexicano; no obstante que, en ocasiones su desenvolvimiento estaría marcado por contratiempos y cortapisas.

El estudio se estructuró en dos partes. La primera consta de dos capítulos y la segunda de cuatro. En la primera división me ocupó de una serie de pormenores que rodearon al modernismo latinoamericano, el momento socioeconómico y político en el que irrumpe

en el medio; situaciones que, de alguna manera, están latentes en la escritura de Tablada. El autor las expresa de manera directa o son referidas en términos simbólicos o metafóricos. A través del señalamiento de una serie de acontecimientos y fenómenos, que tienen que ver con el momento histórico, en el que se instala el modernismo en nuestro país, repasa la situación de los modernistas mexicanos, y trata de encontrar su correspondiente en el ámbito continental.

La primera parte del trabajo se subtitula “El arte como salvación”, porque en ella se abordan los momentos de crisis espiritual que se vivía en la órbita occidental, por los cambios llevados a cabo en todos los ámbitos de la vida y la respuesta que dieron parte de los jóvenes estetas latinoamericanos a esos tiempos de adversidad. Se revisa la postura inquebrantable de los modernistas por asirse de una estética que los hiciera partícipes de esas transformaciones del arte y del espíritu. Varios de los escritos de Tablada son una muestra irrefutable de su inclusión en esa circunstancia.

La compenetración en las distintas tendencias artísticas enclavadas en la modernidad, simbolismo, decadentismo, parnasianismo y otras, llevó a los modernistas por senderos a veces complicados, no claros, incluso, para otro tipo de creadores; por lo cual la mayoría de las veces fueron mal vistos, poco entendidos, y esto originó en los modernistas aislamiento, a veces individualidad y hasta sufrimiento. Por lo mismo, trataron de encontrar en un arte nuevo, en su arte, en su novedosa expresión estética, el *leit motiv* de su vida. La turbulencia por la que atravesaba el mundo sólo podía ser apaciguada, en el caso de los creadores, por una estética que la contuviera. Un nuevo sistema de representación exigía una nueva manera de denominar el entorno, de ahí las búsquedas de los modernistas en el orden semántico, lingüístico y filosófico para franquear el momento.

Varios de los textos de Tablada encuentran correspondencia con las inquietudes, anhelos y propósitos de los otros modernistas latinoamericanos, por lo que se entabla un paralelismo de búsquedas, de diálogos que explican el sentir y el obrar de los integrantes del movimiento. Mediante el trabajo de Tablada se vislumbra el de los otros, así como la obra de aquéllos, prefigura la del autor del que nos ocupamos. Un asunto del que Tablada iniciaría la reflexión y discusión, en su etapa modernista, fue el de la situación del artista hacia finales del siglo XIX, principalmente en México. La presente investigación parte precisamente de esa circunstancia.

Me interesa resaltar en el primer capítulo, por lo tanto, las distintas modalidades de escritura utilizada por José Juan Tablada para abordar el controvertido problema de la época, la marginación del escritor moderno. Lo incluye primero en su misiva, “Cuestión literaria. Decadentismo”, considerado como texto emblemático, y después, en el relato “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, también, emblemático. El último escrito se revisa, a su vez, como *exempla* y bajo los parámetros del manifiesto (por ser el texto inaugural de la *Revista Moderna*), éste, con sus derivaciones: manifiesto implícito o latente —*función manifiesto*—; además de las modalidades: “poética implícita” o “autopoética” (una declaración de principios a partir de su propia obra).

El despliegue de formas discursivas utilizadas por Tablada, con las que se verifica la manera como fueron trabajados algunos textos, tiene como propósito resaltar la creatividad y originalidad del autor, quien se sirvió de las formas estéticas parnasiana, simbolista y decadente, en muchos de sus escritos de finales del XIX y principios del XX. Al mismo tiempo, se corrobora que el autor al reelaborar sus textos —no haciendo copias literarias— transformó la mirada y la manera para denominar su realidad

inmediata, con más y nuevos recursos discursivos, dando origen a novedosas piezas de creación prosísticas.

En la segunda parte de la investigación se amplía, entre otros puntos, lo referente al contexto sociocultural mexicano en el que se desarrolla la obra de Tablada, hacia finales del siglo XIX, como una forma de resonancia de la realidad en su escritura. Se vislumbra la situación del país, la vida cultural, mediante las columnas periodísticas del autor, las cuáles estaban conformadas por sus artículos, crónicas, ensayos, relatos, notas, reseñas, etcétera. Al mismo tiempo, se contempla que estas formas de exposición compartían, en ocasiones, rasgos discursivos o formales muy parecidos, pero se establecen matices para reconocer mejor sus rasgos genéricos y el uso que les dio Tablada. Por lo mismo, se revisan los géneros en función de varias propuestas teóricas.

El énfasis, en esta parte del trabajo, está puesto en revisar la forma como Tablada desarrolló las distintas modalidades genéricas, periodístico-literarias, en sus textos; así como ¿qué temas se prestaban mejor a uno u otro género? A la vez se constata, cómo un tema o asunto era desarrollado mediante distintos géneros. En el manejo de éstos, el autor fue muy creativo, innovador y prolífico, pues desarrolló, como se verá, muy variadas modalidades expresivas. De acuerdo con lo señalado al principio, quizá Tablada, en la búsqueda de remarcar sus inquietudes y propuestas, utilizó todos los medios y formas para lograrlo, no escatimó recursos textuales.

Es factible apreciar, en este repaso de los escritos de Tablada, las imbricaciones temáticas y textuales, en las distintas formas genéricas utilizadas por el autor. Así, textos considerados relatos, crónicas o artículos encuentran correspondencia entre sí, por uno u otro de los rasgos señalados; sin embargo, por la forma como el autor desarrolla sus textos, se advierten los matices que él mismo establece, para catalogarlos mejor, dentro de uno u otro género.

Uno de los aspectos que se revisan, como parte de logros fundamentales alcanzados por Tablada, es el manejo de la expresión considerada artística, a través de la prosa poética y el poema en prosa; rasgo que lo equipara con las figuras más destacadas del modernismo latinoamericano, Julián del Casal y Rubén Darío.

Por último, debe enfatizarse que en esta investigación se tiene presente en todo momento la propuesta hecha por Susana Rotker, acerca de estimar a la prosa modernista, representada en la crónica, como el punto de encuentro entre lo literario y lo periodístico, en el momento en que se planteó, en el modernismo, la delimitación de los discursos. En varios de los escritos de Tablada, de ese periodo, se verifican los rasgos de convergencia del proceso discursivo; cuando el autor elaboraba algunas de sus crónicas periodísticas o sus poemas en prosa estaba convencido de que estaba haciendo literatura, según lo manifestó en una de sus crónicas, “Dominicales”, de 1896, y la experiencia lo ratificaría en muchos de los pasajes de sus prosas poéticas de *En el país del sol*, de 1900 y 1901 y en muchas otras piezas, de su inacabable producción prosística en el modernismo y en sus etapas subsecuentes.

La prosa modernista de José Juan Tablada

Primera parte

El arte como salvación

El texto que escribió José Juan Tablada “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, en el primer número de la misma, en julio de 1898, condensaba la situación por la que atravesaba el movimiento estético del modernismo en nuestro país. Al poeta mexicano le fue encargado el escrito de bienvenida de la publicación (que fungiría como el manifiesto de la revista¹), mismo que aprovechó para tratar, de manera implícita, la posición vulnerable en la que se encontraban los modernistas hispanoamericanos. El relato reflejaba, en primera instancia, la enconada lucha que, desde distintas trincheras, venían sosteniendo los escritores por su reconocimiento.

La fábula de Tablada se refiere a la indiferencia y frivolidad de un público que no entiende y desprecia el arte de los trovadores, por lo que es castigado con fuego divino, mientras una tempestad de nieve blanquísima petrifica a los artistas, convirtiéndolos en estatuas e inmortalizando de esta manera sus efigies y la misión estética en que perecieron.

“*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” fue la respuesta al cuestionamiento que se venía haciendo a la estética modernista, ya de manera directa y

¹ Cf. José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 24. Cuenta Tablada que fue a casa de Jesús Valenzuela, quien vivía en Tlalpan, y le dijo muy contento: “¡Afortunado poeta, tu sueño se cumple! ¡Vamos a fundar por fin el periódico con que deliras, la *Revista Moderna*, prepara pues el artículo programa, el de inauguración y cuanto antes mejor! ¡Anda!” / “Horas después tenía Valenzuela en sus manos el artículo que aparece en primer lugar en el número inaugural de la revista y en el que la idea de la heroica misión del poeta y el artista en un medio reacto se presentaba dentro de una extraña decoración simbólica y romántica...”. Es el escrito que corresponde precisamente a “*Exempli gratia*...”.

constante a partir de enero de 1893, cuando José Juan Tablada detona la confrontación. Por la publicación de su poema “Misa negra”,² el escritor había sido despedido de la dirección del suplemento literario del periódico *El País*, en la fecha referida, porque consideraron su texto poético como una pieza de erotismo sacrílego y excesivo sensualismo. A partir de ese incidente, los jóvenes modernistas mexicanos iniciaron la publicación de textos donde se asentaba su visión estética sobre el arte moderno.³

Tablada escribió la carta “Cuestión literaria. Decadentismo” el 15 de enero de 1893 (ocho días después de la publicación del poema), donde denunciaba la censura a la que estaban siendo sometidos los creadores del nuevo arte en nuestro país y donde exponía los nuevos valores estéticos de la literatura de finales del siglo XIX. La misiva estaba dirigida a sus compañeros Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc y a otros seguidores de la nueva estética, a quienes animaba a propagar sus postulados:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas [...] resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado, un principio artístico, un dogma estético [...] 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 la educación moderna.⁴

Para Tablada, el movimiento de renovación literaria, denominado en ese momento “decadentismo”, implicaba la propuesta más amplia y más libre de concebir el arte, la misma coincidía con la vislumbrada por Rubén Darío, uno de sus máximos exponentes en Latinoamérica:

Los llamados decadentes [...] han buscado por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el oriente un

² José Juan Tablada, *El País*, 8 ene., 1893, p. 1.

³ Cf. Belem Clark y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de sus cinco revistas*, UNAM, IIFL, 2000 (Colección de Bolsillo, 16) y Belem Clark y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, UNAM, 2002. En ambos estudios se analiza la postura de los escritores frente al arte; en el segundo texto se reproducen los textos de los autores donde se observa su posición ante el fenómeno.

⁴ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *El País*, tomo I, núm. 10, 15 ene., 1893, p. 2.

mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el norte una vasta región de sueños y de misterios; han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han aspirado a la consecución de una fórmula definitiva y a la vida inmortal y triunfante de la Obra. Jamás, desde los tiempos en que florecieron las grandes obras místicas, ha tenido el alma un número mayor de sacerdotes y soldados; jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos en que han aparecido, mensajero de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido apellidados Decadentes.⁵

A esta concepción estética del decadentismo Tablada incorporó otras acepciones, como algunos otros de los modernistas hispanoamericanos, le dio, además, diversos sentidos y otras interpretaciones al movimiento: lo aprehendió como una visión sombría del mundo, donde el sufrimiento, el límite y el abismo representaban una nueva forma de manifestar la sensibilidad estética en el periodo finisecular del siglo XIX. El “nuevo estremecimiento de Baudelaire”, como decía Urbina, y “el alma enferma y hosca de Huysmans” estaban presentes en gran parte de la producción literaria de la estética de Tablada, como se observa en el contenido de la carta:

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 cerebro búdico, con el fatal símbolo del Nirvanah.

[...] 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 moral⁶

Quedaban de manifiesto las distintas modalidades en que Tablada asumiría la tendencia decadentista: como expresión estética y como reflejo de la sensibilidad de la época.

⁵ Rubén Darío, “Páginas de arte”, *Revista Azul*, vol. v, núm. 16, 16 ago., 1986, pp. 249-250.

⁶ José Juan Tablada, “Cuestión literaria...”, *op. cit.* Con ese escrito de Tablada se inicia en México la extensa polémica sobre el modernismo (o decadentismo, como confrontación abierta de grupos antagónicos), en la cual los modernistas mexicanos tuvieron que hacer frente hasta finales de la primera década del siglo XX, para defenderse de sus detractores.

A esa primera y extensa reflexión de Tablada en torno a las nuevas expresiones estéticas de finales del siglo XIX, siguieron otros textos del autor, presentados en forma de artículos, o como piezas de creación narrativa con las que reforzaría su credo estético: lo moderno.

Cinco años después de publicado el texto “Cuestión literaria. Decadentismo” apareció “*Exempli gratia...*”, bajo la modalidad genérica del *exemplum*. Así, con el empleo de diversas formas de creación, Tablada reiteraba lo que se había propuesto difundir en el momento en que los escritores modernistas contaran con un medio como la *Revista Moderna*, la cual fuera “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados [...], cuyo único interés fuera estético, de espíritu innovador y que reivindicara los fueros del arte y difundiera la dignidad del artista”.⁷

“*Exempli gratia...*” puede ser considerado un texto con múltiples interpretaciones si se atiende su profundidad de sentido, su contenido ético e ideológico y, sobre todo, si es analizado desde el punto de vista de su estructura, su género, y de su condición de pieza narrativa. Por consiguiente, el texto de Tablada se cataloga en este espacio como una forma de discurso polifónico, entendiendo por tal a la configuración con que la crítica ha denominado un escrito que presenta diversidad de registros.⁸

En cuanto al contenido de la pieza narrativa de Tablada se detectan tres partes fundamentales de su composición temática. La primera puede considerarse como la

⁷ Cf. Héctor Valdés, “Estudio introductorio” a *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, Edición facsimilar, pp. XVII-XVIII.

⁸ Iván Schulman, *El proyecto inconcluso*, p. 77. Observa el autor que, frente a las disfunciones socioeconómicas de su época, fue “la polifonía discursiva [la forma que] ensayaron los modernistas en variadas y muy individuales formas [lo que les permitió] resemantizar su mundo”. Sobre este asunto abunda el teórico cuando se refiere a la obra de José Asunción Silva, con respecto a la de los modernistas en general, señala: “Crearon textos de componentes híbridos cuya lectura pide a nuestro modo de ver, el deslinde del diálogo de matices heterogéneos, y, al mismo tiempo, el estudio de los lazos entre los refractados signos de la escritura modernista y la sociedad en torno. Estamos convencidos que si leemos la expresión modernista de esta manera, o sea, como narración polifónica de las metamorfosis de la modernidad, se percibirá con mayor claridad el sentido de los nexos y las correspondencias textuales que vinculan a los escritores modernistas, o sea, los ‘vasos comunicantes’, estéticos e ideológicos, de su arte”.

exposición del arte de los trovadores, su deseo de difundirlo, de llegar a los lugares más apartados para cumplir con su misión estética. El segundo apartado puede interpretarse como la indiferencia del público burgués ante el arte de los trovadores y en general frente a la expresión estética. La tercera parte corresponde al sacrificio de los creadores del arte al perecer en el intento de expresar su estética:

A los trovadores que franqueaban el puente los embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve... Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario provocan aún la admiración y piedad del viandante.⁹

Aparte de las múltiples interpretaciones contenidas en el texto, lo fundamental consiste en advertir la ruta que va marcando Tablada en su concepción de lo subyacente en el arte de los modernistas: renuncia y sacrificio. Los tres apartados de la composición engloban, al mismo tiempo, la idea de un trasfondo místico y espiritual en el proceder del artista, percepción muy extendida en el imaginario intelectual de la época.

Además del homenaje y símbolo que representaba el artista moderno: incompreensión y sacrificio de éste en aras por alcanzar la perfección estética, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” representó la visión más avanzada de Tablada sobre el creador modernista. El relato presentado como una fábula encerraba en su moraleja la conclusión a la que el poeta había llegado:

¡Oh público de la *Revista Moderna*! Obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medioevales...¹⁰

El artista podía perecer pero quedaba su obra, su esfuerzo, su sacrificio y en el cumplimiento de su misión trascendería, se inmortalizaría. Con esta perspectiva sobre

⁹ José Juan Tablada, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*, tomo I, núm. 1, 1o. jul., 1898, pp. 2-3. Ed. facsimilar, México, UNAM, Difusión Cultural, vol. I-II, 1987, pp. 2-3.

¹⁰ *Ibidem*.

los límites y las posibilidades del creador, Tablada contribuía a edificar el *ideal*, formado en la expresión modernista por muy diversos proyectos: éticos, estéticos, sociales y políticos.

La percepción de Tablada sobre las repercusiones que podía alcanzar la escritura de los modernistas formaba parte del ideario intelectual de la época. Richard A. Cardwell da cuenta de cómo los intelectuales españoles, entre ellos Antonio Machado, desarrollaron una serie de ideas en torno al fomento del arte hacia el pueblo. Cardwell escribe al respecto: “Sugiere Machado que el arte es la única actividad que merece estudio por su efecto civilizador, por el efecto de su esencia espiritual en la formación social, y por la influencia que puedan hacer sobre las masas los sentimientos poéticos más hondos”.¹¹ Tablada hacía suyo el sentir intelectual y humanístico de la época.

Así, con un texto complejo —por polifónico—, de rebuscada exposición narrativa, el escritor mexicano daba la bienvenida a su público lector de la *Revista Moderna* y abría una nueva etapa de enriquecimiento para la estética modernista a finales del periodo decimonónico. Se cerraban ciclos y se daba apertura a otros con el advenimiento del nuevo siglo, era el momento en el que se consolidaba la segunda generación de los modernistas hispanoamericanos, a la que contribuiría muy dinámicamente la *Revista Moderna*. El diálogo que inició José Juan Tablada con sus colegas, con los críticos y censores del modernismo y con sus lectores, reflejaba su preocupación y búsqueda permanente por plantear y reafirmar su idea sobre el arte. Escribió en su semblanza a Balbino Dávalos: “el arte puede ser el *ideal* de una existencia y el móvil de una vida”.¹²

Estas reflexiones del joven escritor, expresadas en octubre de 1893, cimentaban su postura frente al arte y la cultura. Más de treinta años después, en su *Historia del arte en*

¹¹ Richard A. Cardwell, “‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: Los discursos del poder del modernismo en España”, en *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, p. 181.

¹² José Juan Tablada, “Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos”, *El Siglo XIX*, 7 oct., 1893, p. 1.

México, el autor consolidaba su concepción, ya que le atribuía a esta categoría, el “arte”, la única vía para la trascendencia e inmortalidad del creador y el único camino de salvación para la gente. Escribió:

El artista, poeta, músico, escultor o pintor, no es sólo el mago que proporciona a los hombres con quienes convive, los más altos goces, sino el sacerdote que prepara eficazmente el mundo por venir (...)

Todas las actividades humanas mueren dentro de los límites de la nación que las produce menos la Ciencia y el Arte, que son valores universales.

De generales griegos, sin duda poderosos en su época, no se conoce sino los nombres, porque Platón incidentalmente los cita. De una gran nación sacerdotal y guerrera, sólo perdura el templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan y el Calendario Azteca, vestigios de un gran arte y una ciencia astronómica y cronológica.

El arte es el producto supremo del espíritu y el espíritu es lo único que no muere y perdura y se salva en este contingente planeta...¹³

Era la respuesta del artista, además, a la angustia y la incertidumbre en el periodo finisecular y el advenimiento del siglo XX. Tablada estaría reafirmando constantemente sus ideas sobre la estética durante su extensa trayectoria intelectual a través de sus escritos.

I El artista en la sociedad moderna

El descontento de José Juan Tablada en 1893 frente a la intolerancia de las autoridades e incompreensión del público, expresado en “Cuestión literaria. Decadentismo”, se inscribe en la tradición literaria, y de los exponentes del arte en general, de inconformidad y de lamentación del artista por la falta de comprensión del público, carente de sensibilidad y de conocimiento. Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo. Supuestos históricos y*

¹³ José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, p. 9.

culturales refiere la difícil relación del artista con la sociedad; deduce que así lo había previsto Goethe en *Wilhelm Meister* (1796), o Hölderlin en su elegía *Pan y vino* (1800-1801). El hecho determinó la autocomprensión del poeta frente a la sociedad durante todo el siglo XIX; tanto en Keats, a través de *Sylvan historian*, como en Heine, mediante *Los dioses en el exilio*, también en Verlaine, en Rambeaud y en Yeats; y de los latinoamericanos, en Julián del Casal, Darío¹⁴ y en José Juan Tablada, el lamento era el mismo.

La comprensión del fenómeno se fue diversificando mediante el ahondamiento realizado por los mismos escritores en obras medulares: Wilhelm Heinse en su novela *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787) ejemplificaba el tipo del artista genial que rompe con las convenciones sociales como reacción contra sus presiones. Muchos decenios más tarde, escribe Gutiérrez Girardot, este artista antisocial celebraría su renacimiento en el Des Esseintes de *A rebour* (1884), de Joris-Karl Huysmans; en el José Fernández de *De sobremesa* (1896), de José Asunción Silva y en el Antonio Azorín de *La voluntad* (1902), de Azorín. Sobre la situación vivida por los creadores se enfatiza:

Lo que por encima de sus diferencias específicas de tradición literaria y cultural, tienen de común todos estos escritores —desde Heinse hasta Valle Inclán— es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de una manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista.¹⁵

Acerca del tema, han aparecido infinidad de interpretaciones, de ramificaciones de estudio hasta llegar incluso a las aseveraciones de Hegel, quien en sus *Lecciones sobre estética* expresó su interpretación acerca del fin del arte:

Para nosotros, el arte ya no vale como la forma más alta en la que la verdad se proporciona existencia... En la formación progresiva surge en general una

¹⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 23

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

época en cada pueblo, en la que el arte va más allá de sí mismo [...] En sus comienzos, el arte deja un resto de algo aún misterioso, de un misterioso presentimiento y de una nostalgia, porque sus configuraciones no han puesto en relieve totalmente su pleno contenido para la visión figurativa. Pero cuando el contenido pleno ha emergido plenamente en las configuraciones artísticas, entonces el espíritu anticipador se retira de esta objetividad a su interioridad y la aleja de sí. Tal época es la nuestra. Se puede esperar ciertamente que el arte ascienda cada vez más y se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser el más alto menester del espíritu.¹⁶

Sobre lo escrito por Hegel, Gutiérrez Girardot enfatiza que el arte había dejado de ser la forma en la que se manifiesta la verdad, como fue en Grecia o en la Edad Media. El estudioso deduce que a esta plenitud final del arte, lo ha llevado a su término el “mundo moderno”, “la nueva época”, el “entendimiento moderno”, el cual ha originado las contraposiciones entre la tradición cristiana y el ateísmo del “mundo moral”, que rompió con aquella en el siglo XVIII, en la Ilustración.¹⁷

Las reflexiones del filósofo alemán y las de sus intérpretes de considerar los cambios de la función del arte y del artista en el “mundo moderno” contribuyen a entender la manera en cómo se dio dicha situación en la modernidad y cómo va a ser entendido este último concepto, tomando en cuenta la multiplicidad de interpretaciones y la complejidad que encierra su significación. En este espacio consideramos la visión de la que parte Matei Calinescu para entender el desfase que se produjo en ese nuevo periodo del desarrollo de las sociedades. Observa este autor, que la modernidad ha implicado un conjunto de cambios que se aceleraron a partir del siglo XVIII, y se consolidaron en el siglo XIX, como resultado de los avances científicos y tecnológicos desde la revolución industrial; dichos cambios se expresaron en las transformaciones sociales traídas por el

¹⁶ *Ästhetik*, ed. Basenge, Berlín (RDA), 1955, p. 139. Citado por Rafael Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 24

¹⁷ *Idem.*

capitalismo. Estos factores repercutieron, como señala el autor, de manera directa en los diversos aspectos del quehacer humano.¹⁸

Las alteraciones se presentaron con el paso del tiempo. Calinescu argumenta que se dio una escisión en el modo de asumir la modernidad:

[...] en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX se produjo una escisión irreversible entre la modernidad vista como una etapa de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de las profundas transformaciones económicas y sociales creadas por el capitalismo— [la modernidad burguesa] y la modernidad como un concepto estético [la práctica de los experimentos estilísticos que van en contra de la rutina de la tradición literaria y el mercantilismo de la modernización burguesa]. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido terminantemente hostiles, pero sin que esto impida que se estimulen y se influyan mientras que con el tiempo han buscado destruirse una a la otra.¹⁹

Es decir, la unidad que guardaba el proceso histórico de la “modernidad” se fractura y presenta dos caras: la “burguesa” y la “estética”, las cuales expresaron sus antagonismos con el tiempo y manifestaron en la praxis sus intereses: materiales o estéticos. De ahí que, como observa Jürgen Habermas, los fenómenos de crisis en las sociedades occidentales desarrolladas se originan en un rompimiento entre la cultura y la sociedad.²⁰

Esta situación de enfrentamiento entre las necesidades humanas de producir arte, como resultado de la evolución del espíritu a través de la expresión estética y la urgencia de la sociedad capitalista de medirlo todo a través de la ganancia material determinó las relaciones conflictivas de los artistas con su medio y su sociedad, ya que entraron aquí leyes del mercado capitalista que el realizador intelectual (el artista) no contemplaba al momento de cristalizar su arte. La economía que regula la productividad de todo tipo de trabajo en la sociedad moderna distingue el “trabajo productivo” —

¹⁸ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 50.

¹⁹ *Ibidem*. Pasaje analizado ampliamente por Iván Schulman en *El proyecto inconcluso*, pp. 79; 116-117 y ss.

²⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad inconclusa”, *Vuelta*, núm. 54, mayo, 1981, p. 5.

generador de riqueza material— del “trabajo improductivo” —que no genera bienes materiales—. El arte se ha encontrado en la segunda categoría. De ahí la necesidad del artista de reafirmarse y ubicarse en la nueva sociedad, de explicar su función en un nuevo contexto.²¹

En el nuevo escenario económico y social del periodo finisecular del siglo XIX, con la instauración del mercado, el arte se convirtió en mercancía, se le dio valor de uso y valor de cambio. La actividad del hombre fue puesta al servicio de los objetos, los cuales entraban en un régimen de competencia con total autonomía y poder, e iban moldeando una masa nueva: el público.

Para Fischer, al convertirse el arte en mercancía, el artista, por consiguiente se transforma en productor de mercancías. Se sustituye el mecenazgo, en Europa en la primera mitad del siglo XIX, por un mercado libre, cuyas operaciones eran difíciles o imposibles de comprender. Aparece “un conglomerado de consumidores desconocidos, el llamado ‘público’. La obra de arte se sometió más y más a las leyes de la competencia”.²²

Al ingresar los países latinoamericanos al eslabón del desarrollo económico, del capitalismo mundial, se insertaron en la “sociedad burguesa” con la modalidad denominada por Hegel como el “sistema de la atomística”, en ella “los individuos son en cuanto ciudadanos, de esta sociedad *personas privadas* que tienen como finalidad su propio interés”.²³ Argumenta Gutiérrez Girardot: En esta sociedad de ciudadanos [...], de personas privadas [...], en la que dominan el egoísmo como principio de utilidad [...]

²¹ Cfr. Carlos Salinari, “El arte y el modo de producción burgués”, en *Cuestiones de arte y literatura*, p. 180. Sobre estos conceptos manejados por los estudiosos marxistas, Salinari elabora una antología donde reproduce pasajes tomados de la obra de Marx y Engels, relacionados con la estética.

²² Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, pp. 63-64.

²³ Hegel, citado por Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo...*, *op. cit.*, p. 26.

el arte ya no puede expresar el máximo menester del espíritu, esto es, el hombre en su mundo social, político y religioso concebido como una totalidad sustancial.²⁴

Las limitaciones impuestas por la sociedad del progreso enrarecieron las relaciones del artista con su sociedad, con su medio, éste quedó a la deriva en el mercado de la competencia, sin entender cómo debía ser su desempeño, por eso protestaba y se quejaba. Al respecto escribe José Carlos Mariátegui:

La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere en todo caso un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende más o menos, de las mismas condiciones que el éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre.²⁵

Al mismo tiempo y como consecuencia del lugar que ocupa el realizador o productor de arte en el mercado capitalista, éste se convierte en un trabajador que produce mercancías, que entra a ser tasado en el mercado.

Quedaba atrás el humilde lugar que el poeta había ocupado por siglos en la sociedad occidental; sin el mecenazgo de la aristocracia, sólo le quedaba el público burgués, recién alfabetizado por la enseñanza democrática, que pronto mostró su ignorancia, su gusto ramplón y su indiferencia ante las adelantadas expresiones del arte.

En la carta que Tablada dirigía a sus colegas modernistas exponía abiertamente la situación en la que estaban entrando los exponentes de la nueva estética literaria, denominada entonces decadentismo, el rechazo del que empezaba a ser objeto en nuestro país la expresión innovadora y el lugar que se le designaba en el escenario cultural de México, a finales del siglo XIX:

²⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ José Carlos Mariátegui, "El artista y su época", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, p. 136.

Y la cuestión es sencilla: desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen por principal objeto medir 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 vuestra solitaria pagoda, y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de nuestras ideas.²⁶

Tablada tocaba los puntos vulnerables de la nueva situación donde se movían los creadores mexicanos, en el momento que se establecían las reglas del desarrollo socioeconómico, político y cultural en el país, durante el porfiriato. Como advierte Mariátegui: “A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta [con que se le deje] hacer su obra. No ambiciona sino realizar su personalidad”.²⁷ Pero, como señala el mismo autor, también esto le es negado: “El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre”.²⁸

En opinión de Mariátegui, “de este trato injusto el artista se venga detractando genéricamente a la burguesía”.²⁹ De acuerdo con esta idea del escritor peruano, puede entenderse la reacción que tuvo José Juan Tablada cuando abundó sobre las razones de su encono por el trato que estaban recibiendo los modernistas mexicanos: “parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un bicicletista 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 indignaciones y furores”.³⁰

²⁶ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *op. cit.*, p. 1.

²⁷ José Carlos Mariátegui, “El artista y la época”, *op. cit.*, p. 136.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ José Juan Tablada, “Cuestión literaria...”, *op. cit.*, p. 1.

Muy pronto y a muy temprana edad José Juan Tablada advirtió el ámbito en el que desarrollaría su expresión estética, los obstáculos que debía vencer para lograr sus aspiraciones, y reaccionó con energía; respondió con encono y creatividad a la nueva filosofía socioeconómica y cultural impuesta en México y en otros países de Hispanoamérica, a finales del siglo XIX.

I.1 Alienación del artista moderno en el medio latinoamericano

Cuando José Juan Tablada escribió a sus compañeros la carta “Cuestión literaria. Decadentismo” (enero, 1893) y su fábula “*Exempli gratia...*” (julio, 1898), en el centro y sur del continente americano se habían publicado una serie de artículos y piezas de creación en las que se abordaba el tema de la marginación del artista o creador, siguiendo la tradición europea del siglo XVIII y del romanticismo.

En el análisis sobre los tópicos principales abordados por la novela modernista de Aníbal González, se hace referencia precisamente a que en casi todas las novelas modernistas nos encontramos con la figura del artista, ya sea poeta, pintor, músico o escritor que busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispanoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX.³¹ Menciona el autor que no se trata de una simple imitación del decadente Des Esseintes, de Huysmans, sino del intento de los modernistas de ir más allá del naturalismo o del decadentismo. El escritor modernista buscaba ubicarse en el entorno de la nueva sociedad cambiante, dinámica y moderna.

³¹ Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, p. 27.

Para apreciar mejor el concepto de “lo moderno” debe tenerse en cuenta el sentido que se le dará en este espacio, y así entender su relación con la imagen del artista finisecular que se irá desarrollando. Se parte de la idea de que ésta última va aparejada al concepto de *modernidad* y, por ende, del de *modernismo*, según la caracterización de Iván Schulman, quien en *El proyecto inconcluso* establece una actualización del concepto, en estos momentos en que se está realizando una revisión del tema:

Es nuestra intención contribuir a un reajuste crítico vía la exploración del anverso del medallón, o sea, lo que podría llamarse la otra dimensión del modernismo —su imaginario social—, conceptualizado éste a la luz de la crisis universal que hace años, Federico de Onís al intentar la definición del modernismo, definió como la disolución del siglo XIX que afectó “el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente los demás aspectos de la vida entera”.³²

En su explicación Schulman considera que resultaría inútil elaborar nuevos análisis sobre el modernismo, si no se parte de una teoría del modernismo o de la modernidad que fusione sus proyectos sociales y estéticos, y conciba éstos como una sola expresión del sujeto y, por último, entender que existe una estrategia discursiva doble que marca la literatura moderna/modernista concebida como discursos de emancipación y narraciones de la nación.³³

Nuestro entendimiento de modernismo partirá en este trabajo de acuerdo con la nueva óptica conceptual establecida por los revisores del fenómeno:

No se trata de una escuela ni de un estilo en el sentido tradicional, sino de una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo; las estructuras de la modernidad son abiertas, poliédricas. Y, en conformidad con su multiperspectividad se califica este estilo de modo diferente en distintas literaturas: moderna, modernismo, Modernism, Modernité, modernidad, términos que apuntan hacia una expresión y procesos semejantes entre sí.³⁴

³² Iván Schulman, *op. cit.*, p. 29.

³³ *Idem.*

³⁴ Iván Schulman y Evelyn Picon Garfield, *Las entrañas del vacío*. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, p. 26.

Se considera en esta conceptualización estética incluso al modernismo brasileño, no obstante que se desarrolló décadas después al del resto de Latinoamérica; sin embargo, se aprecia que deben tomarse en cuenta las diferencias que se establecen según las regiones y momentos de su desarrollo. De acuerdo con lo establecido por Bradbury y McFarlane: “El modernismo se presenta con características diferentes según el lugar donde se ubica su centro —también puede variar de modo significativo de país en país—, de una lengua a otra”.³⁵ Habría diferencias incluso en un mismo país, de ahí las significativas aseveraciones de José Emilio Pacheco cuando apuntó que hay tantos modernismos como escritores.

En este trabajo se parte entonces de la unidad conceptual de *modernismo*, *moderno*, *modernidad*, porque engloba las dimensiones estéticas, culturales y sociales, las cuales, en los estudios actuales sobre el tema están siendo reconocidas en los textos modernistas. Schulman hace referencia a estos tres aspectos y los designa como “una revolución estética que se patentiza de modo heterogéneo e inestable, en una pléyade de escritores —los raros— a partir de 1875, primero en prosa y luego en verso”.³⁶ Tablada, indiscutiblemente se inscribe en esta vertiente.

La conceptualización del término *modernismo*, tomando en cuenta sus antecedentes filosóficos —socioeconómicos—, va aparejada a los conceptos de *revolución*, —experimentación e innovación constante—, sin conformidad estética e ideológica. De acuerdo con esto Schulman y Picon afirman que el arte modernista marca el comienzo

³⁵ Malcon Bradbury y James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism”, en *Modernism: 1890-1930*, New York, Penguin Books, 1976, pp. 30-31, citados por I. Schulman y E. Picon, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Iván Schulman y Evelyn Picon, *op. cit.*, p. 20. Acerca de las transformaciones manifiestas en el escenario continental los autores consideran que los primeros síntomas de una desintegración sociocultural en Latinoamérica se expresaron entre 1875 y 1885, los cuales se manifestaron como crisis cultural y descentramiento general, característica de toda transformación profunda de la historia.

de una progresión continua hacia la madurez y el autodescubrimiento cultural con una estética de facetas múltiples.³⁷

Entendido el arte modernista como “progresión continua”, se vuelve limitada su concepción y, por lo mismo, también la denotación tradicional de escuela o generación, como se le había venido designando. El paso que se ha dado ahora a favor de la denominación de “concepto epocal”: arte modernista-arte de la modernidad, que se traduce en sensibilidad, actitud crítica y desafío a lo normativo, explica mejor lo realizado por los modernistas desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

Los estudiosos ubican este proceso desde el periodo renacentista, con la apertura de la interiorización y subjetivización de la vida, proceso que implica la exploración de horizontes experimentales más allá de los límites fácticos-rationales del tiempo, de la historia o de la realidad. Sus semillas pertenecen a su vez a la cultura del romanticismo.³⁸

En el ámbito hispanoamericano, las primeras manifestaciones artísticas modernas se expresaron ya muy adentrada la segunda mitad del siglo XIX. Las expresiones aparecieron con la consistencia y la intensidad suficientes como para entender que se estaba manifestando el inicio de un descentramiento y de una agonía que iba en aumento conforme se desarrollaba la economía del capitalismo occidental.

Ángel Rama ubica la entrada de Hispanoamérica al modernismo en el proceso de desarrollo de las economías en la nueva fase del proceso productivo: “El modernismo

³⁷ *Ibidem*, p. 23.

³⁸ *Idem*. Para Howe, los escritores románticos: “Se liberan de las tradiciones clásico-cristianas, pero no abandonan el deseo de descubrir una estructurada significación espiritual, la que, pese a su precariedad, sería capaz de encerrar su ser. Anticipan la preocupación con la interiorización síquica, por medio de la cual se convierte en el centro y en el motor de un cosmos, puesto que esto más tarde será lo característico de escritores modernistas; pero todavía tratan de relacionar sus preocupaciones a valores trascendentes, si no las fuentes del mundo entero. Para ellos, el universo es todavía activo, despierto, una transmisora de signos espirituales”. Irvin Howe, *Literary Modernism*, p. 21. Citado por E. Picón e I. Schulman, *op.cit.*, p. 28.

no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad [fenómeno producido por la civilización industrial de la burguesía del siglo XIX] a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos”³⁹ y norteamericano.

Rama se refiere a la crisis mundial que abarca todos los órdenes de la vida, no parte del arte, la ciencia o la religión, sino que se genera en una transformación económico-social, cuyo centro está en la Europa decimonónica, en el enclave de Inglaterra, Francia y Alemania; en el ámbito latinoamericano se expresaría como un cisma cultural.⁴⁰

Los escritores latinoamericanos fueron conscientes de esa transformación que afectaba el entorno socioeconómico y político y lo manifestaron por diversas vías: en el terreno político y en el de la escritura. Los escritos de José Martí, de Julián del Casal y de Gutiérrez Nájera pueden considerarse como las primeras expresiones de una actitud crítica, con una enorme fuerza polémica de su presente y porvenir. Si los años posteriores a la Independencia fueron una etapa de búsqueda, de esperanza, de reconocimiento del pasado y hasta de optimismo, a finales del siglo XIX vendría un periodo de pesimismo, de silencios desesperados, de desilusiones.

La situación descrita se produce en gran parte por el desfase manifiesto entre la vida económica, cultural, social y espiritual; precisamente la época en la que los modernistas entran en el escenario cultural. Ese hecho moldearía su imagen y proceder. Para Schulman el poeta modernista vive y escribe en un ambiente donde ya se ha producido la ruptura entre la estructura socioeconómica mercantilista de la incipiente industrialización y una cultura cuyo centro es “el encarecimiento y la realización del individuo y del ser entero. El artista se siente cada vez más enajenado ante el

³⁹ Ángel Rama, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, *Estudios martianos*, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1974, p. 129. Citado por E. Picón e I. Schulman, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 26.

‘subjetivismo económico’, la división del trabajo, los principios de la racionalidad de la producción, su concepción del objeto económico y de las leyes del mercado”.⁴¹

Muestra de esa desazón existencial del artista-poeta son varias de las piezas en prosa de *Azul...* de Rubén Darío. Sus cuentos tocan infinidad de aspectos que tienen que ver con la situación socioeconómica, cultural e ideológica del creador, en los momentos de las transformaciones económicas y políticas de Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX. En “El rey burgués” Darío presenta al poeta en el lugar que le asigna la nueva burguesía, un rincón, un limitado espacio, porque ésta no lo reconoce en su medio. En el cuento se narra la historia de un poeta que llegó al palacio de un rey que desconocía el oficio de poeta:

- ¿Qué es eso? Preguntó [el rey]
- Señor, es un poeta
- Dejadle aquí
y el poeta
- - Señor, no he comido
y el rey
- - habla y comerás.⁴²

El poeta es visto como un ser extraño, raro y tiene que explicar su función en la vida:

—Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora; busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano la salida del gran sol. He roto el arpa aduladora de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza, he arrojado el manto que me hacía parecer histrión o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido; mi harapo es de púrpura. He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahíto de leche fecunda y licor de nueva vida [...]⁴³

⁴¹ E. Picon e I. Schulman, *op. cit.*, p. 27.

⁴² Rubén Darío, *Azul...Cuentos. Poemas en prosa*, p. 10.

⁴³ *Ibidem*, pp. 10- 11.

El poeta de “El rey burgués” evoca su arte, su inspiración, da cuenta del *ideal*, sobre todo expone sus adversidades por no ser entendido por los demás, y le replica al rey sus equívocos estéticos:

—¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes. El es augusto, tiene mantos de oro o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento, y da golpes de ala como las águilas [...] Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid al Apolo, aunque uno sea de tierra cocida y el otro de marfil.⁴⁴

El poeta no es comprendido por el rey, quien por no saber que hacer con aquél le asigna el trabajo de dar vueltas al manubrio de una caja de música en un rincón del jardín. En el palacio se olvidaron del poeta y en el invierno murió de hambre y de frío.

Esta pieza representa lo más álgido que mostró Darío sobre el tema de la alienación del artista, le dedicó a esta circunstancia numerosos cuentos, poemas y ensayos. El relato de “El rey burgués” es el texto que quizá se asemeja más con la protesta que hicieran otros escritores sobre el hecho y el que mejor representa al artista de la época. Como señala Pérez Solís, precisamente el narrador de “El rey burgués” patentiza uno de los problemas neurálgicos que Darío denunciaba insistentemente en la prosa de *Azul...* “la cosificación del ser humano, ahí donde imperan ya las relaciones, no entre los individuos, sino entre las cosas con rango de mercancías fetichizadas”.⁴⁵ En 1888 Rubén Darío apelaba al reconocimiento y dignificación del artista; era el reclamo del creador de ser tomado en cuenta.

Los cambios económicos y sociales efectuados estaban repercutiendo en el escenario cultural de la época. En opinión de Ángel Rama, producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁵ Alberto Pérez Solís, “Arte e ideología en ‘El rey burgués’”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, p. 137.

La alarma se generalizó y se acumularon centenares de testimonios denunciando esa situación, señalando a la vez el peligro que significaba para la vida espiritual de las sociedades hispanoamericanas. Se veía como inminente la desaparición del arte y la literatura.⁴⁶

Los poetas observaban que el mundo estaba siendo dominado por el materialismo, sin precedentes. Ante el caos viene la alienación del artista. El positivismo, filosofía materialista y a la vez idealista, desde mediados del siglo XIX intensificó el proceso, al someterlo todo: sociedad, familia, religión, al escrutinio de los esquemas sociológicos de Comte o Spencer. En un escenario sociopolítico, donde el énfasis estaba puesto en el desarrollo económico de la sociedad, para la cual los valores culturales y la función del artista constituían una preocupación menor —si no es que nula—, el artista advertía un desplazamiento que se acrecentaba con los años, deparándole, por lo tanto, el papel de un marginado inútil o el de una figura decorativa.⁴⁷

En el romanticismo comenzó a germinar la meditación sobre el poeta y su arte, apunta Rama, y en el periodo finisecular del XIX y principios del XX se acentúa la proclividad por continuarla, sobre todo en Hispanoamérica. La nueva concepción, advierte Rama, el quiebre de los valores artísticos en el mercado, la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo justifican sobradamente la obsesión temática que dominará; asimismo, los cuestionamientos ¿qué somos?, ¿por qué existimos?, ¿qué hacemos? ¿a dónde vamos?⁴⁸ fluían constantemente de las voces poéticas, es decir, la incertidumbre sobre la función del artista-poeta y su destino. Cada uno de los poetas modernistas dio respuesta según su situación, su momento, su lugar y sus posibilidades (de acuerdo con su ubicación en el escenario).

⁴⁶ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 50.

⁴⁷ E. Picon e I. Schulman, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁸ Ángel Rama, *op. cit.*, p. 62.

José Juan Tablada, como se verá, dejó sentada su posición sobre el tema en distintos momentos y espacios de su desarrollo intelectual y, al igual que Darío, utilizó distintas formas de creación: poesía, cuento, ensayo y crónica. No fue tan abundante su producción sobre el drama del artista en la sociedad burguesa como la del nicaragüense, pero dejó constancia en distintos momentos de su actitud frente a la fractura que se instauró entre el artista y la sociedad en el nuevo escenario sociocultural del México finisecular. También es muy posible que Tablada haya observado la fuerza que adquirió la cuentística de Darío en su confrontación ideológica y estética sobre el destino del creador y poeta decimonónico en Hispanoamérica, pues en sus reclamos se valió de la prosa poética, con “*Exempli gratia...*”, como la mayoría de los cuentos de *Azul...* que versan sobre el tema. En sus disertaciones Darío cubrió todos los flancos para su estratégica defensa de la nueva cosmovisión artística impulsada por los modernistas en el continente.

Una de las imágenes trabajadas por Darío fue la del genio, a quien el mundo condena a soledad o martirio. “Nacer bajo la estrella del genio es nacer desdichado”, apunta Raimundo Lida⁴⁹ cuando se refiere a los personajes del poeta Darío, quien en muchos momentos abundó en la figura del artista que preludia himnos amargos y desesperados:

- ¿Para que quiero el iris y esta gran paleta de campo florido, si a la postre mi cuadro no será admirado en el Salón [...] ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar! [...]
- ¡Y yo no diviso sino la muchedumbre que befa, y la celda del manicomio[...]
- Yo escribiría algo inmortal; mas me abrumba un porvenir de miseria y de hambre.⁵⁰

En *El velo de la reina Mab*, Darío presenta, a través de las voces de los creadores, el rechazo, la humillación y el abandono del que era objeto, de sobremanera, el poeta. En

⁴⁹ Raimundo Lida, “Los cuentos de Rubén Darío”, Estudio preliminar a Rubén Darío, *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, p. 25.

⁵⁰ Rubén Darío, “*El velo de la reina Mab*”, en *Cuentos completos*, pp. 124-125.

El sátiro sordo, Orfeo busca refugiarse en la selva, seguro de que las piedras entiendan mejor su canto que el corazón de los humanos; en *La canción del oro* el poeta asume la voz de los que viven en la oscuridad y se precipitan al abismo. Para Mejía Sánchez varios de los cuentos de Darío siguen una matizada escala de crueldades contra el poeta, en este caso, en perjuicio del poeta moderno hispanoamericano.

I.2 El poeta modernista en México

I.2.1 Confrontaciones en el medio nacional

En los cinco años que median entre la publicación de *Azul...* (1888) de Rubén Darío, en Santiago de Chile, y la carta de Tablada a sus colegas “Cuestión literaria. Decadentismo” (enero de 1893), el tema acerca del drama vivido por los poetas hispanoamericanos seguía siendo medular, recurrente y mostraba los diversos matices que en cada país y momento se les presentaba a los creadores, quienes lo enfrentaban de manera abierta, constante y tangencial, a través de las voces y de las vidas de sus personajes, o del poeta directamente; eran expresiones que tenían muchas veces un trasfondo autobiográfico.

En el caso de México se presentaban una serie de circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales que influían en el distanciamiento de los escritores modernistas con la sociedad, principalmente por la falta de entendimiento y comprensión del público lector en la última década del siglo XIX en nuestro país. La carta misma de Tablada era el resultado de esa falta de comprensión; para empezar, de las autoridades políticas y culturales, del medio intelectual imperante, del conjunto social y en ocasiones hasta del

mismo grupo de jóvenes escritores que adoptaban la estética decadentista, porque les faltaba ponerse de acuerdo sobre la postura que debían seguir ante los embates de los que eran objeto.

Debe mencionarse que para entonces todavía tenía enorme fuerza la escuela nacionalista encabezada por Ignacio Manuel Altamirano en el ámbito cultural, una vez triunfado el liberalismo en México. Esta tendencia nacionalista consolidó las tradiciones mexicanas, sobre todo en el terreno cívico, educativo y político, hecho que sirvió para unificar la nación en el último tercio del siglo XIX. Dada la misión del escritor romántico, su influencia era tal en el país que continuó su vigencia por décadas, alternando su presencia con otras modalidades artísticas como el realismo, el naturalismo y el modernismo. Precisamente por ese predominio en el terreno cultural los seguidores del nacionalismo se obstinaban en aceptar la nueva expresión decadente-modernista.

Desde la primera generación de tendencia modernista en México le tocó librar diferencias para que fuese tomada en cuenta una forma de escritura renovada; sin embargo, es hasta el despunte de la segunda generación cuando se desataron prolongados debates y polémicas, por más de una década, entre los escritores mexicanos: los que defendían la nueva tendencia y los que se obstinaban en criticarla. A partir de la publicación de la carta de José Juan Tablada, “Cuestión literaria...”, se entablan las controversias públicamente.⁵¹

⁵¹ Con la publicación de su carta abierta, suscrita en el ámbito del decadentismo, movimiento artístico surgido en Europa a mediados del siglo XIX que alcanzó su apogeo en Francia hacia 1880, Tablada se postuló como el profeta de la nueva tendencia artística en México, en opinión de Belem Clark y Ana Laura Zavala (en Introducción a *La construcción del modernismo*, p. xxv). Indiscutiblemente, el hecho tenía razones circunstanciales: la censura a su poema “Misa negra”, su salida de la dirección de la sección cultural del periódico *El País*, y el hacer pública y enérgica la denuncia del rechazo y la incomprensión a su nueva postura estética; sin embargo, debe tenerse muy en cuenta el compromiso y la vehemencia con que el escritor estaba asumiendo su credo estético. Tal era su convicción de las medidas que debían tomarse para continuar con su trayectoria que, en ese mismo espacio, conminó sobre el surgimiento de un órgano de difusión de las nuevas tendencias culturales como la *Revista Moderna*.

La primera generación modernista en el país, denominada así para fines de estudios actualmente, más que por asunción misma de ese primer grupo, y cuya figura más representativa fue Gutiérrez Nájera, dejó constancia de los principios estéticos que se propusieron impulsar. Entre 1876 y 1890 los escritores Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Manuel Puga y Acal, Carlos Díaz Dufoo, Federico Gamboa y Luis G. Urbina (con Gutiérrez Nájera a la cabeza) trabajaron por el idealismo en el arte, el rechazo rotundo de la mimesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal y la transmisión de sensaciones e impresiones.⁵² Con su postura contribuyeron a la “revolución literaria”, acaso sin proponérselo, apuntó José Luis Martínez.⁵³

A la segunda generación modernista, heredera de los postulados estéticos de la primera, conformada por José Juan Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguibel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo, entre otros, le correspondió dar la voz de alerta de lo que estaba pasando en el medio cultural del país, cuando a los jóvenes poetas les cerraban las puertas en algunos medios. Por eso Tablada instaba llevar a cabo el proyecto que tenían: editar una revista moderna que fuera “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzado [...] de espíritu innovador, que reivindicara los fueros del arte y defendiera la dignidad del artista”.⁵⁴ El proyecto fructificó cinco años después con la aparición de la *Revista Moderna*, julio de 1898. Antes, el primer grupo modernista les dio cabida en la *Revista Azul*, fundada por Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo, en mayo de 1894.

La idea de contar con un órgano de expresión de la nueva tendencia moderna permeaba el ambiente, no sólo por la censura al poema de Tablada “Misa negra”, sino porque ya se tenía la inquietud de contar con el espacio adecuado para la propagación

⁵² *Ibidem*, p. XXI.

⁵³ Cf. José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 58.

⁵⁴ Cf. Héctor Valdés, “Estudio introductorio” a *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, Edición facsimilar, pp. XVII-XVIII

de la estética de lo moderno. Precisamente, un día antes de que apareciera el poema de Tablada, se publicó en el mismo periódico, *El País*, el 7 de enero de 1893, una nota en la que se informaba del proyecto de los jóvenes de tener una publicación literaria:

Con este título [*Revista Moderna*] aparecerá en esta ciudad muy próximamente una revista quincenal, de índole exclusivamente artística.

Nosotros que, en cuestiones literarias, somos partidarios incondicionales del arte moderno y que apoyamos lo que en materia literaria signifique el acatamiento de una evolución justa y necesaria, encomiamos sinceramente la idea de la Revista Moderna que será el vehículo de las ideas de nuestros jóvenes literarios.

Ya es tiempo de que un elemento influya como una nueva corriente de la vida a nuestra anémica literatura que aún está en las antediluvianas etapas de cuando “Altamirano rabió”.

Bienvenida sea la Revista Moderna.⁵⁵

Con la primera disertación pública y abierta, a partir de la carta de Tablada, se definieron distintas posturas sobre lo entendido por los escritores modernos como decadentismo. En ella se dejó entrever el desconocimiento sobre la nueva estética por parte de los escritores que cultivaban una literatura tradicional. En ese primer intercambio de interpretaciones, el periodista Pilades se refirió a la tendencia nueva con las siguientes objeciones:

Los decadentistas, si así puede llamárseles no encarnan la manera de ser literaria de un pueblo, o de una época o de un siglo. Son si se quiere [...] el acorde de un concierto, la frase que pronuncia un fragmento de la humanidad; pero nada más. El calosfrío alcohólico de Poe, el sollozo histérico de Baudelaire o las visiones neuróticas de Rollinat no pueden ni podrán representar jamás las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos.⁵⁶

⁵⁵ Anónimos, “Sucesos varios. Revista Moderna”, *El País*, t. I, núm. 6, 7 ene., 1893, p. 3; art. cit. por B. Clark y A. Zavala, en *La construcción del modernismo*, pp. XI, XXII. Al día siguiente, 8 de enero, cuando apareció el controvertido poema de Tablada en el mismo diario, se comentaba sobre una reunión íntima que habían tenido la noche anterior varios literatos, con la finalidad de “acordar lo conducente a la aparición de la Revista Moderna”. Se notificaba que el poema “Preludio” de Balbino Dávalos estaba dedicado a la publicación. La nota apareció como “Sucesos varios. Nuestro número literario”, *El País*, t. I, núm. 7, 8 ene., 1893, p. 3; en B. Clark y A. Zavala, *op. cit.*, p. XXII.

⁵⁶ Pilades [José Primitivo Rivera Fuentes], “Borriones I. Decadentismo”, en *Diario del Hogar*, núm. 111, 26 ene., 1893, p. 1. Art. reproducido en B. Clark y A. Zavala, *op. cit.*, pp. 119-125.

Pilades desarrolló una extensa disertación precisamente refutando todos los argumentos de la carta de Tablada porque confundía las distintas acepciones que Tablada le concedía al término:

El señor Tablada se engaña. Ese no es el decadentismo. El hombre, genio o ingenio, que ve un ideal estético donde la humanidad no lo percibe, no levanta a ese ideal de la basura o de un lupanar. Entre el héroe de Richepin, que realiza la hazaña de darse un atracón de paja y el joven de Klopstock, el Orlando de Ariosto, hay una distancia tan grande como la que media entre el decadente autor de la poesía “Los gatos” [de Balbino Dávalos] y Esquilo, el hombre de las concepciones gloriosas [...].⁵⁷

Situaciones como las anteriores, reclamos y cuestionamientos a su percepción del mundo, tuvieron que sortear constantemente los modernistas de la segunda generación, de acuerdo con los diversos estudios realizados sobre el tema, con los siete debates y polémicas que se dieron con las explicaciones de Gutiérrez Nájera sobre su estética: 1876, 1882, 1884 y, posteriormente, los jóvenes de la segunda generación: 1892-1893, 1896, 1897-1898 y 1907.⁵⁸

Cuando en 1896 se desató otra confrontación por la falta de comprensión de la estética modernista, al calificársele de enferma, tísica e inútil, Amado Nervo develó lo que para él era parte del trasfondo: sostenía que el pueblo no era capaz de entender a Manuel Payno, a José Tomás de Cuellar, a Guillermo Prieto, ni a Ángel de Campo, no obstante el que estos escritores se hubiesen ocupado de reflejar la realidad nacional. Siguiendo con la misma idea, al dar respuesta a otros oponentes al decadentismo, Aurelio Horta y

⁵⁷ *Idem.* Aparte de *La construcción...* que viene a ordenar el material que sobre el tema han estado trabajando las investigadoras, la Dra. Clark tiene varios textos, entre otros: *El modernismo en México a través de cinco revistas*, en colab. con Fernando Curiel Defossé, UNAM, IIF, 2000 y Ana Laura Zavala, su tesis de maestría: “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*., UNAM, FFL, 2003.

⁵⁸ *Ibidem* (*La construcción...*), p. XII.

José Monroy, el mismo poeta mexicano advertía que la mayoría de los mexicanos no leía, ni entendía a sus escritores.⁵⁹

La misma atmósfera que permeaba el ambiente en el que se movían los escritores explica la defensa que hizo Amado Nervo nuevamente y dando respuesta a Victoriano Salado Álvarez cuando éste arremetió contra la nueva estética con motivo de la aparición del libro de Francisco M. de Olaguibel, *Oro y negro*, en diciembre de 1897. A las acusaciones hechas a los decadentistas tachándolos de artificiosos e imitadores de una estética que provenía de Francia y era ajena totalmente del medio mexicano, el poeta le objetó al periodista:

¿Quién ha dicho usted, amigo y señor, que la literatura es hija del medio y de él debe proceder como legítimo fruto? Muy al contrario, vive Dios. La literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; más nunca el medio creará la literatura [...], si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto [...] Usted reprocha principalmente al modernismo [...] que no es una escuela adecuada al país. En buena hora, más yo le pregunto simplemente ¿Es buena o es mala esta escuela?⁶⁰

Nervo daba contestación a la insolencia con que eran tratados los poetas modernos. El hecho esclarece la actitud que asumieron éstos, ante la hostilidad del medio: crear para sus iguales. De acuerdo con Ángel Rama, los poetas modernistas hispanoamericanos edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores.⁶¹ La retracción los llevó al aislamiento y a un dolorido enfrentamiento con la sociedad. Al desprecio respondieron con el desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático, reflexiona Rama.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. XXXII-XXXIII.

⁶⁰ Amado Nervo, "Los modernistas mexicanos (réplica)", en *Obras completas*, t. II, pp. 341-342.

⁶¹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 60.

Las discusiones suscitadas en nuestro país a unos meses de la apertura de la *Revista Moderna*, cuando estaba por finalizar el siglo XIX, son el reflejo de la disputa en que se debatían los escritores modernos con los escritores que seguían siendo fieles a la doctrina nacionalista y en defensa de los valores culturales tradicionales. Debía seguirse entonces, en opinión de José Luis Martínez, el esfuerzo progresista y renovador para hacer en literatura y en arte lo que se había hecho en política y en administración,⁶² en el periodo porfiriano. En México como en el resto de Hispanoamérica hasta antes de iniciarse el siglo XX, el poeta no había encontrado la manera de ubicarse en el nuevo escenario sociocultural, y peleaba por un lugar.

I.2.2 Búsqueda de un público para el arte moderno

En la última década del siglo XIX, el país había entrado en la etapa de progreso y pacificación que el gobierno de Porfirio Díaz se había impuesto en sus dos periodos anteriores, desde 1876. Para Luis González el presidente Díaz, en su tercer periodo, es ya un experto en el arte de imponerse y un amante irredimible y extremoso de la autoridad.⁶³ A partir de 1890 se anuncia su reelección indefinida. Años antes el grupo de los científicos consolidaba su influencia en la toma de decisiones de los hechos más trascendentes del país; el grupo de licenciados, tribunos, maestros, periodistas y poetas entre ellos, Gutiérrez Nájera, comandaban la vida económica, política y cultural del país. Su activa participación se tradujo, según el mismo estudioso, en un reajuste del ramo de guerra; sustitución del sistema tributario empírico, por otro que se apoyara en el catastro y la estadística; exterminio de las aduanas interiores y reducción de tarifas

⁶² José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, p. 1066.

⁶³ Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, p. 960.

arancelarias; política comercial atractiva para los colonos y capitales; asistencia preferente y asidua a la enseñanza pública; mejoramiento de la justicia mediante la inmovilidad de algunos jueces, etc.⁶⁴

El grupo de los científicos se convertía en un elemento decorativo y útil del poder político de Díaz. Decorativo porque contaba con las mejores plumas, los mejores oradores y las más exquisitas formas de comportamiento. Útiles por su sabiduría y ambiciones. El ocuparlos le permitía al gobierno mantener su estrategia de dividir para vencer; mecanismo que le servía a la vez para manipular a su antojo a toda la élite: a los jacobinos que constituían la vieja guardia liberal, a los conservadores ansiosos de volver al mando, a los militares de la antigua oleada, a los científicos que se oponían a ellos como Joaquín Baranda y Bernardo Reyes.⁶⁵ Era la época en la que se fortalecía la tendencia del liberalismo mexicano de poca política y mucha administración.

Los años finiseculares son también de un conservadurismo muy arraigado, difíciles para el triunfo y establecimiento del modernismo en México, como observa John Brushwood: “el progreso de que disfrutaba la nación aunque parcial, representaba un paso hacia la madurez, y esta madurez estaba extrañamente esposada con un tradicionalismo conservador en arte lo mismo que en la vida cívica del país. Es como si México deseara avanzar pero manteniéndose aferrado a su pasado, por creer que cualquier otro camino lo llevaría al desastre”.⁶⁶

Era precisamente esa lucha por la permanencia la que distanciaba a los creadores intelectuales modernos de otros grupos culturales, sobre todo de los intelectuales tradicionalistas, quienes crearon una imagen negativa del poeta moderno y se convirtieron en acérrimos ideólogos de esa lucha que orienta la burguesía hispanoamericana contra el poeta. La situación mexicana reflejaba lo visto por Rama:

⁶⁴ *Ibidem*, p. 959.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 960.

⁶⁶ John Brushwood, *Una elegancia especial*, p. 69

en la visión creada sobre los poetas modernistas siempre se encontró un público ignorante y hostil, el burgués utilitario, asociado a la crítica también ignorante, defensores de una retórica que había caducado al instaurarse el nuevo sistema económico.⁶⁷

En sus memorias, *La feria de la vida*, Tablada recordaría que fueron las diferencias presentadas con Rosendo Pineda lo que motivó que éste exagerara el contenido del poema “Misa negra” a los ojos de doña Carmen Romero Rubio, esposa del presidente, quien lo condenó al no tener un justo conocimiento del tema y se dejó llevar por una opinión retrógrada. Rememoró Tablada:

¿Era posible que en nuestra república, en pleno siglo XIX, se reprodujeran aquellas intrigas palaciegas, dignas de una corte medieval?... ¿Era posible que la carrera de un hombre de letras estuviera a merced de remilgos femeninos y escrúpulos de sacristía, exacerbados por una zurda intriga?... Tal es la historia anecdótica de aquel poema cuyo nombre “Misa negra” resultó a la postre simbólico, pues así como “Misa” produjo la comunión de un grupo de fervientes espíritus en aquel templo de arte que se llamó *Revista Moderna*... como “Negra” suspendió sobre mi juventud la sombra de una voluntad adversa.⁶⁸

Los modernistas expresaron a veces, en conjunto o por separado, el temor que les producía la tendencia mercantilista del arte y la cultura en el medio. De ahí la respuesta que diera Nervo a Salado Álvarez y a otros detractores de la nueva estética, como se advertía; aquél expresó la inquietud que provocaba en el grupo la tendencia utilitaria del régimen porfirista, la cual se manifestó en un aparente desplazamiento del literato de los círculos del poder político, hacia espacios como el periodismo y la cátedra, donde si bien su voz seguía siendo importante, ya no era fundacional.⁶⁹

La carta que escribió Tablada a sus colegas en 1893 (que lo convierte en el portavoz de la nueva corriente estética) y la publicación de su cuento “*Exempli gratia* y fábula de

⁶⁷ Ángel Rama, *Rubén Darío...*, p. 57.

⁶⁸ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 415.

⁶⁹ B. Clark y A. Zavala, *op. cit.*, p. XXXIII.

los siete trovadores...” (considerado el manifiesto de la *Revista Moderna*) marcan los dos momentos álgidos en los que el escritor mostró la postura que asumía ante un público insensible. En el primer texto expresa sus impresiones de manera directa, le reclama al público incluso su mal gusto y su hipocresía.

Con “*Exempli gratia...*” la denuncia es más sofisticada, su texto está lleno de metáforas, de símbolos, de significados, y si bien hace referencia en gran parte a lo expresado en la carta cinco años antes, también da respuestas más optimistas a la situación menguada de los poetas, ya más seguros del valor de su arte. Unifica a su discurso en ambos escritos la visión sobre el nuevo público, quien será finalmente su receptor, su interlocutor.

Mientras en su primer escrito el autor le reclama abiertamente al público su proceder intolerante, en la moraleja de “*Exempli gratia...*” le manifiesta sus dudas, sus inquietudes y le inquiera veladamente su falta de sensibilidad.

El relato se divide en cuatro partes, precedido de amplios epígrafes en francés y en español y su moraleja. En el primer apartado se expone el entusiasmo, la juventud, la gallardía de los trovadores por cumplir con su compromiso de propagar el arte; la segunda parte son dos amplios párrafos que narran y describen a un público indiferente, desatento y poco conocedor de su expresión artística:

Toda aquella corte se puso en pie cuando al apartar el pesado tapiz de Flandes apareció el lírico septuor de los trovadores. Resonó un aplauso. Protestaron los comensales que abominaban el olor de las trufas y que preferían el aroma de los cálices; que una paloma bañando en el ether su blancura era mejor que un faisán sumergido en el espeso adobo. Hablaron con amor de los romances, de los rondeles, de los madrigales y de los hierodramas. Una landgraviata miró al trovador más rubio y después de decirle: “este vino eres tú”, vertió el licor de oro sobre sus blancos senos. Una baronesa viuda prometió incrustar con diamantes y sobre el broche de su liga, el nombre del poeta que trovara mejor [...]⁷⁰

⁷⁰ José Juan Tablada, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, *op. cit.*, p. 2.

El siguiente párrafo, también muy amplio, describe la total insensibilidad de ese público, que no aplaude el arte de los trovadores, porque no los entiende, ni le interesan. El narrador presenta esta parte del relato como un cuadro abominable y burdo cuando los artistas terminaron su exposición:

Toda la corte roncaba. La blonda melena de la landgraviata se bañaba en el mismo adobo que el faisán. El sumiller expectoraba flemas de innúmeros quilates. La baronesa viuda, místicamente inspirada y convertida en Madona, le entregaba su seno a un halconero boquirubio, convertido en bambino. El proto-albeitar, el quirurgo, un preste y un maestresala roncaban bajo la mesa, en embriaguez fraternal, apretados como un racimo de uvas... Una sergenta aspirante a abadesa menospreciaba la liturgia, y creyendo que el jugo de la vid era bastante, olvidaba la hoja de parra... Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Circe, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores.⁷¹

Esos dos amplios apartados, que ocupan la mayor parte del relato, son la denuncia sobre la situación que atravesaban los exponentes del arte, ante un público ignorante: el burgués, que no sabe de arte, sólo se deja llevar por el valor de los objetos, como se advirtió ampliamente, también, en “El rey burgués”. En ambos textos, todo son escenarios recargados y objetos con valor material. Al ocuparse Darío del tema, de manera reiterativa, se percataba del creciente mercantilismo de su época y la puesta en boga de la concepción burguesa acerca de la ‘muerte del arte’.⁷²

Tablada, al igual que Darío, en ocasiones, le dio una salida entusiasta a la situación. El poeta mexicano exponía sus dudas sobre el desprecio del que podrían ser objeto los poetas de la *Revista Moderna*, por el predominio en el medio de un público insensible; por eso apela a su comprensión, ya de manera directa en la moraleja del relato:

¡Oh público de la *Revista Moderna*! obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medioevales...⁷³

⁷¹ *Ibidem*, p. 3.

⁷² Jazmina Aburto y Pablo Kraudy, “Americanismo en *Azul...*”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, p. 83.

⁷³ Tablada, “*Exempli gratia...*”, *op. cit.*, p. 3.

Diez años median entre la aparición de “El rey burgués” (y otros de los cuentos que aluden al tema) en *Azul...*, 1888, y la publicación de “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” en la *Revista Moderna*, en 1898, y la situación del artista moderno en Hispanoamérica no había variado mucho; sin embargo, en el tránsito de una década los estetas modernistas observan el asunto con distintas perspectivas: El poeta de “El rey burgués” sucumbe en la miseria, olvidado; era la visión del porvenir de hambre y de miseria que les esperaba a los artistas; los trovadores del relato de Tablada perecen en el cumplimiento de su misión al propagar el arte. La naturaleza les es pródiga, su porvenir sólo depende del medio, de la comprensión y aceptación del público.

A través de su relato Tablada exponía sus dudas sobre el tipo de público al que podían enfrentarse (poco antes se había dado la confrontación intelectual con Salado Álvarez), mostraba sus temores por la nueva empresa que iban a acometer los modernistas en México con la apertura de la *Revista Moderna*, pero enfrentaba con optimismo la situación (a la que antes puso en marcha Darío): para Tablada el artista debía cumplir su misión, y si el público lo entendía y lo aceptaba que mejor, pero si no, ellos, los modernistas, seguirían su camino y si perecían en el transcurso, como los siete trovadores, tendrían su recompensa con la trascendencia y la inmortalidad que les daba la concreción de la obra, el *ideal* cumplido, e incluso tendrían la oportunidad de redimir a un núcleo social, según el contenido del relato. Para entonces, los escritores advertían la importancia y el valor de su expresión estética, una vez asentado ya el modernismo en el continente; muestra de ello era el surgimiento de ese gran proyecto de publicación, la *Revista Moderna* que duró trece años, 1898-1911 y representó la consolidación del modernismo hispanoamericano, no obstante el largo padecimiento de sus creadores, que antecedió a su aparición.

II El ideal en “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”

Porque el arte es belleza, pero también
es refugio y religión, goce de los sentidos

José Juan Tablada

La aparición de la *Revista Moderna*, en julio de 1898, aseguraba el propósito de extender y consolidar el movimiento modernista en Hispanoamérica. Su puesta en circulación en ese momento en la ciudad de México implicaba varias significaciones: aparte de que, como aseveró Max Henríquez Ureña, la revista se convirtió en el vocero del movimiento en el continente y convirtió a la ciudad de México en la metrópoli de la estética del modernismo, marcó un momento culminante de su vigencia, la aceptación, de la nueva estética en el medio intelectual mexicano. No era fortuito que las enconadas protestas y largas polémicas a que dieron lugar las expresiones estéticas, en su modalidad decadentista y modernista, se hubiesen aminorado por un buen tiempo.⁷⁴

Así, entre los muchos anhelos que se materializaban con la nueva empresa editorial, José Juan Tablada veía cumplido su acariciado proyecto de crear una revista moderna “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados, cuyo único interés fuera estético, de espíritu innovador y que reivindicara los fueros del arte y defendiera la dignidad del artista”.⁷⁵ Demasiada carga para un sólo medio de expresión, podría deducirse, sin embargo todo ello quedaba contenido en una sola palabra: “el *ideal*”. Su sola invocación allanaba el camino o avivaba el deseo por

⁷⁴ Entre enero y junio de 1898 se dio la última fuerte y prolongada polémica sobre la estética moderna del siglo XIX en México. Una vez que aparece la *Revista Moderna*, en julio, ya no continuaron. Aparecen otros cuestionamientos hasta 1911.

⁷⁵ Cf. Héctor Valdés, “Estudio introductorio”, a *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, Edición facsimilar, pp. XVII-XVIII.

alcanzarlo. Así antes lo habían tratado de materializar con sus obras José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Le tocaba a la nueva generación de los latinoamericanos modernistas y de los mexicanos en particular continuar en su búsqueda y concreción.

La concepción de asir el *ideal* provenía fundamentalmente de la estética baudelairiana. Para Arturo Souto esta expresión en tiempos de Baudelaire la habían erosionado los poetas románticos a fuerza de uso, y es concebida como el “amparo, último refugio a la desesperación”.⁷⁶ Agrega que entre el “*spleen* e *ideal*” se establece la lucha, la agonía de la existencia. Para los latinoamericanos significaría un motivo más de búsqueda.

José Juan Tablada había hecho mención del *ideal* en la carta a sus amigos en 1893, “Cuestión literaria...” Apela a él cuando explica los dos sentidos que implicaba el concepto “decadentismo” para los escritores modernos: “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.”⁷⁷

La búsqueda y apreciación del *ideal* funcionaría en varias de las obras de los modernistas como el *leit motiv* del destino del artista, su razón de ser en este mundo. Como explica Álvaro Urtecho en relación con las palabras que reitera el poeta de “El rey burgués”, de Darío

El *ideal*, el *ideal*, esta palabra que repite el poeta frente al poderoso, es la clave de la ética que preside la estética modernista. El *ideal* concepto espiritualista, es lo único que le queda al artista en un mundo corroído por el dinero y por las estrepitosas máquinas [...].⁷⁸

Tablada apela al concepto del *ideal* en la misma misiva, cuando conmina al grupo de los modernistas a continuar con el propósito de seguir difundiendo su arte, una vez que

⁷⁶ Arturo Souto Alabarce, “Introducción”, en Carlos Baudelaire, *Las flores del mal*, p. XVI.

⁷⁷ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁸ Álvaro Urtecho, “Ética y estética de *Azul...*”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, p. 152.

él ha sido despedido del diario *El País*, “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”.⁷⁹

De acuerdo nuevamente con Álvaro Urtecho sobre el *ideal*:

El *ideal* es el residuo del espíritu en un mundo desacralizado en donde la obra de arte, como lo ha demostrado [Walter] Benjamin, ha perdido su aura, es decir su valor sagrado; un mundo en el que el artista ya no es el sacerdote mágico, ni el profeta, ni el vate olímpico, ni siquiera el portavoz de una vaga entidad llamada “pueblo”. El artista ha perdido los lazos con la comunidad refugiándose en el reino interior, en la torre de marfil del aristócrata espiritual, bohemio resentido.⁸⁰

El *ideal* entonces se convertiría en la ética de la expresión estética modernista hispanoamericana. En Darío, como se ha señalado anteriormente, se reflejaba abiertamente esta imbricación ético-estética en varios de los relatos de *Azul...*, tomando en cuenta lo que considera Aburto Lombardo, uno de los estudiosos del poeta nicaragüense: “Rubén Darío elabora una defensa coherente y profunda del ideal artístico y humano en *Azul...*, sus cuentos son sus tesis y su postura”.⁸¹

En *Los raros*, el nicaragüense también apela a la búsqueda del *ideal*, de “un ideal de moral absoluta [...], de santidad, si es posible decir, del sacerdocio, o misión de la belleza”,⁸² aprecia Richard Cardwell en su ensayo: “‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: los discursos del poder del modernismo en España”, y hace hincapié en el tema rubendariano de la lucha del artista por la resurrección del espíritu, por la creación de un sacerdocio de artistas dedicados al ideal del arte y a un arte del ideal.

⁷⁹ José Juan Tablada, “Cuestión literaria...”, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁰ Álvaro Urtecho, *op. cit.*, p. 152.

⁸¹ Aburto Lombardo, “Rubén Darío y su circunstancia histórica y clasista”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, p. 23.

⁸² Richard Cardwell, “‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: los discursos del poder del modernismo en España”, en *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, p. 182.

Es muy probable que José Juan Tablada tuviera en cuenta estos preceptos del nicaragüense, sobre todo, lo que representaban los relatos y los poemas en prosa de *Azul...* para el movimiento modernista, ya que cuando él tuvo que elaborar el texto o programa de inauguración para la *Revista Moderna*, eligió una pieza que analizada pormenorizadamente, guarda reminiscencia con “El rey burgués”.⁸³

Como en el relato de Darío, en “*Exempli gratia...*” el poeta también hace un llamado a un público insensible del nuevo arte, y en ese clamor está implícita la búsqueda más apremiante de los modernistas: transmitir estéticamente su percepción del entorno, que se convirtió en el *ideal* ético-estético de los creadores. El narrador externa a los lectores, una vez que terminó de contar la anécdota del relato, su prédica contenida en la moraleja del mismo, de la que ya antes se ha hecho mención.⁸⁴

Es el grito del artista apelando al entendimiento, a la aceptación de una nueva estética; en la llamada, el autor involucra una cierta actitud esteticista del público que tiene por primera vez en sus manos la *Revista Moderna*, la cual se convertiría, auguraba Tablada en su texto de 1893, en “la pagoda en que seguiremos reverenciando al arte, nuestro ídolo común”.

El trasfondo de los relatos “*Exempli gratia...*” y “El rey burgués” tiene múltiples significaciones, de las más representativas destaca la sublimación del poeta como portador de lo que él considera el *ideal*. En el caso de “El rey burgués” se utiliza la metáfora del enajenamiento del artista, “condenado por el sistema al hambre y la

⁸³ Ambos textos apelan al reconocimiento y dignificación del artista. El relato de Darío, con el que abre *Azul...* “es considerado como el manifiesto orgánico del movimiento modernista”, Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 16.

⁸⁴ “¡Oh público de la *Revista Moderna*! obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medioevales...”, “*Exempli gratia*, *op. cit.*”, p. 3.

miseria, resignado a la [búsqueda] e invocación del *ideal* como remedio de todos los males”.⁸⁵

En la fábula de “*Exempli gratia...*” el *ideal* está latente, manifiesto sólo de manera implícita, los trovadores no utilizan el concepto directamente, sin embargo, en la resignación con la que asumen el desprecio e indiferencia del público está el sentido de la metáfora: la renuncia al reconocimiento en aras de la trascendencia, ésa es su aspiración fundamental, es el *ideal*. La anécdota del relato finaliza con el cumplimiento de un destino trágico:

Los trovadores salieron, y en esos instantes una lluvia de fuego, una purificadora lluvia bíblica sorprendió en medio de su sueño orgiástico a los habitantes del castillo. A los trovadores que franqueaban el puente los embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve... Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los troveros son estatuas de nieve, adamantinas esculturales que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario provocan aún la admiración y la piedad del viandante.⁸⁶

Los trovadores de “*Exempli gratia...*” cumplieron su misión ética y estética, al difundir el arte musical y el canto: templaron a la naturaleza con sus voces, contribuyeron con la continuidad de un orden cósmico, no importando si en ello dejaban la vida, porque cumplirían con su misión divina, perecerían pero trascenderían y en esa transmigración cristalizarían su *ideal*: se inmortalizarían. Ese es el sentido de la moraleja que cierra la fábula.⁸⁷

En estos relatos de Darío y de Tablada concebidos entre 1888 y 1898, es decir, entre la plenitud y consolidación del modernismo, el *ideal* está muy ligado a la renuncia del artista a la vida, por un lado, y al sacrificio, por otro. En función del *ideal*, el artista de

⁸⁵ Álvaro Urtecho, “Ética y estética de *Azul...*”, *op. cit.*, p. 151. Agrega el poeta en su diálogo con el rey: “He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado al calor del *ideal*, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del Océano”. Rubén Darío, *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*”, pp. 10-11.

⁸⁶ José Juan Tablada, “*Exempli gratia...*”, *op. cit.*

⁸⁷ “¡Oh público de la *Revista Moderna!*, obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medioevales”. *Idem*.

la estética modernista se enfrenta a la muerte; en el momento en que logra asirlo, perece; con su vida retribuye la gracia de la que fue colmado: el momento de la epifanía; la revelación conlleva la pérdida de la vida: el poeta de “El rey burgués” muere de hambre al cumplir su destino; los trovadores de “*Exempli gratia...*” se petrifican en estatuas de nieve una vez terminada su misión estética.⁸⁸ (Pierrot, el personaje de los relatos de Couto, aparecidos en la *Revista Moderna*, alcanza el reposo que tanto desea, cuando encuentra el *ideal*: que es la muerte, y con ella celebra sus nupcias, pues ya nada tenía que temer).

Los trovadores del relato de Tablada aceptaban su deceso jubilosamente en aras de la trascendencia y la inmortalidad, el *ideal* último de los modernistas latinoamericanos.

II. 1 El *ideal* ético del modernismo latinoamericano, su expresión mística y espiritual

Manuel Díaz Rodríguez, uno de los modernistas latinoamericanos más importantes, destaca dos tendencias seguidas por el modernismo; señala que en medio de la general confusión individualista, contradictoria y anárquica del arte moderno se pueden ver y determinar dos tendencias predominantes y constantes que, siempre en armonía, discurren por causas fraternales y paralelos: “Una de ellas es la tendencia a volver a la naturaleza, a las primitivas fuentes naturales, tendencia que no es propia sólo del

⁸⁸ Pierrot, el personaje de los relatos de Couto, aparecidos en la *Revista Moderna*, alcanza el reposo que tanto desea, cuando encuentra el *ideal*: que es la muerte, y con ella celebra sus nupcias, pues ya nada tenía que temer.

modernismo [...], porque es causa primera y patrimonio de todas las revoluciones artísticas fecundas”.⁸⁹

A la inclinación de volver a la naturaleza, el poeta uruguayo agrega, como segunda tendencia, los caracteres de la propensión mística del modernismo latinoamericano, como aspectos fundamentales de la estética decimonónica; considera que sólo así se tendrían “todos los rasgos principales del modernismo verdadero, o si se quiere del modernismo como lo entendemos y amamos [...], tal y como balbucea y canta el verso de Verlaine, tal como surge con voz cristalina de sugerente en la prosa de Maeterlinck”.⁹⁰

Max Enríquez Ureña en *Breve historia del modernismo* destaca también la inclinación mística de una determinada fracción de los modernistas latinoamericanos: “Derivación directa de esas inquietudes es también una tendencia que encontramos en la mayoría de los modernistas y que podemos llamar mística, si nos atenemos a la acepción originaria del vocablo: lo que incluye misterio o razón oculta”.⁹¹

Las aspiraciones de trascendencia y de inmortalidad, junto con otros anhelos espirituales, cristalizadas en “*Exempli gratia...*”, de Tablada, por ejemplo, como en muchos de los textos de los modernistas latinoamericanos, expresaron considerablemente las características de la tendencia mística en literatura, de ahí la necesidad de tomarlas en cuenta, sobretodo en el plano discursivo, en algunos rasgos del lenguaje.

Debe hacerse hincapié en que la proclividad por utilizar expresiones del discurso religioso en el literario eran afines al momento de secularización que se vivía en el periodo finisecular. Derek Flitter en “La misión regeneradora de la literatura: del

⁸⁹ Manuel Díaz Rodríguez, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, en Lily Litvak (edit.), *El modernismo*, p. 145.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁹¹ Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 16.

romanticismo al modernismo pasando por Krause”, elabora su análisis a partir de la conceptualización y tendencia a lo espiritual en la obra de los escritores españoles de principios del siglo XX, tanto de los modernistas como de la Generación del 98. Aclara que abordará conceptos como el del “sacerdocio del arte” y de la literatura como un instrumento moral aplicable a fines éticos.⁹² En la explicación que ofrece el ensayista queda de manifiesto el lenguaje característico del tema al que se está haciendo referencia: “el ensalzamiento del escritor como hombre de elevadas capacidades espirituales, acompañado del empleo de una terminología abiertamente religiosa para hablar de su misión; una perspectiva en la que la literatura adquiere una [...] fuerza motriz normativa y moralizadora [...] para estimular [...] la regeneración espiritual”.⁹³ En uno de los puntos que menciona está: “el de una pronunciada bipolarización en las miras de la crítica [española] entre lo material y lo positivo por un lado [...] y por otro [...] la espiritualidad del arte, que apela a los sentimientos más elevados del alma”.⁹⁴

En otro de los pasajes indica el autor la procedencia de la filiación del vocabulario emprendido por los escritores, la cual tenía su origen en el idealismo platónico y en las teorías organicistas de los románticos alemanes. Fuentes de las que indiscutiblemente abrevaron los modernistas latinoamericanos dadas las expresiones y contenidos de muchos de los textos más representativos del modernismo de esta región.

En este trabajo se aborda la inclinación mística de los escritores del modernismo latinoamericano no como expresión de doctrina religiosa, que se refiere a la comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad. Se toma en cuenta la apreciación de Manuel Díaz Rodríguez cuando considera que misticismo en literatura

⁹² Derek Flitter, “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause”, en *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, p. 128.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

no siempre es, aunque lo sea algunas veces, misticismo religioso.⁹⁵ Es de suma importancia también su observación acerca de que si “el misticismo literario no siempre es religioso en el concepto religioso corriente, nunca es como pretende [...] Nordau [...], es decir un modo de ver nebuloso, inconexo y confuso. Misticismo es al contrario, clara visión espiritual de las cosas y los seres”.⁹⁶

La tendencia al misticismo de los creadores latinoamericanos a finales de siglo obedecía a su inserción en estéticas como el simbolismo, donde el poeta es considerado precisamente como un “visionario”.⁹⁷ Anna Balakin observa que aunque Baudelaire no era simbolista, suministró parámetros conceptuales a esa corriente estética, como su concepto de “poeta”, al cual le otorga el carácter de sabio o vidente.⁹⁸

A partir de nociones semejantes los modernistas irían conformando su ideario intelectual, y al igual que los simbolistas, el poeta moderno latinoamericano se sentiría más inclinado a descifrar el enigma de la vida, de ahí su interés por los temas metafísicos.

Debe enfatizarse que un rasgo esencial de los estudiosos del modernismo es su consideración de observarlo como un movimiento espiritual profundo. Para Manuel Díaz Rodríguez se trata de un movimiento espiritual muy hondo al que involuntariamente obedecieron artistas y escritores de escuelas desemejantes. En su reflexión el mismo autor observa que “anunciado por la pintura de los prerrafaelistas ingleses en su reacción contra el pseudoclasicismo, el arte modernista se delineó y

⁹⁵ Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, p. 65.

⁹⁸ *Idem.* Para la autora la contribución de Baudelaire se dio en: 1) el concepto de “poeta”, 2) el concepto de forma poética, 3) la cristalización del arquetipo simbolista. Además de que convirtió la actividad poética en una actividad más intelectual que emocional.

afirmó cuando los simbolistas y decadentes reaccionaron en literatura contra el naturalismo ilusorio y contra el cientificismo dogmático”.⁹⁹

La corriente simbolista ya para mediados del siglo XIX afloraba como una expresión del espíritu, más que como un movimiento o un estilo, de ahí, posteriormente, la tendencia de poetas y novelistas de Occidente, entre 1880 y 1910, de cambiar el rostro de la literatura, relacionándola con las religiones.

Los creadores simbolistas europeos advirtieron que la peculiaridad del símbolo consistía en “significar lo que está ausente [...], lo que va más allá, lo trascendente, fuera del mundo”.¹⁰⁰

Lo trascendente es, escribe Michael Gibson, en principio, una categoría del pensamiento religioso: el Dios de los judíos y los cristianos es trascendental. Pero lo trascendental no es necesaria ni exclusivamente religioso. Algunas realidades que cuentan para nosotros se encuentran a veces fuera de nuestro alcance y como en “otro mundo”...¹⁰¹

Estas disquisiciones filosóficas permearon el pensamiento de los creadores de finales del siglo XIX, quienes expresaron sus inquietudes en las nuevas formas literarias o pictóricas. Rafael Gutiérrez Girardot observa que el influyente y hoy casi olvidado Joris-Karl Huysmans pone en labios de Durtel, personaje de su novela *Là-bas* la siguiente observación sobre el fin del siglo:

Qué época más extraña... Justamente en el momento en que el positivismo respira a todo pulmón se despierta el misticismo y comienzan las locuras de lo oculto. Pero siempre ha sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo, se levanta la magia. Para no ir más lejos, mira el fin del siglo pasado. Al lado de los racionalistas y de los ateos, encuentras a Saint-Germain, Cagliostro, Saint-

⁹⁹ Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰ Michael Gibson, *El símbolo*, p. 31.

¹⁰¹ *Idem.*

Martin, Gabalis, Cazotte, las Sociedades de Rosacruz, los círculos infernales, como ahora.¹⁰²

Manuel Díaz Rodríguez considera que las tendencias de volver a la naturaleza y la inclinación al misticismo aparecen juntas en las épocas de feliz renovación del arte y del sentimiento religioso,¹⁰³ tal y como estaba sucediendo a finales del siglo XIX en el orbe occidental.

Los cambios de valores, de apreciación religiosa, estaban cimbrando los cimientos de viejas culturas que con la entrada del positivismo y el cientificismo decimonónicos advertían la necesidad de afianzar o renovar antiguos credos religiosos, fenómeno muy latente en multitud de creadores. Los estudiosos de esta compleja situación han concebido el hecho desde distintas aristas: como una etapa de acentuado misticismo o como un periodo con tendencia a la secularización. Para Rafael Gutiérrez Girardot el sentimiento de “la religión de la nueva época”, esto es, “que Dios ha muerto”, expuesto por Hegel, el satanismo de Huysmans en *Là-bas* y, si se quiere agregar, “la muerte de Dios”, de Nietzsche, son expresiones de lo que se ha llamado “secularización” y agrega: “La secularización del siglo XIX fue no sólo una mundanización de la vida, una desmiracularización del mundo, sino a la vez una sacralización del mundo”.¹⁰⁴

Nada más patente en este proceso de secularización como los “principios de fe” que rigieron en la ciencia y en el progreso, analiza Gutiérrez Girardot y apunta que la sacralización se dio también en lo que la burguesía denominaba “patria”, la cual tuvo sus símbolos, celebró ritos y cultos y creó normas tácitas: “el amor a la patria”, “todo por la patria”, “el sacrificio”, el “altar de la patria”. Es decir, de acuerdo con el autor,

¹⁰² J. K. Huysmans, *Là-bas*, Edición de Pierre Gogny, París, 1978, p. 238; citado por Rafael Gutiérrez Girardot, *Supuestos históricos y culturales*, p. 45.

¹⁰³ Manuel Díaz Rodríguez, *Ibidem*, p. 151.

¹⁰⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *op.cit.*, pp. 46, 50.

“se secularizó el vocabulario de la misa” y “de la praxis religiosa” y se sacralizó a la patria.¹⁰⁵

En ese horizonte de secularización se formó la lírica moderna. Y la secularización del lenguaje es una de sus características más sobresalientes, puntualiza el crítico. Ejemplifica esta aseveración con títulos muy representativos de esa tendencia: “Franciscae meae laudes”, el poema LIII de *Les fleurs du mal* -entre muchos otros- de Baudelaire; “Apparition”, de *Poésies*, de Mallarmé; “El Dios o los dioses” y el “ángel” o los “ángeles” de las *Elegías del Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, de Rilke, entre otros. En lengua española cita como modelos a *Preludio* y el poema XXXVII, de *Soledades*, de Antonio Machado e “*Ite missa est*”, de *Prosas profanas*, de Rubén Darío.

El caso de Rubén Darío, precisamente, es uno de los más representativos de la amplia gama de títulos de textos de los escritores modernistas latinoamericanos en los que se advierte la asimilación de ese nuevo lenguaje entre religioso y secular de la época: “La virgen de la paloma”, de *Azul...*; *El salmo de la pluma*; “*Ite missa est*” y “Responso”, de *Prosas profanas*; “Los tres reyes magos” y “Canto de esperanza”, de *Cantos de vida y esperanza* o “La dulzura del ángelus”, exhiben algunos títulos de un solo autor.

En México la incursión de José Juan Tablada en ese terreno también resulta reveladora: sus poemas: “Misa negra”, “El *requiem* del suicida”, “Mater dolorosa” (poemas místicos), “Nupcial”, “Alba mística”, “Exvoto a una madona”, entre otros textos de su etapa modernista, son expresiones entre místicas, profanas y mundanas, que de acuerdo con el modelo de Gutiérrez Girardot, mostraban el proceso de secularización-sacralización del nuevo lenguaje entre los latinoamericanos. Modelo representativo de este fenómeno lo ejemplifica su poema “Misa negra” (ya citado), ya que fue precisamente la sensualidad erótica mezclada con elementos religiosos lo que

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

provocó el rechazo de las autoridades, pues convirtió a la pieza poética en una expresión de religiosidad sacrílega.

El poema es un ejemplo del proceso de inversión que se produjo en ocasiones en el terreno literario; como observa Esther Hernández Palacios, el poema representa “la sacralización de un encuentro erótico: su liturgia ceremonial”¹⁰⁶:

Desde el epígrafe [*¡Emen Hetan! / (Cri des stryges au sabbat)*] se inicia el sacrilegio y a la vez el proceso de sacralización: nos situamos en un sabbat, una reunión demoníaca en la que se celebrará la misa negra de la que nos habla el título del poema. Pero el sacrificio del sabbat sólo está sugerido por el título y el epígrafe porque en realidad los lectores asistiremos a otro rito, no menos litúrgico pero de distinta naturaleza, un acto erótico en un marco que recupera y desvía el sentido del rito católico de la misa.¹⁰⁷

La ensayista va analizando las distintas partes del poema, en las cuales se advierten la inversión de los elementos:

A partir de la alcoba de la amada, Tablada construye una capilla con elementos sensoriales: perfumes (de incensario) y colores (dorados y caobas) que connotan sacralidad. Todo el poema está signado por voluptuosidad. Ya sea que los sagrados deleites sensuales sean auditivos: “noche callada”, “balada de doloroso ritornelo”, “voz de ternura”, “unciosas letanías”; ya sean olfativos: “perfumes de incendiario” y “esencias”; ya visuales: colores y claroscuros [...] se mezclan sustantivos y adjetivos que connotan religiosidad con los que connotan erotismo y sensualidad [...]. La presentación de los sujetos amorosos, los amantes, añade elementos a esta profanación de lo sagrado.¹⁰⁸

Por otro lado, se observa también que aparte de la conceptualización utilizada por los escritores —creadores en general—, donde se denota su inclinación por recurrir a un lenguaje propio de algún culto religioso para expresar sentimientos cotidianos, la apreciación que irían desarrollando sobre sí mismos, advertía su interés de adentrarse en una concepción de contenidos espirituales. En su poema “A un poeta”, Rubén Darío

¹⁰⁶ Esther Hernández Palacios, “‘Misa negra’ o el sacrilegio inacabado del modernismo”, en *El crisol de las sorpresas*, p. 77.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 77-78. La ensayista explica minuciosamente este proceso efectuado por Tablada en su poema.

declara que el talento del poeta es un don divino y que sólo ante Dios debía responder el poeta.

Serían muchos los momentos en que los poetas modernistas expresaron su condición de seres distintos a la generalidad de los individuos, y cuando lo advirtieron eligieron una conceptualización con trasfondo religioso. Siguiendo con la imagen de Darío, resulta ilustrativa la observación de Jean Franco sobre este hecho, “en uno de sus poemas juveniles Darío hablaba del poeta como algo menos sublime que Dios, pero más que las muchedumbres”.¹⁰⁹

Los analistas del modernismo también han recurrido a términos que tienen que ver con la contextualización del fenómeno, el ámbito seglar en el que se inscribía esa modalidad expresiva. Jorge Eduardo Arellano, en su artículo “Azul... y su impacto fecundo e inmediato (1888-1893)”, recuerda al nicaragüense Luis Alberto Cabrales cuando señala que *Azul...*, desde 1888, se difundió por el continente, siendo recibido “con cálido entusiasmo, como el de un nuevo evangelio poético”.¹¹⁰ Es decir, el libro de Darío fue visto por sus cofrades latinoamericanos como un texto doctrinario, revelador y guía. Jean Franco ha escrito, en relación a este mismo hecho y también refiriéndose a Darío, que en su poesía se vislumbraba siempre su concepción del poeta como la de un profeta.¹¹¹ (o la del sabio o vidente como catalogaba a los poetas franceses Anna Balakian).

Tablada participó de esta conceptualización: la que le atribuye rasgos de sabiduría y clarividencia a la poesía moderna. Esta característica la fue cultivando desde su etapa inicial como una parte del ideario espiritual (y estético) que permeaba el ámbito intelectual de la época: el poeta es visto como un visionario. En el artículo sobre José

¹⁰⁹ Jean Franco, *La cultura moderna en América*, p. 33.

¹¹⁰ Jorge Eduardo Arellano, “Azul... y su impacto fecundo e inmediato (1888-1893)”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, p. 31.

¹¹¹ Jean Franco, *op. cit.*, p. 33.

Asunción Silva, cuando se anuncia su muerte, después de una larga descripción y valoración de su personalidad, el poeta mexicano escribió: “Fue el precursor de la idea nueva, el profeta del modernismo y el iniciador de los actuales evangelios [...] Su real aristocracia, su exaltitud espiritual le hizo marcar la ruta de su vida con huellas de sangre y de martirio”.¹¹² Después de referirse Tablada a las cualidades estéticas de Silva, puntualiza los rasgos humanísticos del escritor colombiano: “Y él que fue creador por excelencia, él a quien debemos el alba, la aurora gloriosa de un mundo virgen de la poesía, optó por destruir su propia existencia que, de haberse prolongado, habría realizado quizá el milagro del poeta que aún no llega, del poeta que vendrá”.¹¹³ Aquí puede interpretarse que el poeta, en este caso José Asunción Silva, es visto por Tablada como un mesías: “[el] poeta que vendrá”, es decir, lo eleva al rango de un ser superior, del creador que vendrá a salvar a los otros, léase poetas, lectores, hombres, etc.

El origen de la visión del poeta como un ser distinto del resto de los mortales venía de Víctor Hugo, anota Jean Franco, el nombre de aquél se cernía sobre una generación que elevaba al poeta a la condición de semidios.¹¹⁴ Entre los escritores latinoamericanos esta idea se diseminó rápidamente. En los escritos de José Juan Tablada pueden encontrarse muestras de esa asimilación, cuando se expresaba de varios de los literatos modernos. En un artículo sobre Rubén Darío escribió:

Y si les es posible meditar un instante, piensen esos señores que cuando los grandes poetas mueren en este planeta, es para comenzar a vivir la vida de la inmortalidad, que con sus últimos pasos sobre la tierra los van acercando a la gloria...

¹¹² José Juan Tablada, “Máscaras. José Asunción Silva”, *Revista Moderna de México*, nov., 1903, pp. 143-144.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Jean Franco, *op. cit.*, p. 33.

Y que es grotesco ese aullar de macacos irreverentes al paso del héroe que, venerable hasta en sus heridas, va por la melancólica tarde de este mundo hacia la eterna aurora que lo harán un semidiós!¹¹⁵

La visión de José Juan Tablada sobre sus correligionarios estribaba en considerarlos personajes que estaban por encima de la generalidad, eran seres privilegiados por su sensibilidad, por su capacidad para el sufrimiento, por su renuncia a lo prosaico y nimio del medio. Al final de su artículo sobre *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones se infieren estas impresiones:

Bendito tú, ¡oh, príncipe Leopoldo primero! ¡Oh, Leopoldo el Magnífico, en cuya alma hallan piedad todos los dolores y en cuyo numen reviven todas las agonías! Bendito tú, ¡oh, príncipe!, ¡oh, magnate! Tus *Montañas del oro* son una obra en este fin de siglo. Tu obra es el huevo de donde surgirá un tropel de águilas y el germen de donde brotará una selva... Serás maldecido porque eres inaudito! [...] Los cóndores, que son númenes, abarcarán tu frente con sus alas; pero los reptiles, que son despecho, morderán tu planta con su colmillo inoculador. [...] Tendrás pajes que te rodeen con insolencia y que te plagien con descaro; pero, en cambio, tendrás una falange de bravos aventureros que contigo vayan, ¡oh, prócer! a la conquista del Arte, oh tú, conquistador efébo, que sobre tu coraza adamasquinada luces ya la gloria, la gloria que, según la frase de Schopenhauer, es el toisón de oro de los elegidos!¹¹⁶

El poeta modernista para José Juan Tablada llegó a ser “el elegido” (Lugones), el poeta que vendrá, como un mesías (Asunción Silva) o un “semidios” (Darío), por eso lo elige para “*Exemli gratia...*”, como el regenerador de una sociedad donde predominaba la ignorancia y un bajo nivel cultural. En el escrito se advierte, además, cómo Tablada se identificaba con los modernistas en cuanto a sentirse miembros de una comunidad que operaba como una cofradía religiosa, de ahí mismo venían las imágenes que se formaron de sí mismos y el lenguaje que utilizaron para comunicarlo.

¹¹⁵ José Juan Tablada, “[...] Rubén Darío y los jóvenes”, *Revista de Revistas*, 5 ene., 1913, pp. 1, 9; reproducido en Adriana Sandoval (edit.), *Obras V. Crítica literaria*, p. 259.

¹¹⁶ José Juan Tablada, “Marginalias. *Las montañas del oro*. Poema. Tiene tres ciclos y dos reposarios y lo hizo Leopoldo Lugones en MDCCCXCVII”, *Revista Moderna*, t. 1, núm. 5, 1o. oct., 1898, pp. 68-69; reproducido en Adriana Sandoval (edit.), *Obras V. Crítica literaria*, p. 123.

II.1.1 El destino del poeta: un camino de sacrificio y renunciamiento

En la segunda parte de sus memorias, *Las sombras largas*, José Juan Tablada recordaría algunos rasgos significativos de su narración “*Exempli gratia...* o fábula de los siete trovadores”: “la idea de la heroica misión del poeta y el artista en un medio reacio se presentaba dentro de una extraña decoración simbólica y romántica”.¹¹⁷ El autor se refería a la actitud con la que él consideraba que el poeta había asumido en muchos momentos su realización estética: como un compromiso o una misión. Tal impresión se asemeja a la que Ernesto Sábato sostuvo años después: “la tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social [y político] de su tiempo y lugar.”¹¹⁸

Estas impresiones de los escritores latinoamericanos tenían su antecedente en preceptos y concepciones ligados a la espiritualidad del hombre, del intelectual y del creador estético. Richard A. Cardwell se refiere a los modelos discursivos empleados por los intelectuales españoles para abordar los asuntos de la crisis política de España a finales del siglo XIX. Hace hincapié en el discurso de la teología ascética, de Kempis y de Francisco Asís, del discurso de la espiritualidad laica y del panteísmo romántico, entre otros modelos. Analiza el crítico los procedimientos utilizados por los escritores y pedagogos en busca de una respuesta a la crisis española; así, aborda el trabajo de Gavinet, quien en su texto, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1897), dimensiona al arte y a la belleza en el desarrollo moral del hombre. Se expresaba “la unión romántica y krausista de lo estético y lo ético”, observa Cardwell.¹¹⁹

¹¹⁷ José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 24.

¹¹⁸ Ernesto Sábato, “La tarea del escritor”, en *Antología de textos de lengua y literatura*, p. 226.

¹¹⁹ Richard A. Cardwell, *op. cit.*, pp. 172-173.

Derivado de las búsquedas de Gavinet, Cardwell resalta el concepto de “el intelectual-redentor”, el cual se caracterizaba por su desprecio al progreso moderno y a los valores materiales, el amor intenso por su prójimo y su altruismo.¹²⁰

Tomando en cuenta estas percepciones se advierte que las respuestas que se dan a los motivos de inquietud en el ámbito hispanoamericano eran muy similares. En este lado del Atlántico, los intelectuales, entre ellos los modernistas, asumían en el discurso su desempeño como una misión espiritual. Muestra representativa de la nueva forma de asumir el compromiso ético-estético de los modernistas mexicanos fue precisamente el texto de Tablada: “*Exempli gratia...*”.

En el primer epígrafe que antecede al relato mencionado se enuncia precisamente la determinación de los trovadores de dejarse guiar por una fuerza espiritual predestinada, la cual se convierte en parte medular del relato y su punto de partida:

L' Esperance, notre patronne
Nous a dit: “Chantez, pelerins
Partout où ma gloire fleuronne...”
L' Esperance, notre patronne
Nous a dit: “Semez vos refrains...”
*Vieux fabliaux*¹²¹

“La Esperanza, nuestra patrona/ nos ha dicho: ‘Cantad peregrinos/ por donde florece mi gloria.../ La Esperanza, nuestra patrona/ nos ha dicho: Sembrad vuestros refranes”.¹²²

El pasaje alude a la misión que tiene el poeta de pregonar su arte, es su destino y el poeta lo asume como un designio divino.

En años anteriores, José Juan Tablada se había referido al hecho de que todo artista debía tratar de llegar al espíritu de su público, no sólo de ganar su aplauso. En una de

¹²⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹²¹ José Juan Tablada, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, *op. cit.*, p. 2.

¹²² *Idem*. Traducción del epígrafe de Adriana Sandoval, en *Obras V*, *op. cit.*, p. 97.

las semblanzas que escribió para su colega Balbino Dávalos, en 1893, hizo hincapié en ese propósito: “Nunca has tendido la mano a esos sentimientos que se albergan como en una soez hostería en el corazón popular [...] ¿cómo se conquista al público y cómo se ganan los aplausos y la popularidad y el dinero? La manera es fácil! [...] Conocida es la puerta que tan fácilmente se abre a los carneros de Panurgo!”¹²³

En contraposición a esta idea de llegar al público sólo con el afán de triunfo, sin entender lo que implicaba la esencia del compromiso con el arte, sentenció el autor: “Y en lugar del camino real que lleva al éxito y al triunfo, se sigue una vereda intrincada y escabrosa que conduce a una pagoda obscura donde hay dioses que no premian y sí demandan sacrificios, donde el dogma es un martirio y la creencia un apostolado”.¹²⁴

Esta forma de asumir el arte en Tablada conlleva a lo que Pedro Salinas considera como la expresión de los “artistas de minoría”, que suelen presentarse a veces “como empresa heroica de un puñado de desesperados lidiadores que alzan su seña de rebelión contra el mundo”.¹²⁵ “El individuo de minoría, enfatiza el crítico, es en el fondo figura trágica, que se lanza a escena nada menos que a desviar el curso de un destino y a echarlo hacia estrellas nuevas”. En el relato de “*Exempli gratia...*” pareciera estar latente esta idea, si se toma en cuenta la actitud de los personajes, los cuales simbolizan la postura de los modernistas mexicanos con la nueva empresa cultural de la *Revista Moderna*.

La imagen del artista sacrificado es una de las ideas principales que subyacen en el relato, ya que el texto, compuesto de cuatro amplios apartados, va mostrando un camino lleno de obstáculos que los trovadores van salvando para cumplir con la misión ética y estética que se impusieron. El primer párrafo del relato narra la travesía de los artistas (a

¹²³ José Juan Tablada, “Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos”, *El Siglo XIX*, 7 oct, 1893, p. 1; reproducido en *Revista Moderna de México*, mar., 1904, pp. 431-433; en Adriana Sandoval (edit.), *Obras V. op. cit.*, pp. 83-87.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ Pedro Salinas, “La minoría artística”, en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, p. 228.

la que el narrador considera como un cruento éxodo), antes de llegar al castillo, su destino inmediato:

Iban los siete trovadores por el viejo camino de Turania, mojados por la lluvia, pero reconfortados por un sol de alegría; con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo. Los lobos aullaban muy lejos y las cigarras cantaban muy cerca. Gracias al trago que los conducía por la mañana, al silfo que los guiaba en la tarde, y al fuego fatuo que los encaminaba por la noche, no habían hallado ni ahorcados en los árboles, ni tropeleros en las encrucijadas, ni trampas loberas en la sombra. Por el contrario, todo lo que era naturaleza les era propicio; en las tórridas horas meridianas las nubes tendían sus húmedas muselinas entre ellos y el ardiente sol, y las frondas llenas de flores se agitaban a su paso como perfumados flabelos. Cuando el hambre los devoraba, nunca faltó una hamadriada que [...] les tendiera la poma de oro, ni un sonoro tropel de abejas que los llevara a la colmena que guardaba el panal [...]¹²⁶

La naturaleza les es adversa en un determinado momento, pero ella misma les proporciona los medios para continuar su camino. Durante todo el trayecto hay momentos de aceptación y de rechazo del medio: la lluvia los moja, pero el sol los reconforta; cuando tuvieron hambre apareció la ninfa del bosque que les ofreció frutos y así otros seres del mundo fantástico que se les atraviesan también fueron pródigos con ellos. Esta imagen es fundamental porque se advierte como la contraparte de lo que vendrá y será el desenlace del relato.

La serie de contratiempos para los trovadores continúa con su llegada al castillo, que es contada en el segundo apartado y donde empieza su verdadero drama: una vez que entran en el recinto se les anuncia el entorno: atraviesan un oratorio donde las lágrimas de una madona se habían puesto negras como manchas de sangre; íconos de Bizancio que tenían sobre sus frentes desoladas telarañas de sombra y un estanque donde un cisne moría devorado por un murena glauca.

¹²⁶ José Juan Tablada, “*Exempli gratia...*”, *op. cit.*, p. 2.

Apunta el narrador en la continuidad del relato: “...no hicieron caso de aquellos símbolos y triunfales entraron a la sala del festín”,¹²⁷ con estas observaciones va describiendo el escenario al que llegan los trovadores, quienes una vez presentados a la corte iniciaron sus destrezas: “Hablaron con amor de los romances, de los rondeles, de los madrigales y de los hierodramas”. A lo que su público respondió según el relato:

Una landgraviata miró al trovador más rubio y después de decirle: “este vino eres tú”, vertió el licor de oro sobre sus blancos senos. Una baronesa viuda prometió incrustar con diamantes y sobre el broche de su liga, el nombre del poeta que trovara mejor... Un conde-duque barboso bebió en el mismo jarro de hidromiel con el trovero del theorbe, y el sumiller, el senescal y el proto-albeitar del castillo levantaron en peso a Cigalla, el ilustre tenor...¹²⁸

Ése era el público para el que estaba destinado el arte de los trovadores: indiferente, distraído, absorto en su mundo, que quizá le daba igual presenciar un espectáculo acrobático que la manifestación de una expresión artística, fuera musical, literaria o pictórica. En esta parte, Tablada apunta a la defensa de la espiritualidad y pureza del arte frente al mercantilismo y la mezquindad de la burguesía, aunque su relato lo sitúe en épocas anteriores a la vigencia de la nueva clase.

Siguiendo con la idea de la narración, referida a la misión del artista de exponer su arte, convertida en el relato en una especie de credo evangélico, se hace énfasis en la circunstancia de que los trovadores culminaron con su propósito, de manera magistral: “... y cantaron un canto, que según los precitados Magistro Andrea, Juan de Nostradamus, Abenduet, Abnalazar y la dueña, Ugueta de Jorculquier, fue de lo más sublime, de lo más sentido y sonoro que humanos oídos han jamás escuchado...”¹²⁹

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

El relator hace una de sus acotaciones principales precisamente en este pasaje, le otorga tal importancia a la difusión que se hizo del hecho, que lo destaca en el segundo epígrafe que acompaña al relato:

Este es un memorable episodio de una gaya comedia del tiempo antiguo que relata el Magistro Andrea en su *Liber de arte amandi* que confirma el ilustre cronista de los trovadores, Juan de Nostradamus, y a que aluden en varias de sus obras: Ugueta de Jorculquier, dama de la Corte de amor de Aviñón, y los romanceros mudéjares Abenduet y Abnalazar.¹³⁰

La relevancia que le otorga el relator al hecho memorable de que los trovadores presentaron un acto sublime con su canto y del que dieron testimonio ilustres cronistas, contrasta con la reacción final del público:

Toda la corte roncaba. La blonda melena de la landgraviata se bañaba en el mismo adobo que el faisán. El sumiller expectoraba flemas de innúmeros quilates. La baronesa viuda, místicamente inspirada y convertida en madona, le entregaba su seno a un halconero boquirrubio, convertido en bambino. El proto-albeitar, quirurgo, un preste y un maestresala roncaban bajo la mesa, en embriaguez fraternal, apretados como un racimo de uvas... [...] Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Circe, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores...¹³¹

Con esta reiteración de José Juan Tablada, a través del narrador del texto, de mostrar nuevamente la actitud insensible de un auditorio ignorante e irrespetuoso se corrobora el mensaje que estaba enviando el escritor: no obstante la indiferencia del público el artista debía seguir con sus propósitos, lo cual significaba para los escritores modernistas mexicanos que estaban por sacar la *Revista Moderna* que el camino no sería fácil, estaría también plagado de contratiempos y sacrificios.

Esta idea estaba muy presente en José Juan Tablada, sería uno de los motivos más persistentes de su escritura. Cuando comenta la novela *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, hace un repaso de los pormenores de la vida y de los escritores modernistas latinoamericanos de la primera generación: Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

Julián del Casal y la compara con la segunda generación a la que pertenecían los fundadores de la *Revista Moderna*:

¡Como en un campo de azucenas enfermas albea una fraternal palidez en esas almas y en esos lamentables destinos se ahonda un negror homogéneo, como en un cielo adverso y proceloso! Pero de expoliario a expoliario puede sostenerse que el nuestro, en el que cayeron esos ilustres, en el que jadean los mártires presentes, es el más cruel, el más impío, el más encarnizado y el más sangriento. Allá es un verdugo que aplasta con decisivo golpe de maza, aquí junto al victimario hay un insólito y sabio jardín de los suplicios.¹³²

Ese proceso al que es sometido el artista, provocándole un castigo constante, cuando no se le comprende, se le ignora, o se le juzga, estaba presente en los ensayos de Tablada. En el escrito sobre *Ídolos rotos* también retomó este hecho. Apuntó el escritor mexicano sobre Alfonso Soria, el personaje de la novela, quien es un joven escultor que retorna a su país, Venezuela, después de un fructífero aprendizaje en París: “con el regreso a ese medio miserable y ruin, comienza su vía crucis”. En su reflexión Tablada expresa: “la cultura por él alcanzada no tiene aplicación posible en aquella sociedad...”. Pudieron más, según el argumento de la novela, la intriga, la envidia, la calumnia y una situación política inestable por las revueltas y alzamientos militares, acotaba José Juan Tablada, y deducía que ése era un problema común en los países latinoamericanos. En otro momento enfatizaba el cronista mexicano, siguiendo la misma idea: “Sé todo eso porque conozco la *vía scelerata*, que tiene que atravesar todo numen que se yergue, porque en ese camino mis plantas han sangrado, porque en ese *spollarium* hemos sido escarnecidos, atormentados y martirizados”,¹³³ cita a Richepin: “hay ojos que quisieran ver al águila sin garras, al león sin melena y al cometa sin cauda”.¹³⁴

¹³² José Juan Tablada, “Notas bibliográficas. *Ídolos rotos* por Manuel Díaz Rodríguez, Garnier Hermanos, Perú, 1901”, *Revista Moderna*, t. 4, núm. 8, 1901, pp. 134-136; reproducido en Adriana Sandoval (ed.), *op. cit.*, pp. 149-150.

¹³³ José Juan Tablada, “*Oro y negro*. Francisco M. de Olaguibel”, *El Mundo*, 16 may, 1897, p. 325.

¹³⁴ *Idem*.

La realización de la nueva empresa editorial para los modernistas mexicanos representaba, según ciertos símbolos de “*Exempli gratia...*”, un cruento éxodo —los artistas son arrojados a su suerte—, un camino de obstáculos, un vía crucis y exigía sacrificio, andar por senderos movedizos, reponerse a la incomprensión y a las críticas, y todo por el cumplimiento de su misión, de un destino que se debe asumir y sobre todo por la realización del *ideal*. Tablada tiene muy presente este propósito, por eso retoma la palabra de Alfonso Soria, el personaje de *Ídolos rotos*: “nadie tiene derecho a sacrificar su ideal. El supremo deber de un artista es poner a salvo su ideal de belleza”.¹³⁵ Para Pedro Salinas es precisamente esa circunstancia y actitud incisiva la que caracteriza a los artistas de minoría, en este caso, a los modernistas: “suelen ser unos cuantos visionarios que coinciden en vislumbrar, sobre el nivel de visibilidad artística, y se arriman para confirmarse en su fe y ayudarse en la faena de la salvación de su idea”.¹³⁶

II.1.2 La trascendencia y la inmortalidad, ideal ético del artista

No dudo que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límite frente a la soledad y a la muerte.

Ernesto Sábato¹³⁷

Esta reflexión de Ernesto Sábato pareciera advertir el *leit motiv* de la metáfora de “*Exempli gratia...*”. Tablada recrea una historia, que según el narrador de la misma sucedió siglos atrás. La trama le permitiría al escritor modernista equiparar su situación

¹³⁵ José Juan Tablada, “Notas bibliográficas. *Ídolos rotos* por Manuel Díaz Rodríguez...”, *op. cit.*, pp. 134-136.

¹³⁶ Pedro Salinas, “La minoría artística”, *op. cit.*, p. 228.

¹³⁷ Ernesto Sábato, “La tarea del escritor”, *op. cit.*, p. 226.

con el sacrificio que consumaron los trovadores del relato, sobre el cual se aleta desde el tercer epígrafe:

[...] viejos artífices se han inspirado en esta leyenda. Juan Gobelino tejió un tapiz de alta lira en donde se distinguen las figuras de los siete trovadores helados; sus cuerpos están tramados con seda blanca, sobre un fondo de lana teñido en sangre. Y, asimismo, Esteban de Nemours esmaltó un plato en que albea el coro de los siete troveros mártires sobre un fondo rojo obtenido por el cianuro de oro. Hay otras cosas, de orfebres, miniaturistas, talladores, etc., etc., en que se presume algo truculento, lírico y memorable episodio que váis a leer:¹³⁸

El narrador apunta a la figura de “siete trovadores helados” y más adelante al “coro de los siete troveros mártires”; con lo cual está indicando que el relato versará sobre episodios de sacrificio, martirio y muerte.

Tablada presenta la travesía de los trovadores como un vía crucis, un martirologio al que eran sometidos igualmente algunos escritores del modernismo latinoamericano, por ello había una constante recurrencia en sus escritos de finales del siglo XIX. En otro pasaje de su ya citado artículo *Ídolos rotos*, el escritor retoma el asunto con mayor crudeza:

Y antes que en lengua bárbara, la bota férrea de nuevos conquistadores, la de los bárbaros de hoy, venidos también del norte como los bárbaros de ayer, la escriba para la turba infame, ciega ante la verdad, sorda al aviso, el artista calumniado, injuriado, humillado, escribió con la sangre de sus ideales heridos, dentro de su propio corazón, por sobre las ruinas de su hogar y sobre las tumbas de sus amores muertos, una palabra irrevocable y fatídica: *Finis patrie...*

Para llegar a tan amargo desenlace [...] el protagonista sufre cuanta humillación y aprobio pueden herir y lacerar a un ser humano. La

¹³⁸ José Juan Tablada, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...”, *op. cit.* El motivo del sacrificio en “*Exempli gratia...*” se presenta en dos momentos principalmente, en primera instancia y como hemos estado analizando, desde el momento en que se les van presentando a los trovadores un cúmulo de obstáculos en su camino. El otro momento en el que se presenta el sacrificio del creador, aparece casi al final del relato, en el penúltimo párrafo, cuando prácticamente se da el desenlace de la narración: “Los trovadores salieron, y en esos instantes una lluvia de fuego, una purificadora lluvia bíblica sorprendió en medio de su sueño orgiástico a los habitantes del castillo. A los trovadores que franqueaban el puente los embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve... Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario, provocan aún la admiración del viandante”.

indiferencia, la incomprensión, de todos, la bárbara ironía del *mufle* que al contacto de todo intelectual ruge como un chacal hediondo a la vista de un posible beluario [...] ¹³⁹

Este ensayo lo escribió Tablada en 1901 para la *Revista Moderna* (dos años después de la publicación de “*Exempli gratia...*”), por lo que se aprecia que al ser recurrente el tema en el ámbito latinoamericano, los escritores se referían a él continuamente para contrarrestar el efecto de sus agravios.

Resulta pertinente equiparar la imagen que Tablada va creando del artista como figura emblemática, sometida a expiación, y la idea que desarrolla Gavinet, de acuerdo con Cardwell, en *Los trabajos del infatigable Pío Cid* (1897), para dar respuesta a los problemas de España. Así lo vislumbra Cardwell:

Ciertos hombres de inteligencia y genio por su refinamiento estético y espiritual, trabajando en armonía con su conciencia interior y la conciencia colectiva, pueden ofrecer, con su ejemplo, el impulso necesario a varias fuerzas, tanto espirituales como deterministas para fomentar y, luego, realizar la regeneración espiritual de sí mismos y la de sus prójimos. ¹⁴⁰

A esta interpretación de la forma de superar los conflictos existenciales de los españoles, Gavinet observaba que el problema radicaba en que “lo doloroso es que cada día escasean más los redentores”. ¹⁴¹

Tablada apelaba precisamente a esta figura en “*Exempli gratia...*” y en otros textos. La imagen de la redención de un hombre para redimir a otros hombres de sus culpas, de sus faltas, está presente en el trasfondo del relato.

La Redención, según el Nuevo Testamento, “es el término clásico que designa ‘el gran precio’ (Icor., VI, 20) que el Redentor pagó por nuestra liberación”. ¹⁴² En este espacio se entiende el hecho como el proceso llevado a cabo por Jesucristo, es decir: “La

¹³⁹ José Juan Tablada, “Notas bibliográficas. *Ídolos rotos* por Manuel Díaz Rodríguez...”, *op. cit.*

¹⁴⁰ Richard Cardwell, *op. cit.*, p. 174.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Enciclopedia católica*, <http://www.encyclopediacatolica.com/r/redencion.htm>.

Redención son los actos, con los que Cristo, lleno de amor, se ofrece a la justicia divina, [porque los hombres] merecemos de nuevo la gracia y el derecho al cielo, y liberarnos de la esclavitud del pecado y del demonio”.¹⁴³

El símbolo de la Redención de Cristo durante siglos ha sido motivo de un arte religioso que ha sintetizado continuamente los pasajes bíblicos de la pasión, muerte y resurrección de Jesús, sobretudo en la pintura de finales del siglo XIX; tanto la cofradía de los prerrafaelitas, como los simbolistas y varias de las imágenes *art nouveau* recrearon el sacrificio del hijo de Dios para salvar al mundo del pecado.

Es muy probable que José Juan Tablada tuviera presente la simbología de este proceso religioso cuando estructuró su relato, ya que en él aparece necesario el sacrificio de los trovadores, léase de los artistas o creadores, para que su arte pudiera ser reconocido y no pereciera. Apunta el narrador: “los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar [...] provoca la admiración y piedad del viandante”. Morir para trascender a través del arte, pareciera ser la idea que subyace en ese último segmento de la narración.

De acuerdo con el contenido de los postulados que Tablada establece en el relato, puede inferirse que sintetizaban sus inquietudes más apremiantes en el momento de la fundación de la *Revista Moderna*: la necesidad que tenían los escritores de ser reconocidos por sus obras, pues sólo la realización y aceptación de las mismas les daría las posibilidades de la inmortalidad y la trascendencia, *ideal* último de los modernistas

¹⁴³ La Redención vino por medio de Jesucristo. Esta definición incluye la naturaleza de la Redención y sus efectos: “1) La naturaleza está comprendida en las palabras: murió por nosotros y se ofreció en nuestro lugar. 2) Los efectos en las siguientes: para satisfacer, merecer y liberarnos del pecado y demonio. Mediante estos tres efectos: la satisfacción, el mérito y el rescate destruyó Jesucristo los efectos que el pecado había producido en nuestra alma, y consiguió el fin que se proponía con la Redención./ La Redención es para el hombre un misterio, porque no podemos comprender cómo es posible que Dios muera por nosotros. Consta, sin embargo, en todo el Evangelio; y por eso debemos creerla con fe firme, y vivir agradecidos a Dios por este excelente beneficio”. http://www.encuentra.com/documento.php?_doc=2979&f_tipo_doc=9

latinoamericanos. Aún antes y después de ser publicado “*Exempli gratia...*”, Tablada era reiterativo de estas ideas en sus escritos periodísticos.

Cinco meses antes de que la *Revista Moderna* iniciara su circulación, José Juan Tablada escribió en su artículo “La segunda muerte de Gutiérrez Nájera”, que no obstante la indiferencia del público lector en el segundo aniversario de su muerte, el poeta no perecería del todo porque lo secundaba una voluminosa obra, que legaba a la posteridad: “y sin embargo, el gran poeta, el refinado artista, se hizo acreedor a todos esos póstumos honores que de tan lastimosa manera le acaban de ser negados. Por fortuna ahí está el tomo de sus versos [...], su obra poética será el gran monumento que en las presentes y venideras edades sustente como un faro el luminar radioso de su género”.¹⁴⁴

La obra del creador, del verdadero realizador artístico lograría que éste no desapareciera del todo con su muerte; para Tablada las obras le permitían al artista la trascendencia, la inmortalidad, por eso se refirió en esos términos a Rubén Darío: “cuando los grandes poetas mueren en este planeta, es para comenzar a vivir la vida de la inmortalidad, que sus últimos pasos sobre la tierra los van acercando a la gloria...”¹⁴⁵

Estas imágenes que va creando Tablada en un entorno de religiosidad (que envuelve al poeta), lo acercan a la concepción que Shelley crea del poeta; en su ensayo *A Defence of Poetry*, le otorga “precisamente un carácter de divinidad”.¹⁴⁶

¹⁴⁴ José Juan Tablada, “Crónica Dominical. La segunda muerte de Gutiérrez Nájera”, *El Universal*, 7 feb., 1897, p. 1; en *Obras V, Crítica literaria*, pp. 88-92.

¹⁴⁵ José Juan Tablada “Rubén Darío y los jóvenes”, *Revista de Revistas*, 5 ene., 1913, pp. 1, 9; en *Obras V*, p. 259.

¹⁴⁶ Derek Fliter, *op. cit.*, p. 140. En varios pasajes de sus escritos José Juan Tablada reiteró su concepción de que el artista al morir renace, una vez que muere logra la inmortalidad; cuando rememoró a varios escritores, entre ellos a Georges Rodenbach, fortaleció esta idea, precisamente, en su último momento de vida: “Oh, excelso poeta que al concluir el último de sus poemas, presintiendo con vidente intuición su muerte temprana, cerró la postrera estrofa con este hermisticquio lapidario y tombal: “J’ai sommeil de mourir!” [“Tengo el sueño de la muerte”]/ Y se durmió en la muerte, para despertar; hay que esperarlo, hay que crearlo, en la vida serena y extática de la inmortalidad.” JJT, “Tres retratos”, *El Mundo Ilustrado*, 24 nov., 1912, p. 2; en *Obras V*, p. 250.

La muerte para el creador llega entonces no como un castigo, sino como un premio, ya que le da la posibilidad de renacer y tener una vida eterna. Los trovadores se inmortalizaron con su sacrificio, tenían que morir para trascender. La muerte se presenta, por consiguiente, como un motivo de liberación. Así lo advierte Tablada en un artículo sobre “Mauricio Rollinat”, inicia el escrito con un poema del poeta que sirve de epígrafe o introducción:

Quando mi ataúd se halle cerrado,
como mi boca y mis párpados
que se inscriba en mi lápida: [...]
Día y noche por toda la tierra,
arrastraba su corazón solitario
en el temor y en el misterio,
en la angustia y el remordimiento.
¡Viva la muerte! ¡Viva la muerte!¹⁴⁷

Para este poeta, la muerte, como liberación del sufrimiento, es bienvenida, por eso Tablada deduce, en el mismo escrito: “y la idea de la muerte redentora debe haberse insinuado en aquella conciencia, como una nota musical y fresca, como los repiques pascuales en la mañana de oro de una eterna primavera florida...”¹⁴⁸

Tablada vislumbraba que el artista, en ocasiones, sólo alcanzaría el *ideal* con la muerte, así lo advirtió en el caso de Bernardo Couto Castillo; en el artículo que escribió sobre su fallecimiento, reflexionó:

Un tropel negro y silencioso lo amortaja y el olvido amarra a sus pies una bala de cañón... el bajel detiene su marcha y desplomado desde las altas bordas un cadáver cae al mar [...]
Las aguas fosforecen y de las ondas glaucas emerge un tropel de sirenas cuyos brazos se disputan un pálido cuerpo de efebo, libre de mortaja, iluminado por la luz de una nueva vida. Cantando rítmicamente, las sirenas nadan hacia la playa y avanza hacia las sirenas hasta que el efebo libre, ágil, transfigurado, radiante, pisa las arenas de oro de la orilla, lanza un grito de redención y cae sobre el piadoso seno de una virgen extraterrestre arcángel de Botticelli-Venus luminosa Madona celestial!

¹⁴⁷ José Juan Tablada, “Mauricio Rollinat”, *Revista Moderna de México*, ene., 1904, pp. 285-288; trad. de Adriana Sandoval, *Obras V*, p. 169.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 287; *Obras V*, p. 172.

Son las nupcias eternas del artista en el país del eterno ideal!¹⁴⁹

El *ideal* funciona entonces como la metáfora que subyace tanto en “*Exempli gratia...*” como en algunos otros escritos de Tablada de su etapa finisecular, y se expresa en sus vertientes ética y estética.

II. 2 El *ideal* estético, originalidad en el arte

En el artículo intitulado “Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos”, publicado en *El Siglo XIX*, en octubre de 1893, José Juan Tablada expone parte de lo que podría considerarse su ideario estético; en el escrito reflexiona sobre los principios que guiaban la poética de los modernistas, representada por Dávalos:

Has hecho el arte por el arte, guardando incólume la dignidad del artista, manteniendo a la Musa como a una *turris eburnea* en un improfanable gineceo, envuelta siempre en su nevado peplo [vestido exterior], junto al fuego sacro siempre, y eso es una virtud magna. Jamás has intentado ganar entre la multitud el fácil aplauso que oprimía “efectistas”. Nunca has tendido la mano a esos sentimientos que se albergan como en una soez hostería en el corazón popular [...]¹⁵⁰

Este principio de “el arte por el arte” era seguido por Tablada en las distintas facetas de su desempeño profesional, como poeta, crítico literario y pictórico; se refirió en varias etapas de su proceso creativo a su filiación. A finales del siglo XIX mostró un cierto rasgo de orgullo su participación en esa tendencia, expresó en 1891: “los artistas que en México tuvieron por norma la nobilísima máxima de el arte por el arte”.¹⁵¹

¹⁴⁹ José Juan Tablada, “Bernardo Couto Castillo”, *Revista Moderna*, IV, núm., 11, 1901, pp. 172-173; en *Obras V*, p. 158.

¹⁵⁰ José Juan Tablada, “Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos”, *op. cit.*

¹⁵¹ José Juan Tablada, Firmado con el pseudónimo de Revelator, “Lo cómico, lo grotesco. Escalante y Alamilla. Daumier y Gavarni”, *El Universal*, 13 nov., 1891, p. 1; reproducido en *Obras V. Crítica literaria*, pp. 55-57.

Años después, en la primera parte de sus memorias *La feria de la vida*, Tablada recordaba su seguimiento de aquellos postulados, aunque ya con una actitud de autocrítica: “Sufriendo nosotros el extravío de creer en el ‘arte por el arte’, todos los medios parecían buenos para conseguir el fin estético y la indispensable ‘torre de marfil’ se convirtió en caja de sutiles reactivos químicos y en gabinete de magia negra”.¹⁵²

Los conceptos estéticos le venían a Tablada como al resto de los modernistas mexicanos y latinoamericanos de las distintas corrientes estético-filosóficas que tuvieron su apogeo en Europa a finales del siglo XIX: simbolismo, decadentismo, parnasianismo; sobre todo de este último movimiento, cuyo lema era precisamente el seguimiento de “el arte por el arte”; el arte visto como forma, fundamentalmente, y no como contenido. Los parnasianos consideraban que el arte no debía estar comprometido con la realidad social.

Los preceptos del parnasianismo que tuvieron mayor arraigo entre los latinoamericanos destacan por los temas referentes al arte, asuntos sugerentes, con alusiones a lo bello, lo exótico y con marcada preferencia por la antigüedad clásica, en particular la griega y el lejano Oriente. Por su proclividad hacia este último, Tablada ha llegado a ser considerado uno de los orientalistas más destacados en el ámbito latinoamericano.

Los conceptos extraídos del parnasianismo fueron muy frecuentes en la crítica literaria de Tablada. En un artículo de noviembre de 1891 donde reflexionó sobre la condición del poeta de procurar principalmente la expresión estética consideraba que:

El verdadero poeta debe creer en el arte por el arte que no sirve de nada ni para nada; una escultura que soporta un candelabro o el bajo relieve de unos discos que sirven de mancuernillas, no son obras de arte, sino *bibelots* o baratijas.

¹⁵² José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 244.

El poeta debe cantar para hacer arte y no tomar los lugares comunes del sentimiento humano, porque perdería el recurso más poderoso en el arte: la originalidad.¹⁵³

Estas ideas del arte le llegan a Tablada —observa Adriana Sandoval en su estudio sobre la crítica literaria del autor— por varios canales, “proviene quizá de la idea kantiana del ‘arte puro’, de la que Edgar Allan Poe y luego Baudelaire se apropiaron, transformándola idiosincráticamente”.¹⁵⁴ Tablada se nutrió ávidamente del escritor francés, sobre todo.

Este principio estético del arte puro (que llegó a ser en Latinoamérica una verdadera novedad, dentro de las teorías estéticas europeas de finales del siglo XIX por su postura de ver al arte desprovisto de cualquier objetivo extrínseco a él mismo, de tipo moral, político o pedagógico¹⁵⁵), le permitió a Tablada construir su propia concepción estética a partir de esos fundamentos. El poeta mexicano se pronunció en su artículo “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna [...]”, antes citado, sobre la postura que el artista debía conservar:

El poeta no tiene el deber de servir para nada ni de enseñar cosa alguna. Una poesía puede ser inmoral y ser, sin embargo, una obra de arte.

Si el poeta hace epopeya, si se convierte en un Tirteo, eso no querrá decir sino que su temperamento se lo ordena, pero puede valer tanto artísticamente como cualquier otro poeta bucólico, simbólico o decadente.¹⁵⁶

Tablada se refirió en ese mismo espacio sobre una de las características que rechazaban tanto la estética de “el arte por el arte” como la del “arte puro”: el utilitarismo en el arte.

¹⁵³ José Juan Tablada, firmado con el pseudónimo de Revelator, “¿Él o ustedes? La lira, el libro y la tribuna, el egoísmo en poesía. Orestes y Pilades”, *El Universal*, 19 nov., 1891, p. 1; en *Obras V. Crítica literaria*, p. 44.

¹⁵⁴ William K. Wimsatt, *Literary Criticism*, Londres, Ed. Routledge & Kegan Paul, 1970, citado por Adriana Sandoval, en Prólogo a JJT, *Obras V. Crítica literaria*, p. 20.

¹⁵⁵ Anónimo, “Charles Baudelaire: vida y obra literaria”, en www.baudelaire.galeon.com/maldit.htm

¹⁵⁶ José Juan Tablada, “¿Él o ustedes?...”, *op. cit.*

Para los utilitaristas quedan la tribuna y el libro; allí se puede y se debe deplorar la tiranía, flagelar al criminal y analizar las plagas sociales.

[...]

¿Qué poeta épico hay ahora en Francia? Todos son personalísimos, inmorales y casi pornográficos, sin que por eso dejen muchos de ellos de ser magnos artistas.

Los franceses no le piden a su poesía sino que sea artística [...]

En mi concepto, [señala más adelante y de acuerdo a los parámetros del arte moderno] no debía exigírseles a los poetas [...] sino una cosa: que tengan talento, que sean artistas y que canten lo que quieran [...]¹⁵⁷

Con esta posición Tablada, emulando a sus maestros Baudelaire o Gautier, se adhería a la idea esteticista de considerar al arte no como un medio para lograr algún fin predeterminado, sino un fin en sí mismo, de ahí la conclusión que le dio al artículo anterior.

Contrario entonces a la idea de ver al arte con fines materiales, José Juan Tablada siguió los preceptos estéticos que resaltaban con mayor énfasis la sensibilidad del artista. Hizo suyos los ideales de los parnasianos que consideraban al arte no como una forma de contar hechos, sino como un camino para inventar, resaltando los poderes supremos de la imaginación y crear una moralidad fundada en la belleza y en la alegría.¹⁵⁸ De ahí proviene la idea de Tablada de considerar que se debía hacer de la belleza un fin y no hacer del arte un medio. Esta observación la desarrolló en un artículo sobre Manuel Ugarte, escrito en 1904 en la *Revista Moderna de México*: “Es de lamentarse de veras que Ugarte, poeta elegante y raro prosista lleno de cualidades y de prestigio, artista lleno de probidad y de amor, quisiera hacer del arte un medio, cuando la belleza es un fin”.¹⁵⁹

Para Tablada lo medular de la creación radicaba en encontrar “la originalidad”, varios de sus escritos de finales del siglo XIX apuntaban sobre esa cualidad, generalmente sus

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Miguel Ángel Betancur, “Oscar Wilde: El arte por el arte”, en www.miguelangelbetancur.com/blog/2006/ii/15/oscar-wilde-elarte.

¹⁵⁹ José Juan Tablada, “Notas bibliográficas”, *Revista Moderna de México*, nov., 1904, pp. 176-179; reproducido en *Obras V. Crítica literaria*, pp. 188-192.

ideas en torno al tema resaltaban las capacidades de los artistas para alejarse del gusto común, de las mayorías. Consideraba el escritor mexicano que el gran mérito de Baudelaire radicaba en no descender hasta los sentimientos del vulgo, sino en el de procurar que el vulgo subiera hasta los suyos. En esa posición del poeta francés se observaba su autenticidad.

Es muy probable entonces que Tablada, en esa búsqueda de originalidad, de encontrar su propia voz, fortaleciera su ideario estético bajo algunos otros de los principios postulados por la teoría del arte puro, la cual establecía, entre otros lineamientos, la transposición de las distintas manifestaciones artísticas. Para Jules de Gaultier era posible “transponer” la pintura a la poesía, por ejemplo.¹⁶⁰ Se trataba de leer el mensaje de una obra de arte mediante su narración, con otros recursos expresivos, en particular los de la poesía.

De acuerdo con lo visto, el modernismo latinoamericano abrevó de las distintas estéticas originadas en Europa en la etapa finisecular del XIX, para luego encontrar su propio camino de expresión. José Juan Tablada, al igual que otros escritores modernistas como Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, siguió también la teoría baudelariana de las correspondencias, la cual concebía a las artes “como elementos de un solo conjunto con continuas intersecciones entre sí”.¹⁶¹ En un análisis sobre el tema, Adriana Sandoval retoma las observaciones de Marcel Raymond, para quien aquellos escritores consideraban que existían equivalencias entre las percepciones de los diversos sentidos, perfumes, colores, sonidos, etc. Siguiendo los preceptos de Baudelaire, el

¹⁶⁰ Arturo Andrés Roig, “Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”, en “Utopía y praxis latinoamericana”, www.serbi.luz.edu.ve/seido.php?scrip=sci-arttext&pid=51315-5216

¹⁶¹ Adriana Sandoval, Prólogo a José Juan Tablada, *Obras V. Crítica literaria*, p. 19.

analista entiende que “las artes aspiran si no a sustituir una a otra, al menos a otorgarse recíprocamente nuevas fuerzas”.¹⁶²

Tablada, por su parte, pondría en práctica continuamente estos principios estéticos, ya en sus piezas de creación, sus poemas, sus cuentos y en sus ensayos-crónicas, donde destacaba la relación de la literatura con la pintura, la música y la escultura, y sobre todo en sus poemas en prosa, como se verá. En los siguientes capítulos de esta investigación se desarrollará precisamente la imbricación que hace José Juan Tablada de géneros literarios y formas de expresión como un modelo de la conjunción del arte, a través de diversas modalidades estéticas: parnasianismo, decadentismo, simbolismo; de manifestaciones artísticas como la literatura y la pintura; de formas literarias, entre poéticas y narrativas, además de diversos modos de expresión: narración, descripción, diálogos, etc.

II.2.1 “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” entre el manifiesto y la autopoética

II.2.1.1 El manifiesto en los textos de presentación en publicaciones modernistas

Una de las particularidades que se observan de la *Revista Moderna* es la intención que tuvieron sus fundadores de presentar una publicación que diera cuenta de lo más excelso en materia de literatura moderna. Este propósito se aprecia desde su número inicial en el cual los editores se esmeraron en dejar clara su actitud de reivindicación de la estética

¹⁶² Marcel Raymond, *De baudelaire au surréalisme*, Libraire José Carti, 1963, citado por Adriana Sandoval, quien a la vez hace la traducción de algunos párrafos de esta obra, *Obras V, op. cit.*, p. 19.

modernista. La intención de Tablada con “*Exempli gratia...*” es muy clara en ese sentido.

Héctor Valdés considera que “con el tiempo, el mejor resultado [...] fue que la *Revista Moderna* llegó a imponerse por sí sola más con hechos que con palabras. En ella está patente un manifiesto —en caso de que éste fuera necesario— que declara por qué llegó a vivir tanto tiempo y en qué consistió la fuerza que la consolidó y la mantuvo: todos sus artistas tenían un ideal común, luchaban por conceptos estéticos semejantes [...].¹⁶³ En la publicación se concretaban los ideales del modernismo latinoamericano.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que mientras a la revista puede considerársele el “manifiesto latente” del movimiento, el texto de Tablada vendría a ser el escrito inaugural, “el de bienvenida” —según lo catalogó él mismo— o una especie de manifiesto implícito, por la carga simbólica que guardaba. No fue intitulado con esa denominación, pero Tablada consideró que debía ser un escrito representativo y que reivindicara los anhelos e ideales modernistas.

“*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” comparte con otros textos de presentación de publicaciones periódicas o libros modernistas algunos rasgos similares, sobre todo en el contenido, la intención con la que fue redactado. Por lo mismo, el texto de Tablada puede considerarse parte de la tradición de las publicaciones modernistas de estar precedidas por un escrito que diera cuenta de los propósitos estéticos de sus autores y que con el tiempo dichos escritos han sido considerados una especie de manifiesto, carta de presentación o textos autopoéticos.

En esta investigación se parte de la idea de que el manuscrito de Tablada cobra una mayor significación e importancia al encontrársele componentes de varias de estas categorías textuales. Es necesario hacer hincapié en que los escritos deben reunir una

¹⁶³ Héctor Valdés, Estudio introductorio a *Índices de la Revista Moderna*, p. 16; reproducido en la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, p. XIX.

serie de condiciones para ubicárseles y otorgarles un determinado papel preponderante, independientemente de que el autor haya sido o no consciente del rol que estaba desempeñando al momento de su escritura.

Antes de que apareciera la *Revista Moderna* en julio de 1898, algunos de los textos más importantes del modernismo, entre ellos varios de los libros de Rubén Darío: *Azul...*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* entre otros, o las publicaciones periódicas modernistas: la *Revista Azul*, de México, o la *Revista de América*, de Argentina, estaban precedidos de algún prólogo, palabras liminares o cartas de presentación, que anticipaban la pertenencia de las obras y proyectos editoriales al movimiento modernista. Los textos de presentación de estas obras y publicaciones periódicas fueron escritos no precisamente como un programa de actividades, con normas precisas a seguir, sino que más bien sugerían una actitud, la del autor, cuando se trataba de un libro o las posiciones, en conjunto, de los colaboradores, cuando presentaron las revistas.

Darío consideró en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896) que no se deberían crear modelos a imitar y debía preservarse la individualidad del escritor, por ello aclaró: “Después de *Azul...*, después de *Los raros*, voces insinuantes, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea —todo bella cosecha— solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto”.¹⁶⁴ Sin embargo, en el cuerpo del texto, el autor muestra adhesiones y rechazos a tendencias estéticas.

Por su parte Manuel Gutiérrez Nájera, cofundador con Carlos Díaz Dufoo de la *Revista Azul* (mayo de 1894), inició su ensayo de presentación de esta publicación

¹⁶⁴ Rubén Darío, *Prosas profanas, Obras poéticas completas*, p. 569.

negando que tuviesen un programa previo,¹⁶⁵ y argumentaba que no creía en ese tipo de documentos, porque nunca se cumplían. Sin embargo, como puede apreciarse en la revisión del texto, los autores advertían, metafóricamente, cual sería el contenido de la publicación y a quien iría dirigida:

El arte es nuestro príncipe y señor, porque el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la *harmonía* del movimiento en el espacio. La dicha de vivir, la que conlleva el trabajo y la pena, es la que nos dice sonriendo, en días serenos: ¡Mostradme, bella como soy, a los que no me aman porque no me conocen [...].

Y para obedecer ese mandato galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros bartihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas.

[...] Nos proponemos no llegar jamás a casa, a esta casa que es vuestra, con las manos vacías: traeremos ya la novela, ya la poesía, ya la acuarela, ya el grabado [...]¹⁶⁶

Con los ejemplos de los textos anteriores puede observarse que los autores, como ya se señaló, marcaron sobre todo actitudes y tendencias, y no consideraron que sus escritos tuvieran la función de un programa o la de un manifiesto, no obstante las propuestas estéticas que subyacen en los mismos.

Sólo otra revista del modernismo, la *Revista de América*, fundada en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, en agosto de 1894, tres meses después de la *Revista Azul*, sí establecía de manera contundente y explícita sus objetivos en su texto de presentación, titulado “Nuestros propósitos”, entre los cuales se señalaba:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del arte puro, y desea y busca la perfección ideal;

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunicación artística;

[...] Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz.

¹⁶⁵ Manuel Gutiérrez Nájera [El Duque Job], “Al pie de la escalera”, en *Revista Azul*, tomo 1, núm. 1, 6 may., 1894, pp. 1-2; recogido en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 159-162.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 160, 161, 162.

[...] Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina, a la aristocracia intelectual de la república española: esos son nuestros propósitos.¹⁶⁷

La toma de posición estética que hicieron los escritores modernistas al presentar sus libros o revistas cumplieron con lo que Iria Sobrino Freire denomina como *función manifiesto*, es decir, “toda declaración explícita de principios artísticos o literarios, hecha pública con el objetivo de intervenir sobre algún aspecto del repertorio vigente”.¹⁶⁸

Ahora bien, esos escritos, actualmente son considerados como una declaración de principios, que llegaron a un determinado grupo receptor, dado el carácter público que le imprimieron los autores; ya que ellos, es muy probable, sólo quisieron dejar claro cuál era su posición estética. Pero si atendemos a lo que señalan Carlos Mangone y Jorge Warley, acerca del *efecto o función manifiesto*, observamos que los escritos de presentación modernistas se inscriben en ese rango: “es decir lo que [...] le adjudica una sociedad al texto que inicialmente no tuvo esa intención”.¹⁶⁹ Y diferencian esta categoría los autores, de la del *manifiesto*, al que consideran: “como un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico”.¹⁷⁰

Cabe aclarar que como la estética del modernismo latinoamericano siempre estuvo sujeta a críticas, enjuiciamientos y polémicas constantes, surgieron infinidad de textos que adoptaron un carácter de réplica, de aclaraciones y declaraciones que tenían la intención de dejar asentado el nuevo sitio del movimiento modernista; entre ellos puede

¹⁶⁷ Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, *La Revista de América*, Quincenal de Letras y Artes, año I, núm. 1, Bs. As., Argentina, 19 ago., 1894, p. 1.

¹⁶⁸ Iria Sobrino Freire, “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”, en *Teoría crítica e histórica. Estudios generales*, en línea: www.ensayistas.org/manifiestos/iria.htm

¹⁶⁹ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, p. 19.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 18.

considerarse la carta de Tablada: “Cuestión literaria. Decadentismo”. Ya que como se advirtió, en dicho texto, el escritor definía la situación por la que atravesaban los poetas “modernos” en la última década del siglo XIX, y la actitud que asumirían para defenderse del rechazo del que eran objeto.

No obstante que Tablada con ese texto tampoco se proponía hacer un *manifiesto*, se lo enviaba a sus compañeros: Balbino Dávalos, Jesús Urueta, entre otros, su escrito, por la enorme resonancia que originó y las controversias creadas, puede considerarse que tuvo ese efecto, ya que a raíz de esa carta hubo gran cantidad de ensayos a favor o en contra del modernismo, por lo que a Tablada se le ha considerado como portavoz esencial del movimiento modernista en México.

Por lo mismo, si se atiende a las observaciones que hace Demetrio Estébanez Calderón del término *manifiesto*, vemos que la carta de Tablada cumple con esas características, pues lo considera, dentro de la crítica literaria, como “la noción de surgimiento y afirmación de una nueva escuela que da a conocer su programa, supuestamente más progresivo que lo anteriormente consolidado”¹⁷¹ y se hace mediante un texto breve, en una hoja suelta, folleto, periódico, revista, etc. Cabe agregar, además, que dada la naturaleza del ensayo de Tablada, al hacer las denuncias del medio literario mexicano de finales del siglo XIX y proponer alternativas al anquilosamiento estético, su escrito se convierte en un *manifiesto de oposición*, pues con sus observaciones y declaraciones pesimistas del contexto cultural en el que surgen, se vislumbran como textos enfrentados al poder. Jeanne Demers y Line McMurray sostienen que “el manifiesto de oposición nacería con el objetivo de modificar el estado de cosas

¹⁷¹ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 644.

vigente”.¹⁷² Ésa era la intención de Tablada con su escrito: mejorar la situación de los modernistas en México.

II.2.1.2 La “autopoética” en “*Exempli gratia...*”

Si en 1893 Tablada participó activamente en la defensa del modernismo en nuestro país con un texto expositivo, cuyo lenguaje requiere de argumentos y afirmaciones directas como se ha visto con su misiva, para 1898 el escritor no se conformó con que el texto que representara a los modernistas mexicanos fuera sólo una exposición de principios. Con “*Exempli gratia...*”, buscó una nueva forma de expresión literaria que cristalizara en la práctica los mismos postulados estéticos.

Tablada rememoraba en la segunda parte de sus memorias, *Las sombras largas*, sobre el texto programa de la *Revista Moderna*: “ ‘el de inauguración’: el artículo que aparece en primer lugar en el número inaugural de la revista y en el que la idea de la heroica misión del poeta y el artista en un medio reacio, se presentaba dentro de una extraña decoración simbólica y romántica...”¹⁷³

Ahora bien, y siguiendo con la categorización de textos, en el inciso anterior se revisaron los artículos donde los escritores modernistas hicieron públicas sus intenciones de mostrar su tendencia estética en los momentos de inauguración de alguna publicación o cuando se sintieron relegados; son textos a los que los estudiosos del

¹⁷² Jeanne Demers y Line McMurray, *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Longueuil: Le Préambule, 1986; citado por Iria Sobrino Freire, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷³ José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 24.

género denominan “poética explícita”¹⁷⁴ y tienen la función de crear “conciencia literaria”. Esta última característica debe apreciarse como el rasgo principal de todo tipo de testimonio modernista, ya que en aquellos escritos se reflexionaba sobre la misión ética y estética que estaban imponiéndose los escritores modernistas en todo el continente.

Al mismo tiempo, se advierte de otro tipo de textos distintos a los del manifiesto abierto o “poética explícita”, con la misma intención de “crear conciencia literaria”. Bajo las características catalogadas como “poética implícita” puede ubicarse precisamente el texto “*Exempli gratia...*”; ya que al no hacerse declaraciones expresas o una “manifestación explícita de la conciencia artística”, propia del manifiesto, el manuscrito se coloca más bien en otro tipo de tomas de posición, la catalogada a su vez por los teóricos como “autopoética”; es decir, “un discurso en el que el autor elabora una declaración de principios a partir de la obra propia”.¹⁷⁵

“*Exempli gratia...*” representaba la concreción de las ideas, en tanto que remitía en términos implícitos a los propósitos estéticos que guiarían a la *Revista Moderna*, entre otros aspectos: elección de un lenguaje preciosista, tratamiento de temas míticos y legendarios y mensajes metafóricos para un público iniciado.

Con el nuevo texto, Tablada no se quedaba en el orden de las ideas, mostraba con su propia pieza de creación lo que los modernistas aspiraban a elaborar estéticamente, o como dirían los teóricos, el autor “estaba creando un discurso que tiene como referente productos artísticos reales, ya puestos en circulación”,¹⁷⁶ a diferencia de otro tipo de discurso, que remite a productos artísticos ideales, como el manifiesto, del que Jean-

¹⁷⁴ Iria Sobrino Freire considera que entre los documentos que permiten analizar directamente la conciencia literaria, es decir entre los discursos meta-literarios, Glowinski señala los textos críticos, los manifiestos, las declaraciones de principios de los escritores y las reflexiones teóricas.

¹⁷⁵ Iria Sobrino Freire, *op. cit.*

¹⁷⁶ Iria Sobrino Freire, *op. cit.*

Marie Gleize considera que “sirve de prólogo general a un conjunto de obras posibles”.¹⁷⁷

En las postrimerías del XIX, cuando el movimiento modernista se consolidaba en el continente, Tablada lograba con “*Exempli gratia...*” el modelo de las expresiones literarias que daban cuerpo al entorno de la sólida estética modernista: la conjunción de lenguajes estéticos, la intersección de la prosa con la poesía, que tuvo su máxima expresión con los poemas en prosa de varios de los modernistas latinoamericanos, que heredarían las siguientes generaciones.

La modalidad de Tablada de efectuar en términos prácticos el ideario estético de los integrantes de la *Revista Moderna* fue un recurso puesto en marcha entonces, el cual, posteriormente, tendría importante continuidad entre los escritores latinoamericanos. Alberto Vital analiza en su artículo “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet” el paso de la función o intención “preceptiva” al concepto “arte poética”; proceso con el que el investigador “propone la consideración del concepto *arte poética*, como un subgénero y una función que supera la función decimonónica de la preceptiva”.¹⁷⁸

Vital desglosa cómo se da esa transformación paulatinamente, lo hace a partir del poema “Arte poética” (1916) de Vicente Huidobro (pieza a la que considera como poema en transición entre la función “preceptiva” y la función “arte poética”). Advierte que en el poema mencionado la primera función aparece representada, pero sobre todo la de “arte poética”, y matiza: “si entendemos esta [última función] ya no sólo como la idea que tiene el escritor particular acerca de cómo debe escribirse un texto literario,

¹⁷⁷ Jean-Marie Gleize, “Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif”, *Littérature*, 39, 1980, p. 12; citado por Iria Sobrino Freire, *op.cit.*

¹⁷⁸ Alberto Vital, “El arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX...”, *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 1, 2011, p. 162.

sino también como la visión que él tiene de la poesía y que practica allí mismo, en esos versos”.¹⁷⁹ Tal como lo hizo Tablada, pero en prosa, dieciocho años antes que Huidobro.

El texto realizado por Tablada y después los alcances de los poetas latinoamericanos puede interpretarse a la luz de lo indicado por Aristóteles en su *Poética*, cuando asegura que la creatividad del artista radica en el modo o la manera de imitar la realidad o la naturaleza. Una vez que el autor de una obra toma como modelo algún elemento de su medio está construyendo o expresando una representación de la realidad, pero al imprimirle su propia visión, la recrea, por lo tanto logra entonces una transformación estética de la naturaleza, de la realidad o del comportamiento humano.

Independientemente de la interpretación que pueda dársele a las intenciones de Tablada acerca de que si con su escrito intentaba mostrar lo que vendría a ser la revista, o únicamente buscaba una representatividad individual, de lo que sería su obra en particular, su trabajo reivindicaba la estética de una generación, y se unía al grupo de modernistas que mediante el uso de distintas modalidades —*manifiesto* o “poética explícita” y “poética implícita” o “autopoética”— propagaron la intención de difundir su credo estético cada vez que daban la bienvenida a una nueva publicación; en este caso, Tablada, con un escrito que se ponía a la vanguardia por sus características estéticas.

II.2.2 El *exempla* en Tablada

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 163.

José Antonio Castro resalta seis características modernistas en su libro sobre Manuel Díaz Rodríguez, *Narrativa modernista y concepción del mundo*, las que, de acuerdo con Adriana Sandoval, pueden ser aplicadas a la prosa de José Juan Tablada en su etapa finisecular: 1) Aristocracia del pensamiento [...] unida en el movimiento a una consideración del artista como ser de excepción; 2) ‘Culto a la belleza’ de corte parnasiano y simbolista: la belleza aparential, la que se capta por medio de los sentidos. 3) Sensorialismo; 4) Psicologismo; 5) Prosa cargada de imágenes y con pretensiones poéticas; 6) Exotismos.¹⁸⁰

En “*Exempli gratia...*,” Tablada reúne varias de las características observadas por José Antonio Castro: novedad, belleza expresiva, libertad en el lenguaje, exotismo, además de otras particularidades. El escrito estaba construido en función de varios niveles metafóricos, simbólicos y filosóficos. Un amplio campo de significados ideológicos, éticos y artísticos estaban contenidos en un breve escrito.

Debe tenerse en cuenta que cuando el escritor redactó el texto de bienvenida a los lectores de la *Revista Moderna*, en 1898, tenía ya un nombre como poeta, cronista, crítico de arte y ensayista; podía valerse de los recursos que le ofrecían estos géneros ya experimentados por él; sin embargo, decidió probar con nuevas formas de exposición para dar su mensaje de apertura, muy acorde con su espíritu creativo, inquieto y ávido de novedades estéticas.

Tablada recurrió a la modalidad discursiva del *exemplum*, género didáctico literario muy demandado en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIII por la literatura española. Se utilizaba esa forma discursiva por las funciones que cumplía: transmitir una enseñanza y por su poder de convicción. De acuerdo con Federico Bravo: “Para facilitar la asimilación de una enseñanza, nada como novelizarla ideando una fábula, un

¹⁸⁰ José Antonio Castro, *Narrativa modernista y concepción del mundo*, citado por Adriana Sandoval, *Obras V., op. cit.*, p. 18.

relato, una ficción que ponga en escena y haga tangible el precepto moral o doctrinal que se pretende inculcar”.¹⁸¹ A esa doble preocupación obedece el *exemplum*, cuya característica principal es hacer coincidir en una sola dos artes diferentes: el arte de enseñar y el arte de contar, señala el ensayista. Tomando en cuenta las cualidades del género recurrían a él profesores, oradores, moralistas, místicos y predicadores para ejemplificar y adornar sus exposiciones, ilustrándolas mediante todo tipo de fábulas, anécdotas, cuentecillos, bestiarios, relatos históricos, apólogos, historietas, leyendas, etcétera.

Es muy probable que José Juan Tablada haya convenido utilizar una forma expresiva que transmitiera la intención de los creadores modernistas: exponer su situación de marginados. Requería de un procedimiento discursivo capaz de invertir esa situación. Para dar a conocer los hechos el autor construyó una historia sustentada en otros relatos, los que él utilizó de epígrafes, y cuyos pasajes narraban hechos de injusticia padecida por otros artistas o creadores, los trovadores medievales. Con ese procedimiento ejemplificaba la situación que agobiaba a los modernistas mexicanos de finales del siglo XIX.

Tablada se respaldó en el *exemplum* por las posibilidades que le ofrecía como género didáctico: cambiar el estado de cosas que agobiaba a los creadores mexicanos. Al autor le servía el tipo de *exemplum* catalogado como didáctica novelesca, pues estaba formado por recopilaciones de cuentos de gran imaginación; además, en opinión de Graciela Cándano, la efectividad de esta forma radicaba en la fuerza persuasiva de sus

¹⁸¹ Federico Bravo, *Arte de enseñar, arte de contar. En torno al exemplum medieval*, en <http://www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm> Agrega el autor sobre el *exemplum*: “De origen sagrado o profano, tomado de fuentes orientales u occidentales, improvisado por el autor o sacado de la tradición popular, de la antigüedad clásica o medieval, el fondo narrativo del que se nutre el discurso didáctico medieval es propiamente ilimitado. Para Graciela Cándano el *exemplum* floreció en una época en la que había una inclinación hacia el didactismo, por lo que ese género pasó por diversos estilos, desde el puramente doctrinal hasta el novelesco (Graciela Cándano, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, p. 7).

cuentos; en la capacidad que pudiera tener cada uno de ellos para instituirse en verdadero ejemplo (*exemplum*).¹⁸² El uso de este género le permitía al escritor utilizar un ejemplo, o un modelo a seguir, con fines de enseñanza y de persuasión. La idea de Tablada era precisamente persuadir al público de la *Revista Moderna* de no rechazar el arte de los modernistas, de acercarse a él, de entenderlo y de aceptarlo finalmente.

“*Exempli gratia...*” adoptaba a su vez la modalidad de relato y fábula conjuntamente, es decir, de “breve narración o apólogo en prosa o en verso, de un suceso, de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja”.¹⁸³ Apunta Helena Berinstáin que la fábula es un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales y nacionales. De este modo, Tablada utilizaba ambos géneros didácticos, con la intención de hacer crítica de las costumbres de algunos sectores intelectuales y de los lectores mexicanos en general.

Por lo que respecta a la estructura del *exemplum* se indican varios procedimientos. Entre otros, que “las colecciones de *exempla* (ejemplos) están organizadas idealmente, en dos partes: un marco narrativo —o hilo conductor— y un repertorio de *exempla*, no siempre exentos de preámbulos, disertaciones, máximas y otros doctrinarios acompañamientos”.¹⁸⁴ De ahí entonces, siguiendo este sistema, se desprende la conjetura de que Tablada adoptó para “*Exempli gratia...*” este último método, ya que utiliza el recurso de incluir los tres epígrafes que anteceden al *exemplum* o marco narrativo; relato marco para Federico Bravo, los cuales cumplen la función de relatos sobre el mismo asunto: los artistas mártires en el cumplimiento de su deber, de su *ideal*, no obstante la incompreensión de un público frívolo.¹⁸⁵

¹⁸² Graciela Cándano, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸³ Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 207.

¹⁸⁴ Graciela Cándano, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁵ Federico Bravo menciona que los recolectores de *exempla* medievales motivados por el interés de utilizar estos recursos para la predicación, “idean un sistema asociativo relato-marco o simple diálogo

De entre las distintas formas que muestra Graciela Cándano para la exposición de los *exempla*, de acuerdo con la organización de las colecciones de éstos, enumera otra fórmula estructural de recopilación, según la cual los *exempla* están insertos en un marco de referencia explícito:¹⁸⁶

Es precisamente el marco de referencia el que encierra el mensaje unívoco, el que orienta la correcta interpretación de los *exempla*. El recurso utilizado para orientar el cause de los *exempla* puede estar encarnado por una historia general —o un acontecimiento, o coyuntura, que ocurre en el presente—, en la que los personajes-narradores van contando, a su vez, historias acaecidas en el pasado, que puede llegar a ser tan lejano como sea necesario, y que se contrastan con los hechos actuales.¹⁸⁷

Aquí la analista se refiere a lo que se entendería como un cuento de cuentos.

El marco referencial de “*Exempli gratia...*” viene a ser, entonces, el hecho implícito que se expone en un determinado momento: la necesidad de que el público mexicano de finales del siglo XIX asimile la estética modernista que va a ser difundida a través de la *Revista Moderna*. De ese hecho dependería la sobrevivencia de la publicación. En el relato de Tablada, un narrador omnisciente (o extradiegético) cuenta acontecimientos que sucedieron en un pasado ya muy lejano, la Edad Media:¹⁸⁸ la falta de comprensión del público hacia el arte de los trovadores medievales provocó que éstos perecieran en el cumplimiento de su misión. Así el autor expone una situación en un momento presente, en el periodo finisecular del siglo XIX: auxiliándose de relatos acaecidos supuestamente en tiempos y lugares remotos, en la Edad Media, en el castillo de una región del norte de Francia; en el relato se sitúa el viejo camino de Turania.

entre personajes, para engazar entre sí, a modo de mortero narrativo, los distintos relatos reunidos en la colección”, *op. cit.*

¹⁸⁶ Graciela Cándano, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸⁸ En el segundo epígrafe se ubica el episodio en una comedia del tiempo antiguo; en el tercer epígrafe, a los artifices que se inspiraron en la leyenda, entre ellos Juan Gobelino, que perteneció a una antigua familia francesa que dio nombre a la fábrica de tapices gobelinos muy famosos. Juan Gobelino estableció una fábrica de tejidos en París, a mediados del siglo XV (*Enciclopedia Universal Ilustrada Euro-Americana*, 1975).

Ahora, si el *exemplum* es un género didáctico-literario, cuyo objetivo principal es transmitir una enseñanza, su uso del lenguaje se sustenta en la retórica y en la argumentación. En opinión de Federico Bravo, “el *exemplum* medieval ofrece al maestro y al orador un campo de experimentación retórica y argumentativa inagotable”.¹⁸⁹

Helena Berinstáin cataloga a la retórica como el arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y sobre todo persuasivos. Agrega, entre otras características: “arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto cotidiano de opinión, una construcción de carácter suasorio relacionada con la justicia de una causa [...]”.¹⁹⁰ En la clasificación que hace la autora de las distintas acepciones con las que se le denomina a esta forma del lenguaje se encuentra además del discurso forense o jurídico, deliberativo o demostrativo, el “*exemplum*”, “*exempla*”.¹⁹¹

En “*Exempli gratia...*” el uso de la retórica está presente tanto en los epígrafes como en el relato-marco o marco referencial. En el primero de ellos, el escrito en francés, se alude al compromiso que tiene el hombre de difundir sus ideales; el siguiente se refiere a la importancia que tiene el episodio de una obra, a la que hacen alusión importantes personajes de la cultura “del tiempo antiguo”: Magistro Andrea y Juan de Nostradamus, y que el relator está a punto de contar. En el tercero de los epígrafes, el narrador enfatiza sobre los artistas —Juan Gobelino, Esteban de Nemours— en los que se había inspirado la leyenda, motivo de la obra que será relatada; se agrega en cuáles de sus obras quedaron plasmadas esas historias, en ellas se hacía referencia al sacrificio de “los siete troveros mártires”, en el cumplimiento de su misión artística.

¹⁸⁹ Federico Bravo, *op. cit.*

¹⁹⁰ Helena Berinstáin, *op. cit.*, p. 426.

¹⁹¹ *Idem.*

De acuerdo con la clasificación que establece Helena Berinstáin de los tres géneros de discurso oratorio,¹⁹² en los que la retórica antigua ordenó las distintas formas de ese tipo de discursos, el *exempla* queda ubicado en el discurso deliberativo, el cual “es propio de asambleas públicas y privadas. Discurre entre el consejo y la disuasión. Se emplea para exhortar a los oyentes a tomar una decisión orientada en algún sentido preciso, o bien para disuadirlos de adoptar una resolución. Su finalidad es elegir entre lo conveniente y lo perjudicial [...] o lo placentero y lo enojoso, en relación con eventos futuros”.¹⁹³

El relato marco de “*Exempli gratia...*” retoma la metáfora del sacrificio de los trovadores artistas que se desplazan por sitios diversos y lejanos para propagar su arte. En los distintos apartados del relato, el narrador hace hincapié, de manera reiterativa, del recorrido de los artistas antes de llegar al castillo; su arribo al mismo, su presentación al público y la ejecución de su obra musical; reacción del público, y en los dos últimos párrafos, más cortos, la consumación del sacrificio de los trovadores y por último la moraleja de la fábula.

La recurrencia de Tablada a esa modalidad didáctico-narrativa del *exemplum* es entendible, por las posibilidades discursivas que le ofrecía el género: un escrito deliberativo, que apoyara la propuesta estética de los modernistas a finales del siglo XIX; retórico por la reiteración y persuasión que debía hacerse con cada una de las partes, porque a su vez cada una de ellas simbolizaba un fenómeno: incompreensión hacia el artista creador; alienación de éste; reconocimiento y dignificación del mismo. El nuevo escrito debía reflejar también de manera simbólica el nuevo momento que advertían los creadores: sacrificio del artista en el cumplimiento de su misión;

¹⁹² Los géneros del discurso oratorio son, de acuerdo con la autora: el *forense* o *judicial* o *jurídico*; el *deliberativo* o *político* y el *demostrativo* o *panegírico*, *epidíctico*. Helena Berinstáin, *op. cit.*, p. 426.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 427.

propagación de la estética modernista a través de las nuevas propuestas en el manejo del lenguaje.

Para estas exigencias de los modernistas mexicanos e iberoamericanos en general, Tablada eligió un género literario que ya no era vigente a finales del siglo XIX, pero que él adaptó a las necesidades de ese momento. Su texto tendría lo principal: el relato marco y los epígrafes le servirían como parte de la argumentación; éstos estaban colocados al principio, que a su vez le servían de punto de apoyo y de partida para la historia que se iba a contar; a diferencia de la estructura tradicional de los *exempla* en que los relatos o ejemplos se colocaban después del relato-marco o texto referencial.

El final de la pieza narrativa de Tablada sí guarda la estructura del *exemplum* tradicional, si se atiende a las observaciones de Federico Bravo, quien retomando a su vez a otros analistas, observa que al igual que el cuento, el *exemplum* está programado o reprogramado a partir de un desenlace premeditado y toda la acción se desarrolla en función del objetivo didáctico y argumentativo que se ha fijado el orador y que, por lo general, lo da a conocer al lector desde el comienzo.¹⁹⁴ Agrega, para mayor comprensión del tema que el sentido del *exemplum* “se construye siempre de adelante para atrás, puesto que el desenlace del que se inferirá la “moraleja” será el que retroactivamente le dé sentido a todo el texto”.¹⁹⁵

En “*Exempli gratia...*”, una vez que termina el relato-marco de la narración, en el que se da cuenta finalmente de la petrificación de los trovadores, viene la moraleja de la historia, que es la que explica el sentido del texto: el motivo de haber rescatado el episodio de un relato medieval sirve para apoyar la encomienda de otros artistas, en este caso mexicanos, varias centurias después.

¹⁹⁴ Federico Bravo, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Idem.*

Al narrador le servirá la moraleja como un argumento más, en apoyo de su propuesta, pero sobre todo cierra el ciclo de los distintos fragmentos narrativos que acompañan al relato-marco y aclara o justifica la función de cada uno de los episodios de la historia, y a la vez, el sentido de cada una de las metáforas vistas en el relato, ya que según explica Federico Bravo:

Cada acontecimiento narrado en el *exemplum* es a la vez, un episodio de la acción y un momento de la argumentación: todo lo que se cuenta se hace con vistas a un desenlace no siempre previsible, pero siempre calculado de antemano. El final del *exemplum* no es, desde un punto de vista estructural, otra cosa que su punto de partida, de modo que cuanto más se aproxima el lector al desenlace de la intriga, más se aproxima en realidad a su planteamiento.¹⁹⁶

Esta interpretación alude al papel estratégico de la moraleja en la estructura formal del *exemplum*, al respecto Bravo agrega: “la moraleja final es pues, a la vez, el pretexto del narrador, es decir, su coartada narrativa, y el pre-texto de la narración, es decir, su punto de partida”.¹⁹⁷

Con “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” José Juan Tablada construía y develaba al mismo tiempo su autopoética; entregaba al público de la revista y a sus compañeros la pieza literaria que mostraba la calidad y diversidad de formas discursivas con las que se cumplirían sus propósitos estéticos, la difusión de su credo, de su arte, de su *ideal*.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

Segunda Parte

III De los géneros periodístico-literarios en la polifonía discursiva de Tablada en el modernismo

Siendo inevitable que las palabras por su contenido intelectual, se proyecten hacia una realidad exterior que está más allá de la esfera estética, cada escritor tiene que buscar y hallar las formas de expresión más adecuadas a lo que se propone decir.

Enrique Anderson Imbert

Acerca del espíritu inquieto, innovador y en constante búsqueda de José Juan Tablada apunta el editor del *Diario* sobre el escritor:

El *Diario* recoge obsesiones e intereses, sueños, lecturas, rimas, palabras, recetas. Lo puebla su obsesión con el mundo humilde de los animales y las plantas; su interés en el mundo prehispánico; el retratar con gracia, o con furia, a no pocos protagonistas del bataclán moderno, su disposición para otorgar similar protagonismo a Firpo y a Rin-tin-tin que a Vasconcelos o al general Serrano; ausculta con el lenguaje, anota retruécanos, ensaya idiomas, redacta poemas o sombras de poemas, un cúmulo de rostros y hechos vistos por un ojo volátil que enfoca los objetos más estrepitosos: Tablada se revela *manager* de box, jugador de frontón, sibarita, hipocondríaco, traficante de vinos, de arte prehispánico y moderno, teórico de la jardinería, pintor, carpintero, dandy. Estudia el futurismo en 1912, lee a Freud en 1920, colabora con Edgar Varèse en 1926, es bibliómano, cartógrafo, etnólogo, entomólogo, ornitólogo, micólogo. En fin, como su escritura, un sorpresivo surtidor de mundos y de maneras de mirarlos [...]¹⁹⁸

Con José Juan Tablada estamos ante un escritor que pretende abarcarlo todo, “que encuentra en la multiplicidad del mundo no un reto a su curiosidad, sino apenas su

¹⁹⁸ Guillermo Sheridan, Prólogo a José Juan Tablada, *Diario*, p. 9.

límite. De ahí que su aparente dispersión haya sido en realidad, una forma bizarra de unidad *sui generis* [...]»¹⁹⁹

Con este rasgo de su personalidad Tablada cumplía uno de los ideales modernistas: “equiparar la unidad a la diversidad”,²⁰⁰ como lo poetizó Rubén Darío:

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos
.....²⁰¹

En esta parte del trabajo se toma en cuenta la concepción de Marshall Berman sobre la vida moderna, para entender las motivaciones de José Juan Tablada en su continua actividad intelectual. Conmina el escritor alemán a entender la vida moderna como “la mezcla de [...] fuerzas materiales y espirituales, la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno.”²⁰²

Esta unidad de ideas, ante la diversidad de hechos y circunstancias que depara el mundo moderno, es lo que tal vez iría asumiendo Tablada en el momento de abordar su entorno inmediato. Multiplicó sus aristas en cuanto a temas (culturales, sociales, etc.), modalidades discursivas (poesía y prosa) y medios de difusión (periódicos, revistas y libros) en aras de consolidar su concepción del arte y de la vida, con la intención a la vez de llegar a un público más amplio.

Se entiende entonces que esta misma circunstancia lleva al autor mexicano a multiplicarse en sus acciones. Por eso, lo que podrá apreciarse en José Juan Tablada como su mayor cualidad, durante los más de cincuenta años de actividad periodística-literaria, será precisamente su aptitud y capacidad prolífica. Desde sus primeras incursiones en la prensa mexicana, Tablada diversificó sus aportaciones en el medio. A la publicación de sus primeros poemas le siguieron un nutrido número de textos

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Roberto Yahni, Prólogo a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, p. 11.

²⁰¹ Rubén Darío, “Ama tu ritmo”, en *Prosas profanas*, p. 145.

²⁰² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 129.

periodísticos. Como él mismo lo recordaría en sus memorias, *La feria de la vida*, en su “debut periodístico”:

El reformador del periodismo mexicano Rafael Reyes Spíndola [...] me invitó a verlo en su oficina, al siguiente día de publicados mis primeros versos.

Mientras se abría la puerta [...] tuve el presentimiento de que aquella entrevista iba a ser decisiva en mi vida. El gran diarista [...] me interrogó sonriente:

-¡Muy bellos sus versos amigo!... Pero además, ¿qué sabe usted escribir?

Con aplomo y suficiencia juveniles, que parecieron agradaarle, le contesté que todo y al punto me dijo que escribiera un *entrefilet* cuyo asunto había de encontrar en la prensa del día [...]²⁰³

Así Tablada a los 19 años de edad comenzó a escribir de todo y continuó una prolongada carrera de escritor que sólo se detuvo con la muerte. En 1891 aparecieron 25 poemas publicados y 56 textos en prosa, en *El Universal*, del periodista Reyes Spíndola, a quien Tablada admiró considerablemente. A sus poemas y traducciones poéticas de los poetas franceses se sumaron las tres columnas con textos en prosa que mantuvo a la vez: “Rostros y máscaras. Fisonomías”, “Entrevistas falsas” y “Croquis violentos”; aparte en el mismo diario, *El Universal*,²⁰⁴ en ese año aparecieron sus traducciones de los relatos de los escritores franceses (Maupassant, Richepin, Daudet y Goncourt) y una sección catalogada como “Miscelánea” (de acuerdo a la clasificación en el *Catálogo...* de Esperanza Lara), orientada más a la crítica literaria y pictórica.

Con sus distintas columnas, secciones, apartados, traducciones y piezas poéticas, Tablada mostraba las múltiples posibilidades que desplegaría en el terreno periodístico-literario. Desde sus inicios buscó la forma, el modelo que mejor le permitiera expresar su universo. Fue dosificando su exposición bajo las formas de la poesía, el cuento, el ensayo, la crónica, el fragmento de novela, el teatro, el poema en prosa y otros moldes

²⁰³ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 139.

²⁰⁴ Cf. Esperanza Lara Velázquez, *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada*, pp. 23-28.

que unificaron su discurso, mediante una serie de combinaciones tanto en la forma, los temas y los modos de expresión discursiva.

José Juan Tablada siguió la tradición de los iniciadores del modernismo latinoamericano de no ceñirse a los cánones cerrados de los géneros literarios. Para cuando Tablada se estaba formando, los artífices del modernismo José Martí, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Julián del Casal y Rubén Darío habían sentado las bases de la nueva literatura continental, basada sobre todo en los cambios en el lenguaje. De acuerdo con Roberto Yahni:

[Los modernistas] fueron en busca del cosmopolitismo unido a una fuerte voluntad de cambio y experimentación [lo cual les permitió] ensayar toda clase de combinaciones métricas y estróficas; la variedad y riqueza en este sentido fue única en la historia del verso español [...] Los resultados fueron evidentes: devolvieron al verso y a la prosa castellana la naturalidad y flexibilidad eclipsada por la retórica y la elocución oratoria.²⁰⁵

Ese nuevo proyecto estético trajo consigo una nueva manera de hacer y percibir la escritura, pues como indica el mismo crítico: “la prosa renovó y transformó el estilo de muchos géneros —novela, cuento, ensayo, crítica— y creó otros como la crónica y el poema en prosa.”²⁰⁶

El cambio y la experimentación fue lo que guió el espíritu de Tablada, por eso buscó continuamente diversas formas de exposición y los moldeó a su estilo. Como iremos viendo, en él los géneros literarios y los géneros periodísticos ya no funcionaron como un sistema que impone el modo de ser de una obra, sino que con la nueva concepción modernista del arte literario, los géneros también modificaron su modo de operar. En el caso de los modernistas puede aplicarse lo que Liliana Oberti advierte de su funcionamiento: “[...] de algún modo [los géneros literarios] organizan y regulan las

²⁰⁵ Roberto Yahni, *op cit.*, p. 10.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 11.

relaciones literarias, y permiten trazar diferencias entre géneros mayores o menores, literarios o no literarios, cultos o populares.”²⁰⁷

Tomando en cuenta la interpretación de Oberti, acerca de la función que cumplen los géneros en el momento de la escritura, en el caso de José Juan Tablada puede advertirse que la interrelación de los discursos periodístico y literario le permitieron ampliar las posibilidades de exposición: lo mismo trabajó la entrevista, el artículo o la crónica, ya que se valió de las mismas formas de expresión lingüística: la narración, la descripción, el diálogo, la argumentación (análisis) o de figuras retóricas como el humor y la ironía.

Tablada en algunos momentos tuvo que deslindar formas y delimitar fronteras por las demandas o exigencias de la prensa (aunque su naturaleza tendía a la fusión), sobre todo en sus primeras incursiones en el periodismo, como se irá viendo. En él los géneros cumplieron el cometido de funcionar como reguladores y organizadores de las relaciones periodístico-literarias: ante las exigencias de la información el escritor no siempre pudo soslayarse en el uso de imágenes o empleo de metáforas, por ejemplo.

Era tal el cúmulo de ideas, observaciones y ensoñación en Tablada, que se vio obligado a adherirse, en determinados momentos, a las formas que le permitieran operar con mayor eficacia la polifonía de su discurso, en el ámbito de lo estético, lo cultural y lo social, pues de acuerdo con la reflexión del profesor Delfin Garaza:

[...] existen diferentes géneros por la simple razón de que la naturaleza ha otorgado a los creadores diversos talentos y aptitudes. Su disposición natural los impele ya a la exaltación de la oda o a la trémula efusión de la elegía, ya a la narración breve o extensa, heroica o satírica, ya a la plasmación dramática o sublime o *speculum vitae*.²⁰⁸

Si se necesitaba una nota de actualidad, una entrevista a uno de los participantes de determinado circo o a la tiple de moda, como un texto sobre el estado de la literatura en

²⁰⁷ Liliana Oberti, *Géneros literarios*. Composición, estilo y contexto, p. 36.

²⁰⁸ Delfin Leocadio Garaza, *Los géneros literarios*, p. 17. Para este estudioso el problema de los géneros literarios no radica en el carácter normativo que tenía en la preceptiva tradicional, sino en la importancia de las “formas” en el proceso creador de la obra artística.

el país o el análisis de una obra literaria o pictórica, José Juan Tablada se desdoblaba en distintas funciones y desplegaba variadas formas expositivas, según lo determinaba el medio periodístico, el espacio o la ocasión. Ese es precisamente el papel que le atribuye Enrique Anderson Imbert al prosista en el ejercicio de su trabajo creador: “tiene una personalidad formada en la cultura, y cuando un estímulo psicológico o histórico lo pone en disposición de escribir, uno de los varios tipos de inteligencia despierta [...]”.²⁰⁹

A José Juan Tablada el cultivo de la poesía, sus traducciones y versiones de los poetas franceses lo dieron a conocer en el ámbito literario del país y le abrió las puertas de un terreno amplísimo como fue el periodismo, a través del cultivo de la prosa en sus diversos matices de presentación, pues siguiendo nuevamente con Anderson Imbert:

La literatura en prosa, siendo un acto lingüístico, toca todos los niveles de la lengua. Se evade del mundo en un diario íntimo o, al revés, milita políticamente en un panfleto polémico. Divulga con gracia personal lo que sabe sobre tal o cual zona de la realidad [...] La literatura en prosa puede enviar mensajes útiles o inútiles a un vasto público, a un lector determinado [...] Es narrativa y descriptiva, llana y hermética, frívola y profunda, gratuita y comprometida, connotativa y denotativa.²¹⁰

Todas estas cualidades de la prosa, de las que habla Anderson Imbert, se irían perfilando en la larga travesía de José Juan Tablada, en las páginas de diarios y revistas. Quizá sólo su permanencia constante en la prensa le permitió verter el cúmulo de conocimientos que tenía por compartir. Buscó y ensayó desde sus años primigenios en el campo intelectual los medios y las formas de su amplio e inacabado discurso.

Esta situación entonces nos lleva a considerar el hecho de que, premisa de la que partimos en esta parte del trabajo: José Juan Tablada, una vez inserto en el medio periodístico mexicano de finales del siglo XIX, va desarrollando una forma de escritura que toca distintos géneros periodísticos, mediante el uso de las diversas modalidades discursivas, hasta consolidar un modelo de prosa que devino en los géneros

²⁰⁹ Enrique Anderson Imbert, *La prosa*, p. 115.

²¹⁰ *Idem*.

consustanciales al modernismo: la crónica y el poema en prosa (pasando por el *exemplum*, la fábula, el cuento y el ensayo). Es en ellos donde cristalizarían sus mayores aportes.

III.1 La literatura y el periodismo

III.1.1 Acotaciones a los términos géneros literarios, géneros periodísticos.

Si bien en el apartado anterior se señaló que en este trabajo los géneros cumplirían un papel de reguladores de las relaciones periodísticas y literarias, es necesario puntualizar sobre algunos de los rasgos que los aproximan en el momento del proceso discursivo, ya que es en ese espacio de intersección donde los modernistas incidieron continuamente.

Ante todo debe considerarse que una parte de los estudios de la teoría de los géneros literarios han conformado una corriente crítica que se niega a aceptar las categorías literarias tradicionales, por considerar que mucho del trabajo creativo de los escritores quedaría fuera de los cánones convencionales, en particular una buena parte de la producción material de los escritores del siglo XIX.

Mariana Ozuna, revisora de esta tendencia crítica, se ocupa en su artículo “Teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes” del proceso de cambio del concepto género literario, según se ha ido abriendo el conocimiento del campo de producción de los escritores decimonónicos, tomando en cuenta sus escritos

hemerográficos. Indica que los textos de los autores publicados en periódicos y revistas exigen una mayor atención para su clasificación.²¹¹

Matiza la investigadora sobre el hecho de que la teoría actual de los géneros ha rebasado la idea antigua de que el género es un molde fijo, puntualiza: “Tzvetan Todorov ha advertido la ventaja del género como ‘lugar de encuentro de la poética en general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado’, pues por un lado los géneros son moldes de escritura para los autores, obligados a producir tomando en cuenta el sistema de géneros vigentes y, por otro, ‘los lectores leen en función del sistema de géneros’ [...]”²¹² De acuerdo con este planteamiento, mediante un sistema de géneros se establece un especie de contacto entre autores y lectores.

Otro rasgo para considerar de esta misma perspectiva es que históricamente los géneros muestran la naturaleza cambiante de la literatura, de un sistema o de un polisistema. Es ahí donde se inserta la escritura de los modernistas: en su esencia cambiante, maleable a la multitud de discursos.

Paul Hernadi, inscrito también en esta línea de pensamiento, quien aboga por las clasificaciones policéntricas, resalta que una gran cantidad de lectores estarían de acuerdo en que la división familiar de la literatura en géneros líricos, narrativos y dramáticos, ya no corresponde a las concepciones avanzadas de la crítica moderna del género.²¹³ Le parece al autor que esa clasificación triple puede ser aceptada en el manejo de los cursos, sin embargo pocos maestros y alumnos considerarían aptas las casillas de “poesía”, “narrativa” y “drama” para albergar a obras como *West Land* de Eliot, *Ulysses* de Joyce o el *Requiem for a nun* de Faulkner.²¹⁴

²¹¹ Mariana Ozuna, “Teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”, *Decires*, vol. 10, núm. 10-11 (2007), pp. 197-207, *loc. cit.*, p. 200.

²¹² Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, *apud*. Miguel Garrido, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libra, 1988, pp. 38-39; citado por Mariana Ozuna, *op. cit.*, p. 200.

²¹³ Paul Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, p. 119.

²¹⁴ *Idem*.

Otra tendencia en los estudios de los géneros literarios explica la creación literaria auxiliándose de moldes preestablecidos, pero aceptando a la vez modificaciones en los procesos de creación. Para Delfin Leocadio Pagaza, algunos creadores se habrán visto quizá frustrados por una tradición agobiante, sin embargo, otros han roto los breves opresores, considera, creando géneros nuevos o impreso su impronta a géneros que para espíritus más dóciles o gregarios eran imposiciones o inviolables consignas.²¹⁵

En este trabajo se toman en cuenta ambas tendencias en determinados momentos. De la primera propuesta se acepta el hecho de que se abordan los moldes para la literatura en su proceso cambiante, en la naturaleza maleable de los textos. De la segunda, sirve la idea de que se dé la posibilidad de romper moldes fijos, pero también la circunstancia de que un escrito adopte una forma, que queda preestablecida por el autor y la codifique sin complicaciones el lector, pues como admite Garaza:

No es aleatoria la elección de la *forma* en que el creador ha de verter o pergeñar su inspiración, pues una disposición interior lo impele a ella. Prosa o verso, poema lírico o drama, oda o soneto, cuento o novela: tales receptáculos están determinados por el vuelo imaginativo o la acuidad de observación, por la capacidad de síntesis o la amplitud torrencial, por la predilección por las perspectivas amplias o el análisis minucioso en profundidad. El género adoptado abre un primer rumbo potencial en la elección que todo acto creador supone. Y como toda elección, implica una limitación, pero también un alquitaramiento de esencias volátiles.²¹⁶

En el ámbito de los estudios de los géneros periodísticos la mayoría de los analistas acepta las categorías genéricas de los textos periodísticos para identificar su procedencia: escritos cuyo énfasis está puesto en la información, o aquellos otros textos donde además de informar, o se parte de ahí, se analiza la información y se emiten opiniones, juicios y se establece una diversidad de puntos de vista.

A partir de la amalgama que se da de las múltiples combinaciones textuales los teóricos marcan líneas por donde se pueden identificar los rasgos más constantes de un

²¹⁵ Delfin Leocadio Garaza, *op. cit.*, p. 18.

²¹⁶ *Idem.*

escrito periodístico para su clasificación. Una de las explicaciones de Martín Vivaldi, cuando aborda el estudio de posibles clasificaciones periodísticas, sugiere la complejidad del fenómeno al intitular: “Problemas metodológicos”, a un subinciso de su investigación, para la clasificación de los géneros periodísticos. En el mismo subraya las complicaciones que enfrentan los analistas de la materia:

Metodológicamente, admitimos y reconocemos, la dificultad de deslindar campos, de precisar netamente, de diferenciar un género periodístico de otro. Como en todo campo artístico –y el periodismo es también arte-, hay un entrecruce de rasgos: artículos que tienen mucho de crónicas; crónicas que son propiamente artículos, y reportajes especiales que, por su tono y enfoque, rozan el campo de la crónica o del artículo.

A pesar de ello, creemos no atentar contra nada ni contra nadie, si nos atrevemos a tipificar los géneros periodísticos [...], según una clasificación más o menos teórica, doctrinal o ideal de lo que, a nuestro juicio, debería ser cada uno de ellos. Aunque luego en la práctica, cada reportero, cronista o articulista escriba “a su aire”. Sin demasiadas preocupaciones metodológicas ni científicas.²¹⁷

La posición que adopta José Luis Martínez Albertos apunta sobre el mismo problema: la clasificación de los géneros periodísticos en el terreno literario, explica: “Por similitud a los géneros literarios, tópicos de toda preceptiva literaria, los estudiosos del periodismo han señalado igualmente la existencia de determinados géneros periodísticos”.²¹⁸ Agrega que no se trata de una distinción puramente bizantina o erudita y su utilidad se revela en varios campos. Por ello, considera conveniente la diferenciación de los textos que aparecen en la prensa escrita, pues la ve como una operación previa e indispensable para las investigaciones de los mensajes periodísticos. Le parece recomendable que a través de los estudios de investigación acerca de los

²¹⁷ Gonzalo Martín Vivaldi, *Generos periodísticos*, p. 22.

²¹⁸ José Luis Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, p. 271.

mensajes, su presentación y su contenido, haya una cierta teoría sistemática que permita descubrir y agrupar los textos periodísticos por razón de su género peculiar.²¹⁹

De las variadas conexiones que contempla el mismo ensayista, entre las categorías genéricas de lo literario y lo periodístico, está la perspectiva de considerar una especie de dependencia del segundo sobre el primero, detalla: “Podrían definirse los géneros periodísticos como las diferentes modalidades de la creación literaria destinadas a ser divulgadas a través de cualquier medio de difusión colectiva”.²²⁰

En el mismo sentido se pronuncia Darío Jaramillo Agudelo cuando se refiere, en *Antología de crónica latinoamericana actual*²²¹, a la inclusión hecha por Alberto Chillón, del periodismo en la literatura, desde el comienzo de su trabajo, *Literatura y periodismo*, de ahí parte su planteamiento.

Otro ángulo desde donde se enfoca el asunto, se advierte mediante el uso de los diversos estilos del lenguaje en el mensaje periodístico. Martínez Albertos equipara éstos últimos, con los términos de las “modalidades de la creación literaria”. Se apoya en Dovifat para reforzar su idea de lo que es lenguaje periodístico: “Hay aspectos en la presentación de los temas periodísticos que prácticamente tienen una expresión propia, determinada siempre por la obligación de hacer la lectura interesante y cautivadora. Los clasificaremos así: el estilo informativo, el estilo de sollicitación de opinión y el estilo ameno”.²²²

Estudios recientes abordan estas mismas implicaciones del lenguaje en el mensaje periodístico con otro tipo de categorías que explican la naturaleza textual de los escritos

²¹⁹ *Ibidem*, p. 272. Agrega el investigador que la clasificación de los géneros es un importante instrumento de trabajo no sólo en investigaciones estrictamente hemerográficas, sino como método auxiliar para sociólogos, historiadores, críticos literarios, etc.

²²⁰ *Idem*. Profundiza sobre la misma idea: “[...] diríamos que géneros periodísticos son aquellas modalidades de la creación literaria concebidas como vehículos aptos para realizar una estricta información de actualidad (o periodismo) y que están destinadas a canalizarse a través de la prensa escrita”.

²²¹ Darío Jaramillo Agudelo, Editor, *Antología de crónica latinoamericana actual*, p. 16.

²²² *Apud.*, Emil Dovifat, *Periodismo*, T. I, México, 1959; citado por José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, p.211.

publicados en la prensa escrita. Seguidores de los análisis de los mensajes periodísticos a través del discurso encuentran en una de sus vertientes como la estilística, un camino para distinguir a los géneros periodísticos en función del uso del lenguaje. Así lo viene realizando Susana González Reyna, quien identifica dentro de las diversas formas utilizadas por la estilística, cuatro modalidades discursivas en la escritura de los mensajes de prensa: la descripción, la narración, la exposición y la argumentación.²²³

De acuerdo con las explicaciones de la estudiosa, estas formas discursivas no aparecen solas o puras en el mensaje, “sino que se combinan de modo tal que una de ellas predomina. Esto hace que el propósito lingüístico se manifieste con claridad”.²²⁴

Resulta por lo tanto que a través de la distinción de las formas del discurso se establece un sistema de análisis que permite conocer mejor el propósito general de los mensajes²²⁵ y por consiguiente identificar su naturaleza: se tiende más a lo informativo o a la opinión. De ahí es de donde se desprende la identificación de los géneros periodísticos.

Ahora bien, el detectar en esta investigación las distintas formas del discurso y sus diversas combinaciones en los escritos de José Juan Tablada permitirá identificar mejor el empleo y uso que el escritor hizo de los géneros, hasta consolidar modelos de textos que cristalizaron en una amalgama de discursos: el periodístico y el literario, lo cual devino a su vez en modificaciones, inclusiones y ajustes de los mismos géneros periodísticos y literarios en el momento de su desempeño como escritor.

²²³ Susana González Reyna, *Géneros periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*, p. 11.

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.* La autora concluye en cuanto a su punto de vista: “[...] las distintas formas del discurso en realidad constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje, para comunicar algo; en este caso, para elaborar el mensaje periodístico. Mediante la descripción, la narración, la exposición y la argumentación, el periodista presenta al lector una visión del mundo. Lo invita a participar en el acontecer desde el momento en que lo entera de lo que sucede; le proporciona explicaciones que lo ayudan a comprender el significado de eso que sucede y, además, le manifiesta un punto de vista, una opinión. *Ibidem.*, p. 12.

III. 1.2 Reorganización de las formas discursivas en la prensa mexicana del último tercio del siglo XIX

Un hecho que debe tenerse presente para la comprensión del desarrollo de la escritura de Tablada es que si bien el escritor deslindó su práctica discursiva por las distintas funciones que operaron en su trabajo periodístico, tuvo que auxiliarse frecuentemente de los mismos recursos discursivos vinculados a la nueva estética para su desempeño en la prensa. Como se aborda en diversos estudios, los modernistas introdujeron en su trabajo periodístico su praxis poética. Ángel Rama advierte sobre los elementos considerados hasta entonces como característicos de la poesía modernista: “la búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones [...],²²⁶ los cuales fueron advertidos en textos periodísticos, sobre todo en la crónica.

Susana Rotker, en relación a este mismo hecho, puntualiza que esas características de la poesía modernista eran también esencia de las transformaciones sociales finiseculares y de la experiencia periodística.²²⁷ En la etapa inmediata a la plena participación de los modernistas en el medio periodístico del país, la prensa estaba sujetándose a los nuevos tiempos.

El periodismo mexicano reflejaba fielmente los cambios en la percepción de lo noticioso desde el último tercio en el siglo XIX: se pasaba de un periodismo doctrinario, partidista y combativo, con un predominio en el contenido político, a una práctica donde

²²⁶ Ángel Rama, *Darío y el modernismo*, p. 76. El autor considera que estas formas estuvieron presentes incluso primero en el periodismo que en la poesía, pues formaban parte de las características del nuevo mercado periodístico. A la lista de cualidades le agrega el estudioso: “[...] la interpretación de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo. Esas formas estuvieron primero en el periodismo que en la poesía, y allí estuvieron primero los temas que ella cultivó”. *Ibidem*, p. 77.

²²⁷ Susana Rotker, *op.cit.*, p. 16.

lo que importaba ya más era la noticia; lo noticioso de la cotidianidad: secuestros, robos, incendios, plagios, muertes.

Era el periodismo de transición del México decimonónico enclavado en la tradición costumbrista, del discurso sobre la patria de los herederos de la Reforma, la Intervención y el Imperio. Desde las primeras etapas de lo que se conoce como la República Restaurada en México, período en el que José Juan Tablada se formó, se propiciarían y buscarían otras modalidades para la información.

El interés de las autoridades juaristas por retornar a un ámbito de paz condujo a una reactivación de la vida cultural. Después de que Juárez subió al poder, el renacimiento intelectual de México encontró un amplio campo de acción dentro de un régimen de libertad de expresión y de prensa. Apunta Lepidus que 1868 “vio un importante renacimiento literario de México, íntimamente relacionado con el desarrollo de la prensa. Se establecían periódicos, se formaban sociedades literarias y se celebraban sesiones en que se leían poesías, artículos en prosa y discursos, ante un público entusiasta”.²²⁸

De esa manera, los ímpetus e inquietudes de participación política de varias de las figuras públicas se canalizaron al terreno de la literatura. Observa Irma Lombardo que la fuerza de los intelectuales mexicanos intentó ser mediatizada hacia 1868, cuando Pedro Santacilia, yerno del presidente Juárez publicó un artículo titulado “Del modernismo literario en México”. De éste texto advierte Huberto Batis: “Santacilia pretendía

²²⁸ Henry Lepidus, *Historia del periodismo mexicano*, pp. 430-431. Sobre este tema han escrito varios estudiosos del periodismo mexicano, entre ellos María del Carmen Ruiz Castañeda, quien consideró que como resultado de esa efervescencia literaria-cultural surgió la revista *El Renacimiento* (1869), en la que colaboraron varios de los viejos generales que habían participado en las guerras de Reforma, de Intervención y del Imperio, como Riva Palacio. En torno a Ignacio Manuel Altamirano, director de la publicación, “se reagruparon viejos y jóvenes escritores, liberales y conservadores; al lado de los jacobinos Ramírez y Prieto, los imperialistas Montes de Oca y Roa Bárcenas; junto a Payno [...], Justo Sierra y Manuel Acuña”, *El periodismo en México: 500 años de historia*, p. 213.

adjudicar el renacimiento de las letras a la restauración de la política juarista”,²²⁹ de allí que el movimiento literario se convirtiera en el precursor de la tranquilidad y el orden, ya que el yerno del presidente pedía a los escritores menos política y más literatura.²³⁰

En ese ámbito de redefiniciones políticas, sociales y culturales, en el terreno periodístico son desplazados el editorial y el artículo de fondo, por el reportaje —el reporter— que viene a ser la nota informativa en la actualidad. Se explota entonces el periodismo amarillista y en muchos momentos se hace de un acontecimiento escandaloso, el motivo principal de la noticia, en primera plana.

Con *El Federalista* se inicia la introducción del reportazgo en la prensa de México, que al estar asociado al triunfo de la República y del federalismo intentará la modernización en la prensa en apoyo a la ideología oficial. En su estudio Irma Lombardo retoma la vinculación que existe entre el desplazamiento de la vieja forma de hacer periodismo por una nueva concepción informativa como consecuencia de la política:

Resultado de numerosas contiendas políticas y sociales de la Reforma fue una modificación de la actividad periodística, la que impulsó el desarrollo de la noticia. Tal modificación sería un proceso lento, en el que la búsqueda de formas más eficaces de expresión llevaría al cultivo de géneros ya empleados en Estados Unidos y en Europa [...] Se convertirían en nuevos géneros a los que el gremio llamaría “reportaje”, “entrevista” (Pasarían años para que se establecieran las líneas divisorias entre géneros “subjetivos” y “objetivos”).²³¹

Tablada tuvo muy presente en sus memorias esa etapa del periodismo mexicano que correspondió al último tercio del siglo XIX:

Precisamente al iniciarme en el periodismo éste sufría radical transformación y gracias a Reyes Spíndola quedaba bruscamente diferenciado en antiguo y moderno, permaneciendo en aquél los políticos rodeados de literatos sedentarios, comentaristas pasivos de los sucesos y afiliándose a éste un grupo de estudiantes de ciencias sociales secundado

²²⁹ Huberto Batis, *Índices de El Renacimiento*, p. 44. *apud.* Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia*, p. 19.

²³⁰ Irma Lombardo, *op.cit.*, p. 19

²³¹ *Ibidem*, p. 21-22.

por un grupo activo y dinámico de cazadores de noticias, los primeros reporteros.²³²

El país estaba entrando en un nuevo momento de su desarrollo económico, que con los tiempos políticos también en transformación requería de novedosas formas de trabajo, de técnicas, para ello se recurrió a nuevos implementos tecnológicos. En el terreno de la prensa, el periódico *El Federalista* había dado los primeros pasos para la renovación de las formas de presentar la información. Los conocimientos de Reyes Spíndola, quien había trabajado en Estados Unidos contribuyeron a acelerar el proceso; con *El Universal*, fundado por él en 1888, y al que tantas veces se refirió Tablada, puso en marcha otras formas de hacer periodismo. Aparte de la inclusión de reportajes y entrevistas, suprimió todas las firmas editoriales y demás artículos; los temas y su tratamiento también fueron innovados, pero fue sobre todo en las formas de presentación, en el lenguaje, donde mayores cambios se registraron. A *El Universal* se le catalogó como “conservador en política, pero en teoría y práctica periodística fue radical”.²³³

En la parte de sus memorias, *La feria de la vida*, en la que Tablada continúa con la rememoración de su entrada en la prensa mexicana, puntualiza: “Antes de hablar de mis compañeros en el nuevo periodismo a donde descollaban en primera línea el ingeniero Bulnes y el Duque Job, el doctor Flores y Carlos Díaz Dufío, quiero consagrar unas líneas a los que pululaban en el viejo diarismo y que ya declinaban al ingresar yo a la caravana”.²³⁴ Menciona al final del capítulo XXVI, la labor de los *gacetilleros*, informadores ingeniosos que fueron también sustituidos por los “reporters”.

La disyuntiva estaba dada: el entonces nuevo periodismo, con sus novedosas formas en la elaboración de las noticias tenía los medios para imponerse y desplazar “a los que

²³² José Juan Tablada, *op.cit.*, p. 165.

²³³ María del Carmen Ruiz Castañeda, *op.cit.*, p. 235.

²³⁴ José Juan Tablada, *op. cit.*, p.165.

pululaban en el viejo diarismo”, tal y como sucedió con los importantísimos periódicos de otras épocas: *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*²³⁵, publicaciones emblemáticas del periodismo mexicano del siglo XIX. Tablada quedó adherido por edad, por formación y convicción al periodismo de los nuevos tiempos, aunque su trabajo traspasaría en mucho a la labor del simple reporter. El poeta se ajustó a los nuevos moldes del discurso expositivo que exigía la prensa, pero se resguardó en el lenguaje, que a su vez dio cabida a otros moldes insertos en la literatura, como lo fue el poema en prosa.

Este proceso y dialéctica del trabajo periodístico-literario de Tablada embona con lo que Mashall Berman observa de los momentos de cambios en las sociedades: “[Los] procesos de la historia mundial han nutrido una asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo, que está cambiándolos, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya”.²³⁶ El medio periodístico se modernizaba y los periodistas, entre ellos Tablada, modernizaban al medio.

III. 2 Desdoblamiento del escritor: el poeta-periodista y traductor.

²³⁵ El periódico *El Siglo XIX*, fundado por Ignacio Cumplido, apareció el 8 de octubre de 1841 y desapareció en 1896. Llevaba como subtítulo: Periódico político, literario y de avisos. Señala Ruiz Castañeda: “La historia entera del liberalismo en sus múltiples aspectos, está contenida en sus editoriales, suscritos por los escritores de mayor valía de la época [...]”, en *La prensa. Pasado y presente de México*, p. 55. *El Monitor Republicano*, fundado y dirigido por Vicente García Torres, apareció el 22 de diciembre de 1844 y desapareció en 1896 (año en que aparece *El Imparcial*). Llevaba como subtítulo: Diario de política, artes, industria, comercio, modos, literatura, teatro, variedades y anuncios. Se señala en el libro antes mencionado *La prensa...*: “Participó de los peligros y glorias del periodismo de combate; su posición fue del más puro y radical liberalismo [...] Se caracterizó por su atención constante a todo tipo de problemas sociales”. *Ibidem*, p. 57.

²³⁶ Marshall Berman, *op.cit.*, p. 2.

Desde sus primeras manifestaciones literarias José Juan Tablada muestra un espíritu en ebullición permanente. Como se mencionó, se da a conocer como poeta hacia 1890, aproximadamente, pronto destacará como un ávido lector-traductor de los escritores franceses: Maurice Rollinat, Jean Richepin, Charles Baudelaire, Jean Moreas y otros; además de que empieza una intensa actividad periodística en 1891, cuando el movimiento modernista en México, al que se incorpora, está ocupando un espacio importante en el ámbito cultural. Esta circunstancia se reflejaría en el ímpetu que el escritor estaba desarrollando, y que Marshall Berman considera como “sensibilidad moderna”. De ahí su incorporación dinámica a los medios de información, en los momentos en que el país estaba adentrándose en una nueva etapa de desarrollo, durante el porfiriato, hacia finales de la última década del siglo antepasado.

De acuerdo a lo estudiado por Berman, los ritmos y los tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX se advertirán: “en un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, con circunstancias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia”.²³⁷

Si varias de estas características del desarrollo de la sociedad industrial son aplicables más bien a los países europeos y sobretodo a Norteamérica, algunos de estos avances podían advertirse en el escenario mexicano durante el porfiriato. Uno de los objetivos principales del régimen se tradujo precisamente en el aumento de vías férreas. Al concluir la etapa porfirista México había pasado de tener un solo ferrocarril de 460 Km. a toda una red ferrocarrilera de 19000 Km.²³⁸ En cuanto al avance de vías de comunicación la administración del general Díaz tuvo considerables alcances:

²³⁷ *Ibidem*, p. 5.

²³⁸ Daniel Cosío Villegas, *Historia mínima de México*, p. 128.

Paralelamente, las comunicaciones postal, telegráfica y aun telefónica se ampliaron hasta cubrir muy buena parte del territorio nacional. Se hicieron obras portuarias en Veracruz, Tampico y Salina Cruz. Avanzado el porfirato se creó una serie de bancos que hicieron posible un ensanchamiento de la agricultura, la minería y la industria.²³⁹

Estos cambios y logros alcanzados en el terreno material cristalizaron en una atmósfera de incertidumbre espiritual que repercutió en todos los ámbitos de la vida donde se insertaron las medidas de la vida moderna. De acuerdo con Berman: “Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia [...] es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna”.²⁴⁰

Tablada por su parte, imbuido en la dinámica de los nuevos tiempos se adentró al medio que le permitiría ampliar su “experiencia moderna”, no sin reparos en algunos momentos, pero con una relativa conciencia del medio en el que se involucraba para alcanzar sus objetivos intelectuales.

Ya en su madurez, José Juan Tablada recordaría las circunstancias que motivaron su ingreso en el periodismo mexicano; escribió en la primera parte de sus memorias: *La feria de la vida*:

[...] 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, sólo dentro de él, en mi adolescencia, se retribuía, aunque parsimoniosamente el esfuerzo literario.²⁴¹

Con esta aseveración José Juan Tablada se remontaba a sus inicios periodísticos, en el año de 1891, aproximadamente, cuando contaba con 20 años de edad e ingresó en *El Universal* como columnista; aunque con anterioridad había publicado sus primeros poemas en la prensa: “A”, en 1888 (*La Patria Ilustrada*); “Fragmentación” y

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ Marshall Berman, *op.cit.*, p. 4.

²⁴¹ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, p. 136.

“Crepúsculo”, en 1890 (*El Partido Liberal*); “Fecundación”, en 1890 y “Nupcial”, en 1891 (*El Universal*).²⁴²

Esta doble función de Tablada, como poeta y periodista, que marca sus inicios profesionales la mantuvo siempre. De alguna manera fue un sello característico de las figuras más destacadas del modernismo latinoamericano: Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, Darío y otros escritores. Por eso Tablada, cuando hace conciencia de esta circunstancia en su madurez, apunta, en la continuidad de su reflexión: “Decidí pues, ser periodista, sin abdicar de mis facultades poéticas que inmediatamente después de mis primeros poemas publicados, reconoció y estimuló [...] Gutiérrez Nájera.”²⁴³ Se refiere también Tablada en esta parte de sus memorias a los elogios que recibió de Luis G. Urbina por sus artículos en *El Universal*, “Rostros y máscaras” y de cómo lo alentó José Martí.

Tablada hace hincapié, en primera instancia, sobre el hecho de que para ser escritor en México, a finales del siglo XIX, se debía ser periodista. Esa situación se daba también en otros países latinoamericanos, y Tablada debió aprender la lección. Cuando él inició su práctica en el periodismo ya José Martí, Julián del Casal y Gutiérrez Nájera llevaban un largo recorrido, y Rubén Darío, lo estaba expandiendo. Era el momento en que como señala Ángel Rama se estaba abriendo el mercado de la escritura: “La única vía moderna y efectiva [para los escritores] consistía en vender la capacidad de escribir, en un nuevo mercado del trabajo”.²⁴⁴ Por lo que, según Susana Rotker: “los escritores debieron replantear el modo de inserción de la literatura en una sociedad donde el valor de intercambio en el mercado y la noción de utilidad eran premisas esenciales”.²⁴⁵

²⁴² Cfr. Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada*, p. 79.

²⁴³ Tablada, *Idem*.

²⁴⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 123.

²⁴⁵ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, p. 59.

Esta nueva situación en la que se encontraron los escritores latinoamericanos a finales del siglo XIX explica el razonamiento de Tablada cuando reflexiona: “Tan autorizado reconocimiento de mi primer trabajo en verso y prosa me decidió operar el desdoblamiento literario practicado hasta ahora”.²⁴⁶ Tablada quedaba adherido al único mecanismo laboral-intelectual que le permitió el medio cultural en el país, pues como observa Pedro Henríquez Ureña: “Los hombres de profesiones intelectuales trataron de ceñirse a la tarea que habían elegido, y abandonaron la política [...] y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o maestros, cuando no en ambas cosas”.²⁴⁷

Estas nociones de “profesión”, “vocación” en relación con la literatura o “separación de los discursos”, como ha observado Susana Rotker, fueron determinantes en la construcción de una estética. Tablada por su parte asumió el papel que le tocaba como profesional del periodismo y deslindó en el razonamiento, no siempre en la práctica, como se verá con la crónica o el poema en prosa, su vocación por el universo de lo poético. Una vez que opera en él el desdoblamiento literario, como el mismo apuntó,

había que aplicarle un símil: El periodismo me procura el sustento y en él amaso mi prosa, como un pan, pero mis versos son el vino que con los pámpanos del huerto interior, destilados en alambiques de arte, servidos en copas que la fantasía exorna, produzco para mi regalo y, con la intención por lo menos, de regalar a los buenos catadores...

No se vea en esto presunción ninguna... Exprésese en poesía, sobre todo en poesía moderna, lo inexpresable en prosa. La poesía es quintaesencia, espíritu, síntesis... La prosa es análisis inductivo o deductivo... La poesía es intuición pura...²⁴⁸

En un momento de cambios, de redefiniciones en la manera de cómo los intelectuales participaban de las nuevas circunstancias del mercado económico y social latinoamericano, a finales del siglo XIX, Tablada se inmiscuye en un medio en el que debe aprender a diversificar el lenguaje, a buscar dentro de los géneros periodísticos en

²⁴⁶ Tablada, *Ibidem*, p. 137.

²⁴⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, pp. 164-165.

²⁴⁸ José Juan Tablada, *Ibidem*, p. 137.

boga, nuevas formas de exposición con las que pudiera cumplir su cometido de comunicador, pero que a la vez lo preservara de la voracidad a la que conducía la vorágine del periodismo, por la inmediatez de la información.

III. 2.1 El poeta, traductor de relatos inscritos en el decadentismo literario francés

Las primeras colaboraciones periodísticas de José Juan Tablada aparecieron como traducciones de textos narrativos, le seguirían sus ensayos, artículos, crónicas y notas. Adoptó distintas modalidades de la prosa periodística en su ejercicio cotidiano para la prensa mexicana, según los requerimientos de los diarios, como de sus propias inquietudes. A la publicación de sus poemas y de sus traducciones poéticas, éstas últimas de escritores franceses, agregó textos narrativos, también de autores franceses, en sus primeras entregas.

El hecho de que Tablada se haya ocupado de traducir a los literatos franceses como lo hacían otros escritores latinoamericanos, lo explica Héctor Valdés: “Nuestros escritores reconocían en las obras de los franceses la concreción de una nueva sensibilidad, de un nuevo espíritu que se manifestaba en todas las ramas del arte.”²⁴⁹ De acuerdo con lo que han visto los críticos y remarcado el mismo Héctor Valdés, las propuestas estéticas de Charles Baudelaire fueron las que más penetraron en el espíritu de Tablada. De ahí la expresión de Urbina: “[él] introdujo entre nosotros el nuevo estremecimiento de

²⁴⁹ Héctor Valdés, *Índices de la Revista Moderna*, p. 39.

Baudelaire [...]” y fue el más inclinado al mal de las flores del poeta y “al alma enferma y hosca de Huysmans.”²⁵⁰

En su juventud Tablada se imbuó en la cultura francesa, muy especialmente en la pintura y la literatura. Su conocimiento perfecto del francés lo llevó a escribir poemas en ese idioma y su admiración por los poetas franceses lo motivó a traducir a Sully Prudhomme, Maurice Rollinat; Jean Richepin, Charles Baudelaire, Jean Moréas, Jehan Lahor, Pierre Louÿs, Víctor Hugo, José María Heredia, Banville y Sumain.

Dada esa proclividad del poeta mexicano por lo francés, sus traducciones en prosa también se dieron en esa lengua. Tradujo para el periódico *El Universal*, entre el 1o. de marzo y el 2 de agosto de 1891, ocho textos: siete relatos y un ensayo; los autores fueron Guy de Maupassant, Jean Richepin, Alphonse Daudet y Edmond y Jules de Goncourt.

Su primera traducción de Guy de Maupassant, “El Chiquitín”, apareció el primero de marzo de 1891 y la última para ese diario, “Minuet”, del mismo autor, el 2 de agosto de ese mismo año. Ambos textos se clasifican en el género del relato, considerando que cuentan una historia ficcionalizada. En función de este género Helena Berinstáin considera que:

La esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia, [...] comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario [...] El cuento, la novela, la epopeya, la fábula, el mito [...] son relatos narrados.²⁵¹

El primer texto, “El Chiquitín”, es el relato de una decepción, que lleva a uno de los protagonistas principales al suicidio porque se sintió traicionado. Engaño, impotencia y traición son parte del trasfondo de esta narración.

Por lo que respecta a “Minuet”, el otro relato del mismo autor, trata sobre los encuentros que tenían el narrador de la historia y una pareja de viejecitos en un jardín de

²⁵⁰ Cfr. Héctor Valdés, Prólogo a José Juan Tablada, *Obras I. Poesía*, p. 12.

²⁵¹ Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 424.

la ciudad, donde éstos últimos bailaban el “minuet”. El protagonista-narrador dejó de ir por un tiempo al parque, sitio que era el motivo de vida de los ancianos; cuando regresó el joven, dos años después, el sitio había sido demolido; por lo que el personaje quedó preocupado por la suerte de la pareja. Incertidumbre, curiosidad, piedad, despiertan en el personaje principal el recuerdo de sus paseos por el jardín.

En el caso de Jean Richepin, Tablada tenía una especial predilección por su obra. Lo presentó en un artículo como el poeta de “Las blasfemias” y de “La mar”²⁵²; le tradujo tres poemas: “Efecto de nieve” (*El Universal*, 25 oct, 1891), “Las caricias” (*El País*, 8 ene, 1893) y “Manchas turanianas” (*El País*, 22 ene, 1893); y en prosa, tres relatos: “*Romanitchels*” (15 mar, 1891), “El modelo” (3 may, 1891) y “Gentlman” (19 jul, 1891), publicados éstos, como se mencionó, en *El Universal*. También hacía mención frecuentemente el cronista mexicano de su literatura en diversos artículos y ensayos. Le dedicó un artículo completo, bajo el seudónimo de “Revelator”, en el mismo periódico, en diciembre de 1891: “*Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade*”.²⁵³

El primer relato de Richepin, traducido por Tablada, “*Romanitchels*”, pertenece a su libro *Truhanerías* (anterior a *Cauchemars*). La historia trata de las correrías del personaje principal por zafarse de una caravana de bohemios. Aparecen personajes marginales o anormales: luchadores, negros, sonámbulos, “banquetistas” (pasaban muchas horas en la banqueteta), cantantes de feria; unos bohemios y otros italianos, llegados a París. Sobresale la descripción negativa que en muchos momentos hace el protagonista de los personajes que lo rodean: rudeza, desaseo e ignorancia.

De acuerdo a lo analizado por Tablada, *Truhanerías* y *Cauchemars* están integrados por relatos de la misma índole, donde:

²⁵² José Juan Tablada [firmado Revelator], “*Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade*”, *El Universal*, 20 nov., 1891, p. 1; en José Juan Tablada, Adriana Sandoval (edit.), *Obras v*, Crítica literaria, p. 46.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 46-49.

los héroes y heroínas son comparsas de seres degradados que se agitan en las páginas en donde su autor los aprisionó como en las masmorras de un manicomio. Ahí acciona ese loco siniestro que se llama necrófilo [...]. Hay ninfomaniacas, viejos sátiros de un cinismo diabólico; es el héroe el feroz cosaco nihilista; el malayo fumador de opio; el sabueso policía; el literato impotente y megalómano; la prostituta inválida [...].²⁵⁴

Las observaciones de José Juan Tablada explican el contenido de los dos siguientes relatos de Richepin. “El modelo” trata sobre la indiferencia de dos pintores que tomaron de modelo a un anciano de 82 años, al que incluso humillan. En el trasfondo del relato se advierte la indiferencia, el orgullo, el desprecio, la falta de humanismo hacia los más desvalidos. Al igual que en la otra narración: “Gentleman”, donde aparece un viejo pobre, sucio, venido a menos, Richepin exhibe en estas historias a ancianos indefensos, expuestos a la burla y la exclusión de los jóvenes.

Si atendemos a las características de estos personajes pueden ubicárseles en la tendencia estética de finales de los años ochenta del siglo XIX, denominada “decadentismo”, de la que se hablará más ampliamente en el cuarto capítulo de esta investigación. De acuerdo con esa orientación artística, en literatura: “El mal es obsesivo y neurótico. Se busca sistemáticamente el desequilibrio del individuo, entre su cuerpo y su psique, con un desarrollo exhaustivo de la parte psíquica en detrimento de la física”.²⁵⁵

Por lo que respecta a los otros dos relatos que traduce Tablada: “La intrigante” y “El estreno”, de Alfonso Daudet, se advierten también los rasgos que observan los analistas del decadentismo. La primera de las narraciones cuenta las peripecias de un hombre que se enamora de una mujer que vivió mintiéndole durante años, le hizo creer que era rica y caritativa. Al final de los acontecimientos, que es cuando se inicia el relato, el

²⁵⁴ *Ibidem.*, pp. 46-47.

²⁵⁵ Rosa de Diego, “Sobre el héroe decadente”, *Theleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2000, pp. 57-68.

protagonista se entera del engaño del cual ha sido objeto y se encuentra solo; se siente burlado, traicionado y finalmente abandonado por el destino.

En “La intrigante” puede identificarse a la “mujer fatal”, categoría que define a un prototipo de mujer que se dio en la literatura a finales del siglo XIX. José Ricardo Chávez la presenta como una mujer desalmada, encarnación de la voluptuosidad y de la mentira.²⁵⁶ Para Rosa de Diego las heroínas de las obras decadentistas son “mujeres que seducen pero a la vez provocan miedo, misterio, peligro, ambigüedad física y también moral.”²⁵⁷

Igualmente, un sentimiento de soledad invade al protagonista de “El estreno”, relato que cuenta el temor de un hombre de fracasar, de hacer el ridículo el día del estreno de su obra de teatro. Como al héroe decadente en muchos momentos, al protagonista de este relato lo carcome el miedo, la incertidumbre, la duda; todo le parece fuera de lugar, no tiene paz. “Los decadentes, abrumados por la conciencia de su soledad, [...] se ven pequeños ante el mundo y buscan objetos que admirar y adorar, o por los cuales ser admirados.”²⁵⁸ Por esa cualidad del héroe decadente el personaje principal de “El estreno”, no puede fallar.

El interés de Tablada por acercarse a otras culturas, a otras realidades, sobre todo a aquellas que resultaban de gran interés por ser la vanguardia, las nuevas propuestas estéticas como la francesa o las que se advertían atractivas para la época como las orientales, quedó de manifiesto en sus lecturas, en las obras de las que se ocupó para su comentario o difusión. Muestra de esa inclinación pueden considerarse sus traducciones de poesía, prosa y su crítica a la obra Jean Richepin. De su proclividad por lo novedoso

²⁵⁶ Cfr. José Ricardo Chávez, *Los hijos de Cibeles*. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo, pp. 33-35. Para este autor la mujer fatal es una parienta decimonónica de las brujas de antaño, “que en un siglo de creciente secularización cambió el filtro mágico y los harapos por el látigo y las pieles a la Wanda de Sacker-Masoch”, *Idem*.

²⁵⁷ Rosa de Diego, *op.cit.*, p. 67.

²⁵⁸ <http://www.zonalibre.org/blog/artemisa/archivos/043948.html>.

expresó Héctor Valdés: Interesado por todo lo que en el mundo había, en viajes reales e imaginarios dio vuelta a la tierra: desde el Japón inalcanzable y mágico que vivió siempre en las obras del poeta, y el país de Baudelaire y los pintores impresionistas [...] hasta un México galante y pobre de recursos [...] ²⁵⁹

El único ensayo que Tablada tradujo en esa etapa de sus primeras incursiones en el periodismo fue precisamente sobre “El arte japonés”, de Edmond y Jules de Goncourt (*El Universal*, 5 julio, 1891). Un tema que, como indica Héctor Valdés, acompañaría siempre al autor. Fueron precisamente los hermanos de Goncourt quienes lo introdujeron en la materia y a los que el escritor mexicano admiró entrañablemente.

El escrito, “El arte japonés”, se relaciona con las anteriores narraciones traducidas por Tablada, por las referencias que hace a los terrores que asedian al hombre moderno:

El Japón ha creado y vivificado el Bestiario de la alucinación. Creeríase ver brotar un mundo de animales, demonios, una creación modelada en la turgencia de la deformidad, bestias que tienen la torsión y la convulsión de mandrágora [...] Nosotros no somos tan ricos en invención, nuestro arte no tiene más que un monstruo, allá el monstruo está en todas partes. ²⁶⁰

Años más tarde, en 1900, José Juan Tablada retomaría el tema en su ensayo “El monstruo. Fantasía estéticas”, publicado en la *Revista Moderna*, en abril de 1899. En ese escrito el autor ahondó en la percepción existencial del hombre moderno, según le sugería la lectura de *El Horla*, de Maupassant, pero antes elaboró una muy detallada y amplia descripción de las reacciones emocionales que intervenían en la producción del miedo y el terror, según un determinado ente monstruoso, en distintos momentos de la historia del hombre, de acuerdo a la época, la cultura y la región geográfica, hasta llegar a la etapa moderna, que es donde conecta el traductor el relato del escritor francés. Identifica Tablada el temor producido a través de las manifestaciones del arte:

²⁵⁹ Héctor Valdés, Prólogo a José Juan Tablada, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁰ Edmundo y Julio de Goncourt, “El arte japonés”, Trad. de José Juan Tablada, *El Universal*, 5 jul., 1891, p. 1.

Murieron las Ménades que con la ronda de sus danzas epilépticas abrazaban las pixides y junto a sus cuerpos yacentes aparecieron las orates de las catacumbas... Murieron los púgiles, y junto al último héroe gladiador cayó de rodillas el primer mártir cristiano [...] y juro que si tu alma prevalece, no habrá muerto el Monstruo en las edades modernas.²⁶¹

De la cultura oriental en general y el arte japonés en particular, a Tablada le atrajo siempre lo enigmático, lo misterioso, su concepción de lo moderno: donde se incluye a la naturaleza como parte primordial de la vida. Tablada tradujo numerosos escritos y sobre todo poesía japonesa, las utas japonesas y los *haikus*. El tema oriental está presente en toda su obra.

En su papel de traductor de lo moderno José Juan Tablada fue muy consecuente. Dio a conocer a los escritores franceses que mejor representaban a las tendencias decadentista, simbolista y parnasiana. Las páginas de los diarios y revistas mexicanas publicaron las novedades que en Europa se estaban produciendo gracias a su intelecto, gusto e intuición *fin-de-siècle*.

III. 2.2 El periodista, su incorporación en la prensa mexicana decimonónica

De acuerdo a lo ya mencionado, la prensa mexicana experimentó diversos cambios en su funcionamiento en el último tercio del siglo XIX. Desde el establecimiento de la República Restaurada se llevaron a cabo una serie de acciones que les permitió a los liberales impulsar su proyecto modernizador, cuyos ideales, manifestados en los discursos de los ministros, eran difundidos en los diarios: la República, la democracia, las garantías individuales, la educación, la libertad de expresión y otros principios y temas sociopolíticos. Para esos fines la prensa tuvo el papel estratégico: fue el canal que

²⁶¹ Tablada, “El monstruo. Fantasías estéticas”, *Revista Moderna*, t. II, No. 4, abr., 1899, pp. 100-102.

divulgó los cambios y a la vez esas innovaciones influirían en el medio, en su desempeño posterior. Advierte Alberto del Castillo Troncoso que la prensa representó el espacio de comunicación y de difusión de las ideas más importante del siglo XIX.²⁶²

Si todavía durante la década de los setenta y principios de los ochenta de la centuria antepasada convivían el periodismo de carácter doctrinario y polémico, representado en las publicaciones *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*, y los nuevos periódicos que anunciaban los cambios en los contenidos y los modos de abordar la realidad como *El Federalista*, ya para mediados de los ochenta, se deslindaba el nuevo, del viejo periodismo. Nuevas técnicas periodísticas, nuevos tópicos informativos y nuevos géneros entraban en escena: la noticia, conocida actualmente como nota informativa y el reportaje.

Era el momento en el que se establecía el periodismo informativo y se aprovechaba a la vez el importante lugar que había alcanzado el renacimiento literario para el desarrollo de la prensa. Muestra de ello lo eran las diversas plumas que aparecían en los periódicos hacia las últimas décadas del siglo XIX, como las de Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo y otros. De acuerdo con Mílada Bazant, “surge el periodista joven, ágil, culto, trabajador y versátil: muchos eran historiadores, políticos y literatos”.²⁶³

En la década de 1890, escribe Alberto del Castillo, la nueva prensa se dirigía a un lector no especializado, pasivo en términos políticos y mucho más interesado en la tragedia conyugal o el reportaje policíaco del momento.²⁶⁴ El periodista era concebido

²⁶² Alberto del Castillo Troncoso, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. II, p. 106.

²⁶³ Mílada Bazant, “Lecturas del porfiriato en México”, en *Historia de la lectura en México*, p. 213.

²⁶⁴ Alberto del Castillo Troncoso, *op.cit.*, p. 11.

como el cazador de la noticia aún fresca, ya no se le pedía un estilo de maestro, “sino buenos pies, un ojo avisado e investigador”, según Reyes Spíndola.²⁶⁵

La renovación de la prensa mexicana que se estaba llevando a cabo por el compromiso asumido por editores y periodistas como Reyes Spíndola en *El Universal* (1888) primero, *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial* (1896) después, coincidió con los cambios que se estaban dando en otros centros de desarrollo cultural en el continente, como Buenos Aires, donde la prensa también se transformaba hacia las últimas décadas del siglo XIX. Observa Gabriela Magillansky que “la prensa de Buenos Aires se modernizó rápidamente; se incorporaron nuevos linotipos y rotativas luego, lo que permitió abatir los costos, aumentar las tiradas y llegar a mayor cantidad de público; se cambiaron los formatos, aparecieron los primeros vespertinos y la prensa norteamericana comenzó a hacer sentir su peso.”²⁶⁶

En ese marco, el periódico *La Nación* incorporó diversos cambios, tanto en los modos de escritura como técnicamente, de acuerdo con la misma estudiosa. En esos años de la última década del XIX Rubén Darío llegó a la ciudad bonaerense, en 1893, y todas esas innovaciones influirían en su trayectoria intelectual indudablemente, en sus modos de hacer periodismo.

En México también se aceleraron los cambios, que ya venían de tiempo atrás, en la infraestructura tecnológica y contribuían con los avances de los medios de comunicación, en particular con los de la prensa: “la construcción diversificada de vías férreas en el territorio nacional, la red telegráfica, el proceso de centralización de la vida política, económica y cultural del país, los adelantos técnicos en las máquinas de

²⁶⁵ Rafael Reyes Spíndola, *El Imparcial*, 6 mar., 1897, p. 1; *apud* Alberto del Castillo Toncoso, *op. cit.* p. 11.

²⁶⁶ Gabriela Magillansky, “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”, en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, p. 89.

escribir y la introducción de las rotativas más innovadoras.”²⁶⁷ Como apunta del Castillo Troncoso, “toda una infraestructura moderna puesta al servicio de una prensa industrial capaz de producir tirajes de varios miles de ejemplares”.²⁶⁸

A ese pujante y rico escenario arribó Tablada al despuntar la última década del XIX. No es casual que lo haya hecho en los periódicos de una de las figuras más relevantes del entonces nuevo periodismo: Rafael Reyes Spíndola, como él mismo lo recordó en sus memorias. Tablada se fogueó en tres de los diarios de ese editor: *El Universal*, *El Universal Ilustrado* y *El Imparcial*.

Tablada en *El Universal*, como Rubén Darío en *La Nación* se manejaban en un medio que los impulsaba a ser innovadores, creativos, teniendo cada uno en sus periódicos a sus antecesores como muestra de brillantes maestros: Martí en *La Nación*, de Buenos Aires y Gutiérrez Nájera en varios de los diarios en los que colaboraba José Juan Tablada: *El Universal*, *El Siglo XIX* y la *Revista Azul*. Los jóvenes escritores traspasaron el nivel de la actividad del *reporter*, aunque en muchos momentos utilizaron alguna de sus técnicas como estrategia para ubicarse en el medio.

Susana Zanetti considera de gran importancia el conocimiento que tuvo Rubén Darío de la prensa norteamericana, que es de donde se desprenden muchas de sus técnicas, contenidos y tendencias en el periodismo latinoamericano desde finales del siglo antepasado. Escribe la investigadora:

como expresan algunos textos de 1890, [Darío] conoce las consecuencias acarreadas por las transformaciones de la prensa moderna norteamericana, que fuerzan al cronista a convertirse en “dibujante, *sportman*, fotógrafo” y sobre todo, en promotor del aumento de las tiradas mediante la búsqueda de la ‘noticia fresca’ para sobrevivir, para ganarse el pan’, al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la de poeta.²⁶⁹

²⁶⁷ Alberto del Castillo Troncoso, *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁸ *Idem*.

²⁶⁹ Susana Zanetti, “Itinerario de las crónicas de Rubén Darío en *La Nación*”, en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, p. 11.

Tablada como poeta seguía la tradición de Darío y sus antecesores: Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, de enfrentarse a la situación de “desdoblamiento”, como lo entendería Tablada en las postrimerías de su vida: su escritura se bifurcaba para atender las distintas manifestaciones de su personalidad literaria, artística y creativa. Él, sus maestros y colegas, aceptaron el involucramiento en el periodismo, no obstante sus quejas, hasta su muerte. Quizá porque intuyeron que la prensa era el único medio que los haría trascender, pues de acuerdo a lo que sostiene Alberto del Castillo Troncoso: “la prensa representó el espacio de comunicación y de difusión de ideas más importante del siglo XIX. Todas las corrientes ideológicas, culturales y políticas acudieron a sus páginas para difundir sus principios, obtener y reclutar nuevos militantes, fieles o creyentes, propagar la nueva idea científica y contribuir a la formación de una incipiente opinión pública, entre otros fines”.²⁷⁰

Cuando se revisa la enjundiosa producción periodística de José Juan Tablada, alrededor de 1900 textos, en más de cincuenta años de trabajo (registrados por Esperanza Lara, y a los que denomina artículos), se advierte a la distancia el orden y la unidad que guardan por género, por tema, por publicación, por época, por el lugar donde los escribía y hasta por las motivaciones que se le presentaron en diversos momentos de su vida.

Independientemente del hecho de que Tablada fuera o no consciente del legado que estaba produciendo (quizá sí porque él mismo se encargó de entregar a las editoriales varias de sus columnas periodísticas), sus escritos revelan una similar disposición con el resto de sus colegas latinoamericanos: incursionar en el medio periodístico a través de la diversidad de géneros periodístico-literarios en un mismo tiempo y, en varios momentos, en distintas publicaciones a la vez. Así lo hacía Gutiérrez Nájera en México,

²⁷⁰ Alberto del Castillo Troncoso, *op.cit.*, p. 106.

José Martí, Rubén Darío o José Asunción Silva en otras latitudes. La tradición que dejaron aquéllos, cuando Tablada iniciaba su ruta, fue el camino más fructuoso que supo aprovechar con creces en su larga carrera de escritor.

III. 2.3 El columnista por antonomasia

A José Juan Tablada se le ha designado en las distintas etapas de su participación periodística, y aún ahora, por los diversos géneros periodísticos que manejó; se le reconoce como el poeta, el cronista, el articulista, el ensayista, el crítico, el comentarista; es decir se le cataloga dentro de una amplia gama de modalidades genéricas en el ejercicio periodístico durante su larga trayectoria.

Tablada se fogueó en los géneros antes mencionados, pero además realizó combinaciones con los géneros de la literatura: el relato, la poesía, el poema en prosa o la prosa poética. Muchos de sus textos los armaba mediante las formas de la narración, la descripción, el diálogo, el análisis y la exposición. Utilizó distintas formas discursivas para abordar su entorno, su realidad inmediata y dio como resultado un estilo distinto para denominar una nueva realidad, la moderna.

Esta imagen multifacética del autor se forjó a través del ejercicio periodístico desarrollado en sus distintas columnas. Es necesario recalcar que Tablada ocupó un lugar significativo desde que despuntó en el periodismo mexicano como columnista, desarrollando diversas formas genéricas, por lo regular, dentro de los espacios de sus columnas periodísticas.

Es muy probable que Tablada haya elegido la forma de la columna por las licencias que permite esa modalidad periodística, ya que como señalan los teóricos del género: la

columna “aparece en un espacio fijo [...], con un encabezado permanente”²⁷¹, además se presenta con una cierta periodicidad.

Cabe aclarar que una parte de los textos periodísticos de Tablada no se publicaron dentro de una determinada columna periodística, sin embargo, una parte considerable de aquéllos fueron escritos para cubrir los distintos espacios de sus columnas. Basta con revisar el *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945)*, de Esperanza Lara, para percatarse de esta situación.

Si atendemos a lo que establecen los analistas de los géneros periodísticos en cuanto al nombre, lugar fijo y periodicidad de la columna, los escritos de Tablada se ciñeron a esos lineamientos desde que despuntó en el medio con sus columnas, las señaladas con anterioridad: “Rostros y máscaras”, “Entrevistas falsas” y “Croquis violentos”, en *El Universal*, en 1891. La primera apareció del 14 de junio al 25 de octubre, con una periodicidad semanal y publicada en la página 1 (a excepción de dos textos); la segunda columna, del 28 de agosto al 25 de octubre, con periodicidad irregular y también en la primera página; la tercera: del 10 de septiembre al 15 de octubre, bisemanal y colocada en la página 1 del diario.²⁷²

Las columnas periodísticas de Tablada elaboradas también en su etapa modernista fueron, aparte de las antes descritas: “Dominicales” (*El Universal*, 1896-1897); “En el país del sol” (*Revista Moderna*, 1900-1901); “Máscaras” (*Revista Moderna*, 1903; *Revista Moderna de México*, 1903-1906); “Notas bibliográficas” (*Revista Moderna de México*, 1904-1906); “Notas del boulevard”, “Tiros al blanco”, “La Semana” (*El Imparcial*, 1907, 1909, 1913); “Crónica”, “Crónica semanal” (*El Mundo Ilustrado*,

²⁷¹ Julio del Río Reynaga, *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*, p. 50.

²⁷² Sus entregas para el mismo diario publicadas entre octubre de 1891 y octubre de 1892 que no aparecieron dentro de una determinada columna y catalogadas por Esperanza Lara como “Miscelánea” también se publicaron semanalmente y aparecieron primero en la página 1 del periódico y posteriormente en la 2.

1912, 1913-1914); “Crónicas parisienses. *Los días y las noches de París*” (*Revista de Revistas*, 1911-1913); “De domingo a domingo” (*El Diario*, 1912).²⁷³

En términos generales puede observarse que los títulos de los textos de Tablada, publicados dentro de lo que conformaron sus columnas periodísticas entre 1891-1914, fueron cumpliendo los requerimientos del género en cuanto a que los escritos primeramente se publicaban con una sistemática periodicidad. Los textos aparecían por lo regular semanal, quincenal o mensualmente. Su publicación estaba determinada también por la periodicidad del medio.

A la vez, otro rasgo de mayor envergadura del género, columna periodística, se contempló en la estructura y contenido de los textos de Tablada, ya que éstos forman parte a la vez de otros géneros periodísticos; adoptan la forma de noticia, crónica, artículo, reseña, ensayo u otras modalidades, como la conjunción de varios géneros al mismo tiempo. Esta cualidad percibida en los escritos de Tablada se adhiere a las formas que desarrollaron otros escritores del modernismo; de acuerdo a lo observado por Carlos Battilana: “en el discurso modernista se origina una zona intersticial que da lugar a lo heterogéneo donde se mezclan, articulan y disuelven sus límites discursivos.”²⁷⁴

En los textos de Tablada, escritos para sus columnas periodísticas, la intersección se presenta por la combinación de géneros, que a su vez reflejan el empleo de las diversas formas del discurso (a veces en un mismo texto): exposición, narración, descripción y argumentación.

²⁷³ Columnas posteriores a su salida de México: “México en Nueva York”, “Nueva York múltiple”, “Las horas neoyorkinas”, “Nueva York de día y de noche” (*Excelsior*, 1920-1921, 1921-1923, 1923-1924, 1924-*El Universal*: 1924-1934); “Memorias” [*La feria de la vida*, 1937], [*Las sombras largas*, 1993] (*El Universal* 1925-1926, 1926-1928); “México y el mundo” (*El Universal*, 1928-1929); “México de día y de noche”, “Aventuras de artes y letras”, “México desde lejos”, “Diario, horario y minuterero” (*Excelsior*, 1936-1939, 1937, 1939, 1940-1941) Cfr. Esperanza Lara Velázquez, *Catálogo de los artículos...*, pp. 249-251.

²⁷⁴ Carlos Battilana, “Rubén Darío: periodismo y enfermedad”, en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, p. 130.

III. 3 Amalgama de formas periodísticas en Tablada

III. 3.1 La información, la noticia y la entrevista en sus primeros escritos

Independientemente de que los textos de José Juan Tablada, utilizados en este trabajo, hayan sido escritos hacia la última década del siglo XIX y la primera del XX, los conceptos, las herramientas y modelos de análisis de los teóricos de los géneros periodísticos actuales, ayudan a comprender mejor el tipo de periodismo que elaboró el escritor en su momento. En este espacio interesa contemplar cómo, mediante las estrategias de análisis que proponen los estudiosos del género, se puede apreciar el hacer y deshacer del columnista, ensayista, cronista, etc. Aquí se parte del concepto básico de la información, ya que todo texto periodístico involucra ese precepto, que posteriormente podrá transformarse en un texto interpretativo o de opinión, pero se desprende del fundamento de la información inmediata. Apunta Julio del Río: “la noticia es la célula del periodismo”.²⁷⁵

Con el título de “Croquis violentos” José Juan Tablada escribió siete artículos para su columna, durante poco más de un mes (*El Universal* 10 sep.-15 oct., 1891), con el seudónimo de “Revelator”. En ellos se refirió, por ejemplo, a una de las presentaciones de la ópera *Aída*, que se exhibía en uno de los teatros de la ciudad (“En la ópera”, 16 sep., 1891); a la realización de las esculturas que se construían sobre personajes mexicanos ilustres como El Nigromante, Leandro Valle, el Dr. Lucio y otros, las cuales serían colocadas en el Paseo de la Reforma (“Los colosos del paseo”, 19 sep., 1891); o

²⁷⁵ Julio del Río Reynaga, *op.cit.*, p. 43.

acerca del busto que se estaba tallando del Sr. Dublán, exministro de Hacienda (13 oct., 1891).

En la columna se aprecia la forma como Tablada abordó hechos de actualidad, requisito indispensable del que parte todo texto periodístico. Por lo mismo, tomando en cuenta las características señaladas, vemos que los escritos del autor se van ajustando a las demandas del género. Dice Julio del Río, citando a Groth: “la actualidad comprende no sólo lo real, sino también lo presente, lo nuevo [...]”²⁷⁶ Es el tiempo que se da entre el suceso y su noticia, es decir la difusión. Entre más se estrecha ese tiempo, más actual es la noticia, así la actualidad es lo más reciente.²⁷⁷

Conforme se hace la revisión de los contenidos de los textos de Tablada en sus distintas etapas y en sus distintas modalidades de presentación: columnas, crónicas, ensayos, artículos, se advierte que son varios componentes de lo informativo y lo noticioso los que los estructuran; además se resalta otro rasgo fundamental en su construcción: la intención crítica y el cuestionamiento del autor en el contenido de todos ellos. Desde sus primeros artículos, que es donde se inscriben sus columnas primigenias, como se irá viendo “Croquis violentos”, “Entrevistas falsas” y “Rostros y máscaras” su interés está puesto en la crítica al entorno social, cultural y estético.

En la columna “Entrevistas falsas”, publicada en cinco entregas, durante más de un mes (*El Universal*, 28 ago-1o. oct, 1891) y también firmadas con el seudónimo de Revelator, Tablada cuestiona el desempeño de varios funcionarios que tienen responsabilidades públicas. A reserva de que más adelante se profundice en el significado de la categoría “crítica periodística”, es fundamental establecer el punto de

²⁷⁶ Cfr. Julio del Río, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁷ *Idem.*

partida: “la crítica es reseña valorativa de una obra humana —literaria o artística— de un espectáculo, [...] la crítica periodística a la par que juzga, informa”.²⁷⁸

En sus “interview”, como Tablada las llama, se refiere en ocasiones a los personajes de los que se ocupa no de manera directa, sino aludiendo al cargo que sustentan, o por el apellido del entrevistado; como en el caso de la entrevista al director “de una biblioteca” (28 ago, 1891); se supone que la realiza al director de la Biblioteca Nacional, pues se dirige a Vigil como el director. En el texto el periodista deja entrever su opinión sobre lo anticuado del material bibliográfico y de cómo el hecho de no contar con publicaciones más recientes provocaba deficiencias, en detrimento del desempeño escolar.

En las cinco piezas de estas “Entrevistas falsas” aparece un ingenioso juego de ideas y de palabras con la intención del autor, más que de jugar con el idioma (tema de análisis de otro capítulo), de no increpar de manera directa a los personajes aludidos, pero sí de poner en entredicho acciones, omisiones o algunos acontecimientos. Así realiza ingeniosos juegos verbales con lo dicho por Rafael Ángel de la Peña, académico de la lengua, acerca de los cambios gramaticales que se pretendían hacer en la redacción de algunos diarios (19 sep., 1891). Se presenta una situación semejante de recreaciones verbales con lo sucedido al señor Terrazas (1o. oct., 1891) por asuntos de excomunió. También se solaza Tablada (30 ago., 1891), entre ingenio y equívocos, de cómo la recalcitrante actitud religiosa del Señor Román Lascurain, director de la Academia de San Carlos, se traslucía en su gestión, al llenar con frescos religiosos el recinto a su cargo.

En algunos de los textos de “Croquis violentos” como en los de “Entrevistas falsas”, Tablada recrea hechos de su imaginación. El título mismo de esta última columna

²⁷⁸ Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, p. 301.

sugiere que las entrevistas pudieron ser imaginadas, inventadas, producto de su ingenio. Los especialistas en asuntos sobre la entrevista periodística distinguen dentro del género, precisamente, a la “entrevista imaginaria”. Al respecto Julio del Río considera que:

Hay quien habla de la “entrevista imaginaria”, en la cual un reportero “interroga” a una estatua, a un retrato, o a la naturaleza [...] Estos “entrevistadores” supuestamente la “contestan”. Pero esos supuestos son en realidad informaciones que el reportero pone en “boca” de esos “entrevistados” y que recolectó de antemano en una fuente de información distinta y real (un libro de historia, una monografía o efectivamente palabras que el supuesto entrevistado dijo en otros momentos y circunstancias) y que ahora trae a colación el “entrevistador”.²⁷⁹

En esa recreación textual el autor entabla diálogos, imagina situaciones, acciones ciudadanas que dejan ver sus puntos de vista sobre trabajadores públicos, acontecimientos históricos y sociales, hechos que le incomodan y quiere criticar, desaprobar o por el contrario, alabar y reconocer.

Los textos de Tablada de estas columnas parten de hechos reales, verídicos y varios de ellos eran resultado de sucesos recientes, pues es un requisito de la información, no obstante que en algunos casos el autor se valiera de la imaginación e invención para utilizar el hecho como mejor se acomodara a sus intenciones: advertir, cuestionar, señalar.

Sobre el empleo de la ficción en las crónicas, Juan Villoro hace hincapié en el hecho de que “...la crónica también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos.”²⁸⁰

En el texto “Los funerales del general Pacheco” (23 sep., 1891), de su columna “Croquis violentos”, Tablada asume un papel de aleccionador, de intérprete de un

²⁷⁹ Julio del Río, *op. cit.*, p. 154.

²⁸⁰ Juan Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en Darío Jaramillo Agudelo, Editor, *Antología de crítica latinoamericana actual*, p. 581.

acontecimiento del momento y maneja información actualizada; destaca las cualidades del personaje a través de la opinión de los que lo conocieron y de los recuerdos del propio columnista. En otro de sus escritos “Incendio en el Jockey Club” (11 sep., 1891), de la misma columna, el escritor combina información verídica, con sucesos que él imagina y acomoda. Utiliza datos de un incendio que había sucedido tiempo atrás en el lugar para ironizar sobre la indiferencia de la gente por los libros. En la crónica que hace del acontecimiento, el autor baja la tensión que había creado en el texto, al informar que el incendio era en la biblioteca, no en los salones del recinto; con lo que resaltaba la falta de interés en la lectura por parte del público.

Otra de las observaciones de Juan Villoro contribuye a entender lo realizado por Tablada, cuando afirma que la crónica “trata de sucesos en el tiempo. Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende ‘liberarse’ de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro...”²⁸¹

En su columna “Entrevistas falsas”, Tablada remite a su vez, a uno de los géneros periodísticos informativos, el de la entrevista, muy demandado en el periodismo mexicano de finales del siglo XIX. Junto con el reporter y el reportaje, la entrevista ocupó un lugar privilegiado en las páginas de los periódicos. Según el personaje en cuestión muchas entrevistas se publicaban en la primera plana o por la pluma que las firmaba, como era el caso de José Juan Tablada con esta columna.

La entrevista, según los teóricos, se cataloga en sí misma como:

un género periodístico. Tiene sus formas propias de expresión: como un diálogo (entrevista de preguntas y respuestas) o como un relato biográfico, mediante la narración y la descripción (entrevista de personalidad o semblanza). Como entrevista noticiosa y de pregunta y respuesta, su estructura y redacción se asemejan a la nota informativa o a la crónica noticiosa.²⁸²

²⁸¹ *Ibidem*, p. 579.

²⁸² Julio del Río, *op. cit.*, p. 46.

La entrevista es, fundamentalmente, la base de muchas noticias. Alude del Río a una de sus principales rasgos: “es una conversación entre el reportero y una persona común o un personaje. Tiene tres objetivos: obtener alguna información del entrevistado, sus comentarios sobre un hecho, o hacer una semblanza”.²⁸³

Tablada en sus columnas “Entrevistas falsas” y “Croquis violentos” utilizaba las distintas modalidades de presentación y uso de la entrevista. En los textos de la primera columna el autor emplea el diálogo, la pregunta y la respuesta, el intercambio de impresiones, de información; procedimiento que le permitiría ahondar en la personalidad del entrevistado. En la segunda columna, “Croquis violento”, la entrevista aparecerá como base de la información que el autor va desplegando. A veces los diálogos van intercalados entre las reflexiones que aquél va haciendo, van precedidos de la información, en otros momentos, o completan una semblanza.

En su trayectoria periodística Tablada recurriría frecuentemente a este género informativo de la entrevista. En sus inicios periodísticos, a finales del XIX, lo utilizaba con asiduidad, porque era muy demandado por la gente;

[a la entrevista] se le empleaba sobre todo para satisfacer la curiosidad del público, al cual ya le importaba profundizar en los hechos, si se trata de un invento quiere conocer sus antecedentes y ventajas identificándose con el inventor; si se trata de una obra dramática de extraordinario éxito quiere conocer al autor, saber cómo vive y cómo piensa, y lo mismo acontece con los hombres políticos que están siempre en escena.²⁸⁴

No resulta aventurado indicar que Tablada supo moverse muy bien en el medio periodístico, de acuerdo a las demandas del público, a las necesidades de los periódicos o a lo requerido por el momento sociopolítico y cultural; de ahí el empleo y manejo de los diversos géneros periodísticos, en tan diversas publicaciones y por tan amplio

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Cfr.* Irma Lombardo, “La figura del reportero mexicano”, en *La prensa en México 1810-1915*, pp. 127-128.

espacio de tiempo. Por eso en sus inicios en la prensa se fogueó con la entrevista, al atender los requerimientos de sus lectores y de las publicaciones para las que trabajaba.

III. 3.2 La crítica en los primeros escritos de Tablada

Para cuando Tablada se inserta en la prensa mexicana de finales del siglo XIX, el nuevo periodismo, con el predominio de lo informativo en sus contenidos, se estaba consolidando en el país. Los historiadores de la prensa mexicana consideran que aún habiéndose dado un desplazamiento de los artículos editorializantes y de fondo, con extensos análisis, las nuevas formas de hacer periodismo convivían con el periodismo doctrinario.

Tablada por su parte, si bien buscó hacer un periodismo dinámico, novedoso que tuviera como base la información y la actualidad, lo más significativo de sus escritos es su punto de vista sobre los hechos y acontecimientos, es decir, la crítica, el comentario y la opinión. Su periodismo se inscribe en la corriente latinoamericana de finales del siglo XIX que se propone mediante nuevas modalidades discursivas adoptar otras formas de exposición, como en el caso de la crítica, por ejemplo, la cual no se sustentaría ya sólo en el análisis y la argumentación; el humor y la ironía jugarían un papel estratégico y el uso del diálogo o la descripción se ajustarían mejor a su discurso. Como éstas, fueron varias modalidades; seguidos en su escritura; con los cuales incluso contribuyó a modificar algunos géneros y a crear otros.

Sobre el tema Irma Lombardo considera que “el reportero de aquellos años [especialmente en las dos últimas décadas del siglo XIX] practicó varios géneros informativos que hoy conocemos, y gracias a su presencia hay relatos con diversas

estructuras en la prensa capitalina, los cuales al paso de otros tantos años, adoptarán características propias y definidas”.²⁸⁵

Si bien Tablada llegó a admirar y reconocer el trabajo y los aportes de los primeros grandes reporteros mexicanos, como Manuel Caballero, quien también era poeta, y la labor fundamental de Reyes Spíndola como impulsor del reporterismo en México, se guió por otros derroteros periodísticos, que aún desprendiéndose de la inmediatez de la información se proponían otros alcances en los diarios.

Tablada seguía el camino trazado por sus antecesores, colegas y maestros de la nueva estética literaria enclavada en el modernismo. En México, el ejemplo lo veía en Manuel Gutiérrez Nájera, quien había hecho de su trabajo en prosa periodística un modelo novedoso en el medio: la vinculación y el ejercicio entre la crónica, el ensayo, el artículo y el cuento. El escritor llevaba más de tres lustros con su práctica cuando Tablada ingresó en el periodismo.

Elvira López Aparicio, una de las estudiosas de la obra de Gutiérrez Nájera, nos pone al tanto de las entregas periodísticas que solía realizar este autor, “más de treinta artículos al mes”, según palabras de él mismo.²⁸⁶ Advierte la ensayista que el cronista se ocupaba de los temas más variados, y demostraba su extraordinaria erudición y cultura, tanto en líneas impregnadas de lirismo, como en aquellas en las que vertía cáusticas gotas en el dardo de sus críticas. El escritor mismo daba cuenta de su versatilidad, en 1890:

Ya los llama imperativamente un asunto político, ya los requiere el teatro, ya la novela nueva o la flamante colección de versos; ora se lanzan entre los amigos reñidores para separarlos, ora asisten a alguna fiesta religiosa, y todo aprisa, inopinadamente, sujetos al antojo y al capricho de los editores, como

²⁸⁵ *Ibidem.* p. 128.

²⁸⁶ *Cfr.* Elvira López Aparicio, Introducción a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro v. (1890-1892)*, pp. XLIII-LXXII, *loc.cit.* p. LVII.

esos malaventurados cómicos de la legua que van a donde le place al empresario y representan lo que él quiere.²⁸⁷

Aparte de la diversidad de temas y formas de los escritos: crónica, artículos, ensayos, cuento y poesía, la abundancia del trabajo de Gutiérrez Nájera se daba en las múltiples publicaciones periódicas para las que colaboraba. De acuerdo al registro de López Aparicio, el autor escribía al mismo tiempo en once publicaciones durante el trienio 1890-1892.

Al igual que Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada diversificó los temas, las formas de sus escritos: poesía, traducción, ensayo, crónica, artículo y las publicaciones periódicas para las que colaboraba. Como ya se ha mencionado, desde el año en que inició sus entregas para *El Universal*, Tablada publicó, aparte de sus traducciones, las tres columnas también aludidas anteriormente y la serie de textos que contenían sus impresiones, comentarios, opiniones y crítica sobre temas de literatura (crítica literaria), de estética (crítica de arte) y de asuntos socioculturales, compilados en su “Miscelánea” periodística.

Lo pródigo de la actividad de Tablada se advierte desde que la empieza; de esta sección denominada “Miscelánea” aparecen cuarenta entregas, aproximadamente, en menos de un año (octubre 1891-agosto 1892); de los diversos apartados, incluidas traducciones, columnas y miscelánea, entre marzo de 1891 y febrero de 1892 (primer año en el diario) se contabilizan sesenta y dos. Al mismo tiempo, entre marzo de 1891 a marzo de 1893 el autor entregaba su trabajo a diversas fuentes: *El Universal*, *El Siglo XIX* y *El País*.

Si de alguna manera resulta significativo el desempeño de Tablada desde que inicia sus actividades periodísticas, más importancia tiene el trasfondo que guía su cometido en la mayor parte de su trabajo: su espíritu crítico. Quizá no sólo emulando a sus

²⁸⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, “Luis G. Urbina”, en Elvira López Aparicio (edit.), *Obras I. Crítica I*, pp. 431-442; *loc. cit.*, p. 432; *apud* MGN, Introducción de Elvira López Aparicio, *op. cit.*, p. LVII.

maestros: Martí, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, sino porque estaba en la naturaleza misma de todo aquel que era formado dentro “de la educación moderna”, como la concibió el mismo Tablada en “Cuestión literaria. Decadentismo”.

En el caso de Darío, por ejemplo, es constante y permanente en su poesía su actitud crítica. Observa Ángel Rama del poeta nicaragüense, que

una y otra obra [poesía realista, poesía modernista] derivan de una mirada irreverente sobre la nueva sociedad: registra sus torpes acciones contrastándolas con los altos valores morales que, aunque laizados, sigue manejando oficialmente [...] La injusticia, la crueldad, el cinismo, la falsedad, la hipocresía y hasta la perversión, son vistos como las auténticas realidades que se amparan bajo el pretendido orden benevolente de la misma sociedad.²⁸⁸

Mientras en una parte de sus textos, el cuestionamiento que hace Tablada a su entorno se presenta de manera implícita, en otra, la crítica es explícita, directa y frontal. De acuerdo a lo visto en su columna “Entrevistas falsas”, en sus textos predominan los supuestos y lo imaginario de las situaciones que aborda, o en “Croquis violentos”, donde a través del humor y con juegos de palabras (usados también en la columna anterior) expone su inconformidad, y evita así una especie de confrontación con los implicados en el tema. El empleo de esa figura retórica, el humor, utilizada desde entonces, 1891, mostraba ya el espíritu socarrón del autor, subyacente en gran parte de su trabajo en prosa.

La actitud crítica de Tablada se constata por los distintos modos de expresarla en sus escritos. Las innovaciones en el discurso y las formas experimentales (piezas narrativas, relatos) las reservaría el autor principalmente para las columnas antes mencionadas, como para “Rostros y máscaras. Fisonomías”, “Dominicales” o para las posteriores: “Tiros al blanco”, “En el país del sol” y “Los días y las noches de París”, entre otras, enmarcadas éstas últimas dentro de lo considerado como crónica periodística,

²⁸⁸ Ángel Rama, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y clase social*, p. 91.

fundamentalmente, según se corroborará en el siguiente capítulo. Aquí sólo se está haciendo referencia a la percepción crítica del escritor. Por lo mismo, se tiene presente la observación de Martín Vivaldi cuando advierte que, en la crónica, la valoración, la interpretación y la opinión del cronista deben ir fundidas con los hechos que se narran; ya que se comenta mientras se van relatando, fundiendo narración y comentario, ensamblando noticias y opinión en un todo indisoluble.²⁸⁹

La otra parte del periodismo de Tablada, muy significativa por el volumen de su producción, fue publicada fuera de sus columnas, clasificada por Esperanza Lara como “Miscelánea”. Los distintos espacios periodísticos utilizados por el autor giraban en torno a temas de literatura, de arte y de cultura, al igual que de hechos sociales, políticos y económicos, salvo que para estos últimos asuntos, el escritor utilizaba el análisis, los comentarios y la opinión de manera directa, tal y como se maneja en el denominado “artículo periodístico”, de acuerdo a las teorías de los géneros periodísticos. En palabras de Vivaldi: “En el artículo la opinión del articulista es el eje, la ciencia, lo fundamental. El hecho, la idea que se comentan, analizan o interpretan, o valoran son el propio artículo”.²⁹⁰ Y agrega, en torno a la orientación que puede dársele al género, que el buen artículo es un comentario interpretativo de la actualidad y su comentario puede ser filosófico, poético o humorístico.

Una de las apreciaciones de Vivaldi sobre la función que cumple el articulista en el medio periodístico explica ampliamente el papel que desempeñaba Tablada, apunta: “El buen articulista [...] es un profesor de ‘Mundología’: es el escritor en función del

²⁸⁹ Gonzalo Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁰ *Idem.* El mismo teórico cataloga al artículo periodístico como “un escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia [...]”

mundo y de la vida [...] El amplio y vario mundo es constante objeto de su meditación, de su valoración, de su análisis, de su interpretación [...].²⁹¹

De los hechos socioculturales tratados en los escritos de sus primeros años de trabajo, podemos deducir, de acuerdo a una pequeña muestra, que a José Juan Tablada le interesó ocuparse en *El Universal* del significado de las enfermedades nerviosas en el mundo moderno (9 jul., 1892); la falta de madurez en los individuos que se suicidaban, no por la educación moderna que recibían a través de la lectura, sino por su falta de entrenamiento en la nueva orientación filosófica (30 jun., 1892); la neurosis como enfermedad de la época moderna; lo erróneo del juicio de las masas lo cataloga casi siempre según el gusto del estrato medio, al que llama burgués (12 jul., 1892); lo perjudicial que resultaba para los mexicanos imitar lo negativo, lo superfluo de otros países (14 jul., 1892); el hecho de que las fiestas religiosas se convirtieran en un motivo de fanatismo para el pueblo y no en expresiones de fe verdadera (10 ago., 1892); el error que se cometía en la jerarquización de las actividades humanas de concederle a la expresión artística el último peldaño. (20 jul., 1892); el trato hipócrita que se le daba a la mujer en México: se le adula, se le hacen reverencias, pero en el fondo había indiferencia y desprecio.

Por el sentido crítico que manejaba Tablada puede catalogársele a este tipo de escritos como “artículo de costumbres”, pues como lo define Vivaldi “suele tratar preferentemente de las malas, no de las buenas costumbres”, y agrega que se escribe generalmente este tipo de artículos con “un sano propósito político social [...] con el puro propósito de mejorar unas costumbres.”²⁹²

Otro de los propósitos de escribir con una actitud de discernimiento cotidiano en la prensa, lo reflexiona Julio Villanueva Chang, expresa que cada día se buscan nuevas

²⁹¹ *Ibidem*, p. 193.

²⁹² *Ibidem*, p. 203.

historias en los hechos domésticos de los que se puede ser testigo, y en la voz de la gente detrás de esos hechos. Por lo general, la gente más que historias para leer busca experiencias. Por lo mismo, se escriben historias, en parte, para intentar darle sentido y lógica a una experiencia.²⁹³ De esa manera es factible interpretar también, el hábito relator en Tablada.

“Se puede escribir de todo y en todos los tonos”, afirma Vivaldi, “Un mismo tema –la juventud, la guerra, el amor [...] pueden ser tratados filosóficamente, científicamente o en tono humorístico”.²⁹⁴ Así es como Tablada desarrollaba su práctica periodística, escribía por ejemplo, de temas culturales, literarios, estéticos en general; de diversos modos, en distintos tiempos y cubriendo distintos espacios. Su trabajo incluyó: el comentario de libros, de autores como Charles Baudelaire, Goethe, Victor Hugo; de las obras de Balbino Dávalos, Amado Nervo, Julio Ruelas y otros autores hispanoamericanos.

En teoría se cumple lo que Tablada realizó en su práctica de articulista, pues de acuerdo con Martín Vivaldi, “el artículo periodístico ideal es el literario –político-filosófico-humanístico, que nos dará una lección amena de cualquier cosa, con grato estudio, profundidad de pensamiento, aliento poético y unas gotas de humor, de buen humor [...]. Es la joya del periodismo, del buen decir.”²⁹⁵ Fue en este renglón donde Tablada sobresalió holgadamente.

III.3.3 El escritor, intérprete de su actividad

²⁹³ Juan Villanueva Chang, “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?, en *Antología de crónica latinoamericana actual*, *op.cit.*, p. 587.

²⁹⁴ Martín Vivaldi, *op.cit.*, p. 203.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 201-202.

De acuerdo a lo visto, José Juan Tablada utilizaba determinados géneros periodísticos según ciertos temas o asuntos tratados en sus textos. Uno de los temas recurrentes en sus primeros escritos periodísticos trata sobre la defensa del trabajo del escritor o literato en los periódicos. Independientemente de que en otro capítulo de la investigación se aborde el tema de la relación del periodismo y la literatura, dentro de la concepción del entonces nuevo periodismo (a finales del siglo XIX, en el ámbito latinoamericano) en este espacio se esboza el asunto como parte fundamental de las preocupaciones del autor desde que inició su desempeño periodístico. Fue tema central en su obra, y hacia la década del noventa formó parte del proyecto modernista, al que se adhirió.

En primera instancia, debe tenerse en cuenta que estos temas sobre la defensa de la actividad de la escritura, por parte de los modernistas, era muy frecuente debido a los constantes embates que se les presentaron. El caso de Darío es muy ilustrativo si se consideran los poemas y cuentos que le dedicó al asunto, de acuerdo a lo ya visto. Aquí pueden resaltarse algunos conceptos que vertió en la prensa y, que en cierta manera, coinciden con algunas de las ideas expresadas por Tablada, también en la prensa. Darío lo hacía en *La Nación*, de Buenos Aires y Tablada en *El Universal*, más o menos por la misma época.

Carlos Battilana, en “Periodismo y enfermedad”, da cuenta de cómo Darío se involucró en el proceso de cambio cultural que se estaba dando en el continente hacia la década del noventa, mediante una serie de debates en la prensa, en los que trataba cuestiones como la especialización discursiva o la profesionalización del escritor.²⁹⁶

²⁹⁶ Carlos Battilana, “Rubén Darío: periodismo y enfermedad”, *op.cit.*, p. 124. Al respecto el autor considera también que Darío se dio cuenta de la nueva conciencia que él representaba; además de que “sus crónicas y textos críticos, situados en un espacio de circulación masiva como el diario, contribuyen

Observa a su vez el mismo, cómo la redacción del diario *La Nación* se convierte en uno de los espacios emblemáticos de Darío: desde ahí el escritor se involucra en la reformulación de los discursos y los modos de concebir la escritura hacia finales del siglo XIX en América Latina.

En el caso de Tablada, también el periódico se convierte en el espacio o campo de trabajo que le permitiría indagar sobre su concepción de la escritura, al ponerse en escena sus condiciones de producción: ¿qué escribe?, ¿cómo escribe? ¿en qué condiciones de producción textual? Desde que el autor ingresa en *El Universal* a los requerimientos informativos y de actualidad del periódico, se fue involucrando en el proceso de una nueva concepción estética, ya fuera mediante la producción de ideas o a través de la producción textual de la escritura.

Una vez iniciadas sus actividades periodísticas en 1891, Tablada escribió varios artículos explicando cuál era la función de un periodista, de un literato, de un artista, un creador o la función del arte, para que el público lector distinguiera mejor el desempeño de cada cual en el medio. Siete meses después de publicadas sus primeras traducciones y sus escritos de las tres columnas periodísticas mencionadas, el autor principia la publicación de los textos con los que se encarga de difundir la intención estética de los creadores. Con ese propósito escribe para *El Universal*: “Nuestra literatura” (7 oct.); dos meses después: “El bibliógrafo y el artista” (5 nov.); “¿El o ustedes? La lira, el libro y la tribuna. El egoísmo en poesía periodística” (19 nov.). Otro artículo “Periodismo. La redacción y el gabinete. Un error del público” (3 ago., 1892) continúa la misión con la que Tablada asumió elevar el reconocimiento del trabajo de los escritores en los periódicos, motivo que se convirtió en el *leit motiv* de su vida.²⁹⁷

al proyecto de establecer una determinada estética, un perfil de artista distinto y la creación de un nuevo público capaz de reconocer una escritura moderna”. *Idem*.

²⁹⁷ Uno de los escritos, de los muchos en los que Tablada abogó por la actividad de los literatos, fue precisamente “Cuestión literaria. Decadentismo”, en el cuál, mediante una misiva a sus compañeros da a

En “Nuestra literatura” Tablada da respuesta a un periodista que opinaba acerca de que el gusto del público iba en progreso, y se preguntaba: ¿Por qué es tan raro el libro que se da a la estampa en México? A lo que el escritor modernista contestó: que no era a las niñas románticas a las que los verdaderos escritores tendrían en mente a la hora de escribir sus obras. Expresó, al mismo tiempo: “y aunque sea otra la opinión del articulista, la delicadeza de Daudet, de Bourget y de los de Goncourt permanecen ignorados para muchos espíritus, pues allí se encuentra lo bello, y lo bello según el último de los autores citados, es ‘lo que parece monstruoso a los ojos sin educación’”.²⁹⁸ Agregó el autor, en torno al mismo hecho: que los libros que leían las niñas románticas, los que las entretenían como los de Julio Verne, se vendían al por mayor.

Con la refutación que hace Tablada sobre el escaso nivel de conocimientos y cultural de la población, sobre todo el de las mujeres, para comprender las obras de escritores considerados en ese momento de vanguardia, como podían ser los simbolistas, parnasianos o decadentes, tocaba el autor uno de los problemas sociales más lacerantes de la política educativa del porfiriato.

No obstante el hecho de que el analfabetismo en México se hubiera reducido del 86% al 80% a finales del porfiriato (entre 1886 y 1910)²⁹⁹, la cifra era señal de que el público lector era muy limitado en el país, por lo que sería difícil tener acceso a los autores referidos por Tablada. En México existía la tradición de dedicar un espacio en la prensa a la poesía, cuentos, ensayos y fragmentos de novela, con la que se intentaba fomentar el gusto por la literatura en los periódicos. Se acostumbraba, por ejemplo, a semejanza de lo que se hacía en Europa, incluir folletones por entregas; así, novelas traducidas y de

conocer su postura estética sobre la educación moderna en el medio mexicano. Después de ese texto, del que ya se ha hablado anteriormente, le siguieron otros, sobre todo en la *Revista Moderna*.

²⁹⁸ José Juan Tablada, “Nuestra literatura”, *El Universal*, 7 oct., 1891, p. 1.

²⁹⁹ Milada Bazant, “Lecturas del porfiriato”, en *Historia de la lectura en México*, p. 206. La autora da un panorama de la cantidad y calidad de la lectura en el porfiriato e informa: “cuando se llevó a cabo el primer censo de la república, en 1895, sólo el 14% de la población era alfabeto; para 1910 había aumentado apenas el 20%. Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: 17% en 1895 y 22% en 1910 [...]”

autores mexicanos se daban a conocer en las páginas de los periódicos. Puede considerarse por lo tanto que era la manera más común del público de acercarse a la literatura.

Las publicaciones femeninas también representaron una fuente importante de acceso a la literatura por parte de las mujeres, quizá por eso Tablada se dirige en ocasiones a los gustos y preferencias de sus lectoras. Lucrecia Infante Vargas considera que el nacimiento de las publicaciones femeninas en varios países de América Latina “se asocia a la formación paulatina de nuevos grupos de población lectora, entre los cuales fueron uno muy importante. Ellas conformaban buena parte de esa población capaz de leer [...]”.³⁰⁰

De acuerdo a lo que observaba Tablada sobre la falta de comprensión de la literatura moderna (y extranjera) en unos “ojos sin educación”, refiriéndose a las mujeres, todo lo alcanzado en materia de alfabetización, práctica de lectura, convivencia mediante las tertulias, resultaba limitado, pues no llevaba a la especialización o profundización, sino al entretenimiento, al pasatiempo de un sector de la sociedad. En palabras de Lucrecia Infante, en los sectores privilegiados las mujeres disponían de prolongadas horas de ocio, convirtiéndose en un público idóneo a la recepción de diversos géneros literarios, como la novela.³⁰¹ La lectura servía entonces de distracción y ocio, no de formación, no estaban dadas las condiciones para templar el gusto y el espíritu en la nueva estética por la que abogaba Tablada.

³⁰⁰ Lucrecia Infante Vargas, “Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. II, p. 185. Sobre la importancia de las revistas para la difusión de la literatura, la autora agrega que esta disciplina se convirtió en una presencia constante en aquellos espacios de habitual convivencia femenina (con las tareas dedicadas al bordado y la costura) y fue la antesala de una sociabilidad vinculada con la disciplina, por ejemplo, las tertulias.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 186.

En el mismo artículo, “Nuestra literatura”, Tablada se refiere a otra faceta del problema, lo relacionado a las nulas posibilidades de los escritores de publicar libros en el país, expresa:

Por otra parte, ¿a qué buscar en las librerías y en los gabinetes pruebas indirectas de nuestro progreso literario y de las aficiones de nuestro público por la literatura? Ese progreso literario, que no admito, pero que supongo, ¿influye en manera alguna a favor de los escritores nacionales? Las aficiones de nuestro público serían provechosas para el que quisiera satisfacerlas escribiendo libros?

Negativamente tiene que ser la respuesta de ambas preguntas, y demasiado lo saben nuestros literatos que de poco tiempo a esta parte han dado libros a la estampa. El *krack* del libro es absoluto entre nosotros. Las ideas se venden al menudeo, en el mercado del periódico, pero nunca compaginadas en forma de libro.³⁰²

Con esta reflexión, José Juan Tablada se inmiscuía en un conflicto medular también de la época, en ese entonces en el país no existían las condiciones económicas, ni culturales para el cultivo de la lectura a través de la circulación de libros. No podía pensarse, digamos, en una industria editorial, ni mucho menos, sino que simplemente, la escasez de medios por problemas de alfabetización o falta de recursos de la mayoría de la población impedía las posibilidades de acceso a la enseñanza y el conocimiento de las mayorías. Como apunta Florence Toussaint, “Los libros eran de escaso tiraje y caros, casi un lujo. En cambio el periódico constituyó una fuente de noticias, conocimiento y distracción mucho más accesible”.³⁰³ Agrega sobre el mismo hecho, que los capítulos de las novelas por entregas se encuadernaban y así se formaron muchas bibliotecas que de otro modo no hubiera sido posible.

En el mismo renglón Tablada se pronuncia en “Nuestra literatura” sobre el papel del periódico, como fuente directa para que el público pudiera acceder al pensamiento de los literatos, escribe: “Las ideas se venden al menudeo, en el mercado del periódico [...] Por eso los que indudablemente podrían escribir libros en un medio más favorable,

³⁰² José Juan Tablada, “Nuestra literatura”, *op. cit.*, p. 1.

³⁰³ Florence Toussaint, *Escenarios de la prensa en el porfiriato*, p. 42.

zurcen artículos; y si es doloroso que eso suceda, en cambio es para los que lo hacen, más útil y más provechoso”.³⁰⁴

Es muy probable que cuando Tablada escribía esta reflexión pensara además de sí mismo (al tomar en cuenta información que manejaba en notas o breves artículos, para después desarrollarla y recrearla en sus crónicas), en Manuel Gutiérrez Nájera, su guía y maestro. Quién para cumplir con los compromisos contraídos con distintas publicaciones debía retomar datos e ideas de sus mismos artículos y utilizarlos en varios textos. De esa manera, recordaba Tablada en sus memorias, que al cronista le permitía sobrellevar sus compromisos económicos cotidianos.³⁰⁵

Tablada enfocaba la situación, además, desde otro ángulo; replicaba en el mismo artículo que “Los [escritores] que podrían escribir libros, escriben artículos de periódico porque el libro sería la ruina y el periódico es el ganapán”. Para el autor era lo económico lo que determinaba su situación.

Las disertaciones sobre el desempeño de los literatos metidos a periodistas, por parte de Tablada, oscilaron por diversos motivos. En su artículo “Periodismo. La redacción y el gabinete. Un error del público”, el autor consideraba injusto y sin razón pretender encontrar en el periódico el estilo cincelado y la idea nueva que surge únicamente después de prolongados estudios y hondas cavilaciones.³⁰⁶ Por eso emitía su queja:

Es muy común en el público el confundir y juzgar con el mismo criterio al literato que en la calma del gabinete pueda cincelar sus obras y meditar sus frases, con el periodista que en el vértigo del trabajo diario, apenas si tiene tiempo de lanzar sus ideas sin atavíos, casi desnuda, sólo vestida con el traje rudimentario, que lo es bastante para cruzar el mundo en su vida efímera de un día [...] No puede pedirse al periodista que sacrifique al público una idea de carácter enteramente original cada día [...]

³⁰⁴ José Juan Tablada, *Idem*.

³⁰⁵ Elvira López Aparicio hace hincapié en el profesionalismo con que Gutiérrez Nájera asumió su trabajo de periodista, independientemente de que fuera el medio de sobrevivencia económica del autor. ELA, Introducción a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII, op. cit.*, p. LVI.

³⁰⁶ José Juan Tablada, “Periodismo. La redacción y el gabinete. Un error del público”, *El Universal*, 3 de agosto, 1892, p. 2.

El lector tiene a menudo la insensatez de querer encontrar en un periódico que le cuesta cinco centavos, las verdades científicas o las emociones literarias que encierra un libro cuyo precio es de dos pesos.³⁰⁷

Tablada volvía a tocar otro aspecto vulnerable de la relación del escritor con el lector. Según el autor, las ideas y pensamientos surgidos de la sensibilidad educada en la estética moderna no podían ser asimiladas por el común de la gente, si no se le orientaba. Por lo que determinadas emociones las reservaba para su trabajo poético, con la idea de que algún día vieran la luz a través del libro. De ahí el reclamo del escritor: “pedir al periódico lo que no puede dar sino el libro, exigir al periodista que sobre la esquina de la mesa escriba su artículo precipitadamente, lo que sólo puede encontrar en el trabajo del literato, puede calificarse sencilla y llanamente de insensato”.³⁰⁸

Quienes abordan estos temas se han referido en distintos espacios sobre esta circunstancia. El caso de Gutiérrez Nájera vuelve a ser representativo, afirmaba este cronista que no había suplicio más grande que el trabajo en los diarios, “Ya que ese ‘tirano’ había logrado que el poeta sucumbiera ante el periodista, porque la prensa destruía al artista, quitándole ocio, exigiéndole, esa anguila escurridiza, esa liebre, esa flecha, que es la idea nueva, tan necesaria para su colaboración habitual”.³⁰⁹ Carlos Battilana, en su estudio sobre Darío deduce que “La tarea de un literato en un diario es penosa de sobremanera”.³¹⁰

El mismo analista refiere, por otro lado, que en general la crítica se ha ocupado de recoger los juicios de los escritores modernistas (Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Julián

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ Rubén Lozano Herrera, *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, pp. 13-14; *apud.* Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 86.

³¹⁰ Carlos Battilana, *op.cit.*, p. 127.

del Casal) acerca del periodismo, los cuáles van orientados a ver o catalogar como beneficioso o perjudicial para su poesía la práctica de la escritura periodística.³¹¹

Independientemente de cuanto pudiera ayudarles o afectarles a los escritores su desempeño en los diarios, lo cierto es que fue uno de los pocos medios para la difusión del trabajo y del pensamiento de los literatos-periodistas, quizá por ello Tablada concluyó su exposición de “Nuestra literatura” con la siguiente reflexión: “Ya lo hemos dicho: las ideas tienen que venderse al menudeo, tienen que ser voceadas por el prestigio del periódico que es el único mercado en que pueden realizarse. Los literatos están –y perdonadme el símil- en la misma situación que muchos comerciantes: no pueden exportar su mercancía en furgones y ¡qué han de hacer! La mandan a la plaza”.³¹² La suerte de los literatos con sus escritos (mercancías) se decidía en el periódico: es decir, la plaza.

Con estos escritos José Juan Tablada iniciaba la serie de reclamos a un medio y un público poco conocedor del trabajo artístico de los escritores en los periódicos. La crítica de sus artículos la enfocó para reivindicar la posición de los modernistas como creadores, de estetas de una nueva expresión; muestra reveladora de esta actitud fueron sus posteriores artículos y ensayos: “Cuestión literaria. Decadentismo”, “Altamirano muerto. El decadentismo”, “Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos”, entre muchos otros, así como su importante pieza narrativa “*Exempli gratia ...*”, con la que se inaugura la *Revista Moderna* (la publicación más importante del movimiento modernista latinoamericano).

³¹¹ *Idem.*

³¹² José Juan Tablada, “Nuestra literatura”, *op. cit.*, p. 1.

IV La crónica decimonónica de José Juan Tablada: entre el color, la interpretación y el juicio de una época

IV. 1 Procedimiento para la reconstrucción de su discurso

De acuerdo con lo visto, José Juan Tablada desarrolló una amplia y prolongada labor periodística durante su extensa trayectoria intelectual. Cuando se inició en la práctica del periodismo, en 1891, lo hizo publicando varias columnas periodísticas a la vez; procedimiento que le permitió reforzar sus puntos de vista y opiniones sobre la realidad que lo circundaba, desde distintas modalidades expositivas. En los años siguientes la tendencia por cubrir simultáneamente diversos espacios se acentuó. En 1892 y 1893, además de colaborar en *El Universal*, publicaba artículos en el periódico *El Siglo XIX* y en el último año mencionado, en *El País*. En 1894 aparecieron algunos textos en la *Revista Azul* y *El Correo de la Tarde* (Mazatlán, Sinaloa). Posteriormente se seguirían entrecruzando sus colaboraciones con algunas otras publicaciones: *Revista Moderna* (1898-1903), *Revista Moderna de México* (1903-1907), *El universal Ilustrado* (1905-1908, 1912-1914), *El Imparcial* (1906-1910, 1913), *Revista de Revistas* (1911-1913), *El Diario* (1912), *La Semana Ilustrada* (1913-1914) y algún otro medio impreso, hasta que salió del país en 1914.

La considerable cantidad de medios impresos y de textos escritos, más de quinientos, revelan el interés de Tablada por apuntalar sus inquietudes culturales, estéticas y sociales, continua y constantemente a través de diversas formas de exposición y por varios canales.

Ante este panorama debe apreciarse que el estudio de las distintas modalidades periodísticas utilizadas por Tablada, entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, requiere de un acercamiento a su producción textual desde distintos ángulos y con una diversidad de herramientas que expliquen y aclaren los mecanismos de construcción de sus escritos.

Uno de los modelos de análisis que consideramos más adecuados para revisar los textos periodísticos en general, y entender la naturaleza de los escritos de Tablada en particular, como ya se explicó en el capítulo anterior, es el que orienta su análisis tomando en cuenta a “los géneros periodísticos en función del uso del lenguaje, como expresión del discurso”,³¹³ si se estima que los modernistas, en este caso Tablada, se abocaron al pulimento de la palabra, del lenguaje, mediante sus diversas modalidades de escritura. Es en ese terreno donde deben buscarse algunas de sus mayores aportaciones a la literatura y al medio periodístico.

Una de las tendencias que contribuyen mejor con los propósitos de este trabajo, es la que se ocupa de examinar directamente los textos periodísticos en función de sus “formas discursivas”, como lo ha venido planteando Susana González Reyna. En su libro *Géneros periodísticos. Periodismo de opinión y discurso* toma en cuenta algunos de los planteamientos de la estilística, en parte, sobre las formulaciones establecidas por Martín Alonso, concretamente sobre las categorías de la estilística.

A partir de lo planteado por esa disciplina la investigadora estructura su modelo de análisis teniendo en cuenta las formas discursivas que conforman a los textos periodísticos: la exposición, la descripción, la narración y la argumentación. En este trabajo se contempla la estructuración de estas formas o modos del discurso como el punto de partida para la disección de los textos de José Juan Tablada.

³¹³ Susana González Reyna, *Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso*, p. 11

El énfasis que hace la autora permite profundizar en el procedimiento: “[...] las distintas formas del discurso en realidad constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje para comunicar algo, en este caso, para elaborar el mensaje periodístico. Mediante la descripción, la narración, la exposición y la argumentación, el periodista presenta al lector una visión del mundo. Lo invita a participar en el acontecer desde el momento en que lo entera de lo que sucede [...]”³¹⁴

Se tomarán en cuenta, aparte de otros lineamientos, las observaciones que hace González Reyna sobre la aplicación de su procedimiento metodológico: “La distinción de las formas del discurso sirve, entonces, para establecer un sistema de análisis que permite conocer mejor el propósito general de los mensajes y determinar la forma más conveniente de redactarlos”.³¹⁵

Otro aspecto considerable, planteado por la autora, es el hecho de que: “generalmente estas formas discursivas no aparecen en los mensajes de manera pura o aislada, sino que se combinan de modo tal que una de ellas predomina. Esto hace que el propósito lingüístico del mensaje se manifieste con claridad”.³¹⁶

Ahora bien, para el estudio del siguiente grupo de textos de Tablada que se diseccionará, se realiza tomando en cuenta las formas del discurso que predominan en su estructura textual, para así determinar cuál es su armazón o género periodístico que les corresponde a los mismos y cómo se estructura su discurso.

De la multitud de escritos elaborados por Tablada en su primera etapa, se distingue un grupo que guardan similitud con el tema y con la forma de abordarlos. En sus columnas periodísticas “Rostros y máscaras. Fisonomías” (*El Universal*, 1891), “Dominicales” (1896-1897), “Crónicas del *boulevard*” (*El Imparcial*, 1907), “De domingo a domingo” (*El Diario*, 1912), “Crónica” y “Crónica Semanal” (*Mundo Ilustrado*, 1912, 1913-

³¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

³¹⁵ *Idem*.

³¹⁶ *Idem*.

1914) principalmente, trata los acontecimientos de la ciudad de México. En estos espacios el autor la pinta, la narra, la describe; él mismo elabora relatos en torno suyo y lo hace con un lenguaje de mayor plasticidad y colorido que el empleado en otro tipo de textos, como el artículo, la reseña o la nota, por ejemplo.

De acuerdo con estas características en sus formas discursivas, donde lo que predomina en los textos es el uso de la narración y de la descripción le corresponde por su estructura el género de la crónica, según la clasificación de Susana González Reyna, y teniendo en cuenta las características textuales que otros estudiosos del género le atribuyen al mismo.

La investigación se apunala sobre los conceptos utilizados por los autores considerados fundamentales para el estudio de los géneros periodísticos: Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*; José Luis Martínez Albertos, *Redacción periodística*; Darío Jaramillo Agudelo, el estudio a *Antología de crónica latinoamericana actual*; Antonio Cándido, “A vida ao rés-do-chão”, entre otros analistas. En el terreno nacional resultan imprescindibles las obras de Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*; José Joaquín Blanco, *Crónica literaria*; el novedoso enfoque de Luis Velázquez Rivera, *El relato periodístico* y algunos otros textos que se irán retomando.

De entre las distintas posturas, opiniones y puntos de vista sobre el género crónica se toma en cuenta, en primera instancia, los que tiene que ver con su intención comunicativa: “[...] reconstrucción literaria de sucesos y figuras, géneros, donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas [...] Tradicionalmente —sin que eso signifique ley alguna— en la crónica ha privado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias”.³¹⁷

³¹⁷ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, p. 13.

Esta es una de las primeras condiciones que, como veremos, José Juan Tablada aprovechará de este género; al respecto Rubén Lozano observa: “La complejidad y diversidad que distingue al género lo convierten en una realización literaria de muchas posibilidades”³¹⁸. Quizá esto explique la asiduidad y permanencia de Tablada con el género en sus más de cincuenta años de trabajo periodístico.

La conceptualización de la crónica que establece Monsiváis, en *A ustedes les consta*, se apega en gran medida a la forma que desarrolla Tablada con el género, en el período decimonónico.

De principios del siglo XIX hasta casi nuestros días, a la crónica se le encomienda verificar o consagrar cambios y maneras sociales de describir lo cotidiano [...]

Durante un período prolongado el desarrollo exhaustivo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación describiéndola y, si se puede, moralizándola.³¹⁹

La perspectiva de Susana González Reyna de considerar a la crónica por su forma discursiva amplía las posibilidades para la interpretación sobre el funcionamiento del género: “Se trata de un género narrativo con fuerte apoyo descriptivo. Se recurre a la forma narrativa para el relato de los acontecimientos a fin de destacar su trascendencia; y a la forma descriptiva para hacer sentir al lector inmerso en el ambiente y perciba los detalles como si estuviera presenciando el suceso”.³²⁰

A los atributos de la crónica decimonónica: narración, descripción, moralización, Monsiváis le agrega otro, que en Tablada funcionaría indistintamente, según el momento histórico social, como se verá más adelante: “[...] en el terreno de la vida cotidiana, a la crónica el porfiriato le delega la gran misión: ser el espejo de concordia,

³¹⁸ Rubén Lozano Herrera, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 26.

³²⁰ Susana González Reyna, *op. cit.*, p. 37.

la certidumbre de que así sea parcialmente, ya se habita en una realidad armoniosa”.³²¹

El Tablada crítico es muy incisivo en resaltar lo pernicioso; el esteta, se deshace en distintos momentos en elogios para celebrar lo festivo de la época.

De la multitud de apreciaciones, definiciones y conceptos en torno al género de la crónica se tomarán en cuenta aquellas que permitan contemplar mejor el hacer y deshacer de Tablada con el género. La intención está puesta en indagar en sus escritos las particularidades e innovaciones de esa modalidad genérica. Se busca testificar al mismo tiempo las aportaciones del autor a partir de los elementos esenciales del género.

Nuevamente resulta oportuno considerar a Monsiváis por las dos vertientes que toca y que representan los aspectos medulares del género fin de siglo: retrato de lo cotidiano a base de la expresión:

Durante el imperio del modernismo la crónica no sólo indaga por los hábitos viejos y nuevos e intenta semblanzas de espíritu evanescentes y omnipresentes, lo nacional y lo moderno; también es un centro de la prosodia, espacio donde el ritmo verbal lo es todo, no hay mejor síntesis que una metáfora elaborada [...] Se escribe para ser leído acústicamente, casi para perdurar en lo efímero [...] ³²²

El lenguaje trabajado, pulido, con innovaciones en las estructuras narrativas serán la constante en los escritos de José Juan Tablada.

IV.1.1 La naturaleza híbrida de la crónica en los escritos modernista

De las diversas interpretaciones del género crónica, fortalecen el enfoque en este trabajo las propuestas que lo consideran ambivalente y no sólo en una orientación, ya

³²¹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 28.

³²² *Ibidem.*, p. 34.

que en Tablada el género oscila en distintas direcciones: a veces se empeña más en la contemplación de atmósferas, en otros momentos se aboca en la catalogación y desciframiento de un determinado suceso.

Luis Velázquez Ramos ve en la crónica: un género periodístico que cuenta y registra los días y los años que van transcurriendo. Unas veces de forma cronológica, como ocurrió en los primeros tiempos con los jugadores, evangelizadores y viajeros que narraban los hechos para salvarlos del olvido y no se perdieran. Otros, cuando el hecho, los personajes y los escenarios se hilvanan entre sí para crear un texto narrativo, en el que la rigurosidad informativa constituye el eje central.³²³

Otro rasgo definitorio de la crónica lo contempla Gonzalo Martín Vivaldi cuando expresa que se trata de un género ambivalente, que consiste en el relato de hechos noticiosos combinado con el juicio del cronista.³²⁴ En la misma dirección lo ubica Gil Tovar al considerar que entre la crónica y el artículo existe un parentesco familiar muy estrecho, inseparable.³²⁵

Luis Velázquez Rivera toca uno de los aspectos medulares de los géneros que enriquece la visión de cómo operan entre sí, y de cuál es su naturaleza: “[...] en la historia del periodismo se ha dado entre todos los géneros un estilo híbrido y [...] cada reportero o escritor crea, recrea, inventa o experimenta los estilos variados, mezclando los géneros, ensayando y probando nuevas formas de expresión, y así transmite información y da sentido a la vida [...]”³²⁶

³²³ Luis Velázquez Rivera, *El relato periodístico*, p. 199.

³²⁴ Cf. Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 199.

³²⁵ *Apud.* Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 199. Otro de los clásicos de los estudios del género, Martínez Albertos, clasifica a la crónica por su modalidad estilística: la interpretación. Así al estar la crónica al servicio de la interpretación periodística, se mueve aquélla por consiguiente en los ámbitos de la información y del comentario. Esto conlleva a considerarlo como un género híbrido.

³²⁶ Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 200.

Juan Villoro contempla los vínculos de la crónica con otros géneros literarios y periodísticos, por los préstamos que toma de ellos, los cuáles le impregnan el carácter híbrido:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el punto de vista de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate; [...] del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse hasta el infinito [...]³²⁷

Volviendo a las relaciones de la crónica con el ámbito periodístico, entre los teóricos existe, además, la proclividad por ubicarla en otra de sus vertientes: el de la opinión. Velázquez Rivera lo vincula para que se vaya entendiendo su composición y su naturaleza. Enfatiza, que una crónica narra, pero al mismo tiempo cuestiona lo narrado, deduce, que se cae en un estilo editorializado y se está ante un género de opinión. Recuerda lo expresado por Carlos Fuentes: la pureza literaria no existe, como tampoco podría existir la pureza periodística. El analista remarca la idea con la finalidad de aclarar la existencia de fronteras entre los géneros, pero también, de marcar sus límites: un ensayo, una columna, un editorial tienen su territorio concreto y específico, así como la nota informativa, el reportaje y la crónica.

Lo fundamental del tema para su comprensión consiste en apreciar, cómo se da en Tablada la combinación de géneros entre sí, y cómo dentro del género de la crónica el mismo autor oscilará entre las diversas tendencias que ofrece el género. El planteamiento de Velázquez Rivera contribuye a aclarar esta circunstancia cuando establece que, como sucede con otros géneros, hay crónica informativa, crónica

³²⁷ Juan Villoro, "La crónica, ornitorrinco de la prosa", en Darío Jaramillo Agudelo, Editor, *Antología de crónica latinoamericana actual*, pp. 578-579.

opinativa y crónica interpretativa. Pero en su sentido universal, el trabajo de un cronista es relatar un hecho, dándole un contexto social, político, económico, antropológico, sociológico y hasta religioso.³²⁸

Ahora bien, esta particularidad de la crónica de ser una modalidad periodística, donde pueden converger distintas formas discursivas a la vez, según Susana González Reyna (exposición de hechos, descripción y narración de situaciones y, en algún momento, desplegar un punto de vista sobre los mismos), fue lo que permitió que el género se convirtiera en un receptáculo de laboratorio, de las prácticas periodísticas de los escritores modernistas.

José Olivio Jiménez marca dos tendencias predominantes seguidas por la crónica modernista latinoamericana, de acuerdo con los iniciadores del género: el estilo vigoroso y denso de José Martí o el de menor concentración y más ligero cultivado por Manuel Gutiérrez Nájera. Por esta circunstancia, el mismo Olivio Jiménez deduce que fue la naturaleza aún no definida del género, lo que les permitió a los modernistas llevar a su terreno las personales inclinaciones de cada escritor.³²⁹

La confluencia de modalidades periodísticas convergentes en la crónica ha inducido las interpretaciones acerca de que no hay nada menos seguro que delimitar con rigor las fronteras del género. La crónica colinda con varias manifestaciones de la prosa, que de alguna manera son sus vecinas: el ensayo, la crítica, el relato, etc. “Se aprovecha de ellas, asevera Olivio Jiménez, o deriva sin acaso pretenderlo el autor hacia cualquiera de esas modalidades”.³³⁰ El mismo ensayista escoge el título del libro de Luis G. Uribina, *Cuento vividos y crónicas soñadas* (selección de sus escritos publicados entre 1893 y 1912) como un ejemplo del entrecruzamiento voluntario que se establece entre realidad

³²⁸ Luis Velázquez Rivera, *op.cit.*, p. 200.

³²⁹ José Olivio Jiménez, “El ensayo y la crónica del modernismo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, p. 545.

³³⁰ *Ibidem*, p. 546.

y ficción, de vivencias y fantasía, y por lo tanto de entrelazamiento de géneros subsecuentes efectuados en la prosa artística del periodo.

IV.1.2 La subjetividad en la crónica en el nuevo modo de representación de los modernistas

De la misma manera que la clasificación de los géneros periodísticos y literarios se ha prestado a controversias y polémicas, la conceptualización de la objetividad y subjetividad en los textos periodísticos ha devenido también en una situación debatible.

Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón dilucidan el tema de una manera esquemática y ampliamente abarcadora de las múltiples implicaciones que se presentan al momento de abordarlo:

a) el periodismo escrito contemporáneo es una industria destinada a la producción y difusión de mensajes informativos; b) que todo mensaje [...] es un discurso sobre el mundo o sobre una porción de él; c) que todo discurso sobre el mundo es elaborado por una subjetividad o por una intersubjetividad colectiva [...]; d) que toda subjetividad individual y que toda intersubjetividad colectiva interpretan de modo particular, incompleto y, forzosamente, “no objetivo” el mundo haciendo intervenir su o sus peculiares percepciones y concepciones sobre lo que acontece, a saber, sus actitudes éticas, sus estados de ánimo, sus convicciones políticas y morales; e) que, por tanto, todo mensaje, que no puede ser otra cosa que un discurso sobre el mundo o sobre una porción de él, está tejido de subjetividad, y que registra de modo indeleble aunque no siempre aparente las ideas, estados de ánimo y percepciones de su emisor; y f) que, al fin, ningún mensaje informativo puede ser objetivo, apolítico, imparcial, neutral e independiente porque su emisor, en el acto de selección, registro, elaboración y transmisión, discrimina, ordena, manipula e interpreta la realidad que pretende comunicar a su auditorio.³³¹

Por todas las incidencias que se presentan al momento de la emisión de la información, según lo escrito anteriormente y lo expresado por los mismos

³³¹ Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, pp. 12-13.

profesionales del periodismo, la objetividad informativa no existe totalmente; sin embargo hay formas periodísticas a las que se les demanda un mayor apego a datos concretos y menos intervención del reportero: son los llamados géneros periodísticos informativos: la nota informativa, el reportaje objetivo y algunas modalidades de la entrevista.

Según lo mencionado, la crónica periodística al formar parte de los géneros periodísticos denominados híbridos o mixtos, por compartir en su estructura elementos de la noticia y el comentario, tiene por lo tanto otras posibilidades de manejar la información: la denominada interpretación periodística: “que se encuentra entre las aguas de la información y las aguas de la opinión, como un producto resultante de la fusión de elementos de diversa naturaleza”.³³² De ahí se desprende la circunstancia que a la crónica se le clasifique dentro de los llamados “géneros periodísticos interpretativos”.

Por la composición ambivalente de la crónica se puede deducir que:

Lo característico de la verdadera crónica es la valoración del hecho al tiempo que se va narrando. El cronista, al relatar algo, nos da su versión del suceso; pone en su narración un tinte personal. No es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje; es el pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo [...]

La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado.³³³

El rasgo característico de la crónica que más se resalta de su valoración de los hechos, es precisamente el de la “subjetividad”, matiz que le permite al cronista el despliegue de la imaginación, la cuál, junto con las formas discursivas de las que se sirve el género: la descripción y la narración, contribuyen a que aquél pueda entregar un cabal testimonio de su entorno y de su tiempo, una interpretación del momento del que debe dar cuenta.

³³² José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, p. 341.

³³³ Martín Vivaldi, *op. cit.*, pp. 127-128.

Es por lo tanto en ese espacio de intersección (y maleabilidad) de la crónica donde los modernistas pudieron moverse para incidir tanto en sus formas de realización como en la perspectiva desde donde aprehendieron la realidad.

El esbozo de Susana Rotker sobre el entorno sociopolítico, económico, cultural y religioso que los modernistas descifraron en el periodo decimonónico, contribuye a entender la sustancia con la que los latinoamericanos nutrieron su discurso ante los reajustes epistemológicos, por un lado, y por el otro, las modalidades estilísticas propuestas por ellos, ante las demandas del momento. Apunta Rotker:

En la época de Martí y Darío [...] el escritor modernista padece desclasamiento, vértigo, horizonte de lo conocido en perpetuo cambio e inestabilidad [...] El imperio del método y de la voluntad de sistematizar comenzaron a flaquear a fines del siglo, en pleno apogeo del positivismo: en América Latina es el inicio de otra época, la del derrumbe de las certezas, la de la sospecha. La modernidad a través de la cual se definieron y denominaron los escritores es un enfrentamiento entre la racionalización y el subjetivismo, entre la técnica y la emoción, entre el mito y la invasora cotidianidad, entre el desencanto y la fe en el porvenir; es un deseo de conciliar las contradicciones y los fragmentos de la realidad, un deseo de novedad y ruptura incesante y cosmopolita.³³⁴

Ante el desmoronamiento de las certezas, de lo conocido, los modernistas tuvieron que trazar nuevos senderos de donde asirse. De ahí se deriva la importancia que Rotker le da a esa circunstancia cuando afirma: “El cambio de perspectiva trastocó el sistema de representación”, por lo que “El yo insurge como único modo de alcanzar la autenticidad”. De entre los muchos escritos, el fragmento de “Dilucidaciones”, del *Canto errante*, de Darío, ejemplifica lo expresado por la investigadora:

He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta identidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño para convencerme de que nada es extraño a mi yo [...] He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo a mi vez órgano de los

³³⁴ Susana Rotker, *op. cit.*, pp. 41-42.

instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable destino.³³⁵

De entre las distintas respuestas que los modernistas dieron al devenir literario debe tenerse muy presente cuál fue el punto de partida estratégico para el proceso de producción de sus textos:

La nueva literatura descarta [...] la exigencia clásica del arte como imitación de la naturaleza; el solipsismo como punto de partida para la creación es también método para alcanzar el conocimiento del origen, ya que no hay una ley universal. Se ha roto [...] con un sistema clásico de representación. No se trata en los modernistas de la *imitatio*: el yo sirve también para ordenar de algún modo los discursos entrecruzados entre ciencia, tecnología, filología, erudición literaria y cosmopolita, conciliándolos en el “órgano de los instantes”. A la individualidad extrema que se consolida en la época, se responde reivindicándola como de oír lo verdadero a través de lo más auténtico del propio ser.³³⁶

Siguiendo en la misma línea de pensamiento, se aprecia por lo tanto que el subjetivismo se convirtió en el recurso idóneo para la autenticidad demandada por el discurso modernista. Los creadores incluyeron en sus contenidos, aparte del pitagorismo, el ocultismo y la imaginería católica. Reivindicaron “por un lado la técnica de la escritura y el subjetivismo como método de conocimiento y método que sobrepasa las marcas de la ciencia y se conecta de un modo subterráneo con corrientes del pensamiento contemporáneo”.³³⁷

Para el despliegue de sus intuiciones, emociones e ideas, los escritores modernistas tuvieron que adecuar modalidades periodísticas que se avinieran mejor a su discurso; y por las características de la crónica pudieron incidir en ella como uno de sus principales vehículos de expresión, pues de acuerdo con Roberto Yahni, la crónica en el modernismo fue más el resultado de las circunstancias que de una deliberada preceptiva.

³³⁵ Rubén Darío, *El canto errante*, Apud. Susana Rotker, *op cit.*, p. 46.

³³⁶ Susana Rotker, *op. cit.*, pp. 46-47.

³³⁷ *Ibidem*, p. 47.

El desarrollo de la prensa en el periodo finisecular creó una nueva necesidad y esa necesidad un nuevo género.³³⁸

IV.2 La ciudad de México: escenario del caleidoscopio fin de siglo

La ciudad de México que José Juan Tablada muestra en sus escritos, con predominio en la crónica, entre 1891 y 1913 tiene diversos rostros. Se aprecia la imagen del progreso, la que registra rasgos de modernidad; también se ve, y en mayor medida, su contraparte: la de la pobreza, la del atraso sociocultural. Una metrópoli que muestra sus carencias por todas partes es la que el cronista va develando junto con esa otra ciudad que se empeña por exhibir sus adelantos en el ámbito cultural, la riqueza artística de sus creadores y los lugares donde puede encontrárseles.

Con la inserción de sus primeras crónicas, en su columna “Rostros y máscaras. Fisonomías”, Tablada fue desplegando sus dotes de relator ciudadano; es quizá en ese espacio donde aquilató inicialmente el papel que le asignaba el periódico como comunicador permanente de los acontecimientos de la ciudad.

El cometido periodístico de Tablada hacia finales del siglo XIX se aprecia muy bien en las palabras de Luis Velázquez Rivera: “Un cronista escribe y publica lo que observa [...] la crónica es la narración de un hecho, la reconstrucción de un suceso, el relato de lo que han vivido las personas, el testimonio personal o colectivo de un pueblo, la novela real, no ficticia, de la realidad.”³³⁹

³³⁸ Roberto Yahni, “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, p. 12.

³³⁹ *Ibidem*, p. 209.

Formado en la tradición de los principios ilustrados, Tablada fue conformando al mismo tiempo su desarrollo intelectual con los postulados que regían al país desde el establecimiento de la República Restaurada (con la vuelta de Juárez a la presidencia en 1867). Los fundamentos de “libertad, orden y progreso”, puestos en marcha por los liberales y de los que partió Porfirio Díaz para consolidar el marco ideológico requerido por su administración, quedaron aprehendidos en el pensamiento del cronista.

Todas aquellas formulaciones filosóficas e ideológicas constituyeron el radar que dirigirían su mirada de hombre de letras, de crítico social y de artista creativo y propositivo.

En el estudio *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada* hice hincapié en los hechos y acontecimientos que marcaron su pensamiento en el transcurso de su desenvolvimiento intelectual: la ideología de la Reforma, la separación de la iglesia del Estado, el triunfo de los liberales sobre los conservadores con la salida del ejército francés del territorio; los propósitos de los hombres de la Reforma de eliminar aquello que impedía la paz y el desarrollo del país, como lo eran las crecientes luchas entre facciones políticas y las continuas intervenciones extranjeras, así como la puesta en marcha de una política económica, social y educativa, acorde a los postulados de orden y progreso.³⁴⁰

Con la adopción de algunos de los principios del positivismo, del francés en mayor medida, en la vida mexicana, los gobernantes Juárez, Lerdo y Díaz esperaban dar salida a los problemas más lacerantes del país, como la anarquía y la lucha de facciones, porque eran, entre otros, los conflictos que obstaculizaban el anhelado progreso de la sociedad mexicana.

³⁴⁰ Pilar Mandujano Jacobo, *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*, p. 75.

Dados los lineamientos a seguir, propuestos por la filosofía spenceriana fundamentalmente, de hacer del ciudadano un nuevo individuo: realista, racional, trabajador, materialista, deseoso de confort y de riqueza, es comprensible la aceptación que estos fundamentos tuvieron en un nutrido grupo de intelectuales y políticos mexicanos de la etapa porfiriana. Los modernistas mexicanos, entre ellos Tablada, no se adhirieron del todo a estos lineamientos; en muchos momentos pusieron en entredicho la inexistencia de algunas libertades, el escaso desarrollo alcanzado y las escasas posibilidades de avance sociocultural en un medio con marcados tintes de precariedad.

Por el contenido de sus escritos, en José Juan quedaba muy compenetrada la idea de que a través de la educación y con mejores oportunidades socioeconómicas se podrían formar individuos capaces, fuertes e independientes. Bajo esa perspectiva orientó su pensamiento desde que se inició en el periodismo en la última década del siglo XIX y hasta el final de sus entregas periodísticas, casi a mediados del siguiente, de ahí sus constantes réplicas en ese renglón.

Tomando en cuenta aquéllos parámetros y otros que se irán presentando —de acuerdo al momento sociocultural de la época— se hace en esta investigación, el seguimiento del contenido de las crónicas de Tablada y de los recursos periodísticos y literarios que empleó para dar cuenta del devenir de la sociedad mexicana en su etapa finisecular.

IV.2.1 Los “Rostros y máscaras. Fisonomías” en el *boulevard*

En su primera columna periodística “Rostros y máscaras. Fisonomías”, su primer espacio periodístico, entre el 14 de junio y el 19 de octubre de 1891, Tablada anuncia el propósito que lo regirá. En su entrega inicial, del 14 de junio, informa: “[Es] mi

propósito de bosquejar las fisonomías que pueblan el *boulevard* como pomposamente se llama a nuestra calle de Plateros”³⁴¹

Con esta aclaración Tablada indica que se ocupará de dar cuenta sobre la vida que transcurre en el *Boulevard*, ¿quiénes la transitan?, ¿cómo son sus rostros, sus fisonomías, sus máscaras?, Es decir, que tomará en consideración aquello que no se ve a simple vista. Líneas más adelante señala el lugar que ocupará él en el *boulevard*: el de “*fashionable*”, que viene a ser el de observador de la escena urbana, de la que él mismo forma parte.

Traducidas estas expresiones a términos del medio periodístico de entonces, finales del XIX, y de ahora, Tablada desempeñaría el papel de cronista de la ciudad de México, aunque él advirtiera en su presentación que registraría el continuo transcurrir ciudadano desde el *boulevard*, la calle de Plateros, porque era el sitio considerado más cosmopolita de la ciudad.

En las diecinueve entregas que conformaron los escritos de “Rostros y máscaras...”, Tablada se encargó de bosquejar un determinado momento de la vida de personajes populares del lugar, como la “Griseta”, empleada de algún taller, que al terminar su jornada debía recurrir a otros trabajos que ponían en entredicho su reputación; “Sardín”, el niño vendedor de periódicos, que además robaba para completar el gasto, y que había intentado suicidarse; la “Güera”, chiquilla humilde y procaz, que por bonita pero desamparada, pronto engrosaría las filas de la prostitución; el “Figaro” del *boulevard*, un peluquero chismoso y difamador. Además de fijarse en sus rasgos exteriores, Tablada se internaba en la vida de los que deambulaban por Plateros. Así empieza el cronista el retrato de sus personajes.

³⁴¹ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras. Fisonomías”, *El Universal*, 14 jun., 1891, p. 1.

El proceder de Tablada se vincula directamente con el papel que Luis Velázquez Rivera le otorga al cronista, considera que éste tiene una doble tarea: “tanto retratar los rasgos individuales, físicos y psicológicos, como reseñar las ideas que mueven la vida del [personaje]. Es un todo que incluye virtudes y vicios, debilidades y templanza, dicha y desdicha, pasiones y tolerancia”.³⁴²

De entre los sujetos que deambulaban por los alrededores de la ciudad, Tablada describió las acciones y el comportamiento de algún mendigo, un *Clown* extranjero, limosneros, vendedores, gendarmes, náufragos marinos, ciegos, meseros, burócratas, sacerdotes, parroquianos de café, militares, borrachos, granujas. En fin, llamaban su atención un conjunto de fisonomías ciudadinas, entre gentes de oficio o de arrabal y de lugares inhóspitos, que concurrían, algunos a restaurantes y cafeterías, y la mayoría a bares, cantinas, pulquerías, plazas y ferias de juego o lugares donde aturdirse.

En el desfile de personajes que poblaban las crónicas de Tablada, pareciera que éste escogía a los más vulnerables, pues destacaba de ellos sus debilidades y sufrimientos. En “Un pobre hombre”, resalta las penurias de un individuo falto de fuerza, de acción, pusilánime, carente de amor, indeciso y de carácter débil, escribe: “Figúreseme al principio un vencido en la lucha por la vida; quise verlo heroico, luchando con ánimo, pero al fin derrotado, vencido en una gloriosa caída de gladiador”.³⁴³ En otro momento reitera la misma perspectiva: “[...] los pobres de espíritu, sin el menor aliento de combate, sin la menor energía por la acción, vuelven la espalda a la lucha por la vida”.³⁴⁴

No es fortuito que Tablada exhibiera en la última década del siglo XIX, el lado más lacerante y vulnerable de una parte de la población ciudadina, cuando se consideraba consolidado el régimen del general Porfirio Díaz, que se regía por los cánones del orden

³⁴² Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 266.

³⁴³ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras”, *El Universal*, 21 jun., 1891, p. 1.

³⁴⁴ *Idem.*

y progreso. La mayoría de los personajes, poco edificantes, de la columna “Rostros y máscaras...”, no eran precisamente los ciudadanos que mejor contribuían al desarrollo de fuerzas productivas y materiales, pues no advertía en ellos las cualidades de los más capaces para impulsar al país. Eran otras fisonomías las que ofrecía la realidad mexicana de finales del siglo XIX.

Son esas figuras con las que Tablada construye las historias de su columna, resaltando los avatares diarios de aquéllas: pobreza, ignorancia, prostitución, hurto y otros vicios que impedían el intento porfirista por consolidar un país moderno. A las virtudes que proponía la moral pública (vinculadas a veces con la católica) de ser individuos diligentes, honrados, educados, limpios, puntuales, trabajadores, constantes, corteses, entre otras cualidades, se interponía su contraparte: el vicio, la pereza, la traición, la violencia, el ocio y demás actitudes negativas.³⁴⁵

Advierte Monsiváis que la crónica de los modernistas discurrió sobre los temas eternos: “amor, vejez, patriotismo, muerte, soledad, ciudad, provincia [...]”³⁴⁶ De esos asuntos, enmarcados en los rostros y fisonomías de Plateros y lugares aledaños, Tablada resaltaba y se volvió obsesivo con un hecho observado en muchas de las figuras de las que se ocupaba: el consumo de alcohol y de drogas. El cronista hacía énfasis de esa situación en sus fisonomías, como queriendo advertir del problema del alcoholismo en la sociedad mexicana de finales de siglo.³⁴⁷

En su crónica del 28 de junio Tablada inscribe los subtítulos con los asuntos que tratará en su columna, donde marca ya el ángulo de su visión: “El teatro de Baco. El

³⁴⁵ Lillian Briseño Senosiain, “La moral en acción. Teoría y práctica durante el porfiriato”, en *Historia mexicana*, oct.-dic., 2005; en línea: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/600>.

³⁴⁶ Carlos Monsiváis, *op.cit.*, p. 35.

³⁴⁷ El alcoholismo se consideraba entonces también un problema de salud pública, según lo estudiado por Lillian Briseño Senosiain. La investigadora se basa en datos ofrecidos por Pablo Picatto con respecto al consumo de alcohol en la capital del país hacia la última década del siglo XIX: “existía un establecimiento que vendía alcohol, por cada 149 habitantes”. La embriaguez constituía uno de los motivos por los que más eran detenidos los ciudadanos: por faltas a la moral. *Idem.* Revista en línea: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/600>

arrabal y la pulquería. La taberna y el *boulevard*. La comparsa. Catálogo de embriaguez”. Inicia el escrito con la siguiente observación: “La embriaguez, esa sombría y lamentable tragedia tiene para desarrollarse un teatro vastísimo [...]”. Más adelante escribe: “El obrero, el pelado, adora a Baco, bajo la advocación, semipagana, semiortodoxa de San lunes. El figón de arrabal, donde se vende chiringuito y pulque, se abre a las seis de la mañana [...]”. Con sus crónicas Tablada ponía en evidencia aquellas conductas perniciosas para el avance del país.

Tablada mostraba el rostro de una ciudadanía que se encontraba al margen de los planes educativos del maestro Justo Sierra. Ponía en evidencia a una población desamparada, marginada del progreso, que deambulaba a la deriva. El escritor le quitaba la máscara a una sociedad entre hipócrita, ignorante y desvalida, que para mitigar la sensación de adversidad, miedos y dudas, planteados por la época moderna, y ante los cambios que proyectaba el nuevo siglo ya próximo, recurría al alcohol, a la bravuconería o a la sumisión.

Cuando Tablada se inclina por denunciar los vicios, lo negativo de algunas personas, lo hace manifestando una actitud crítica, también, como en sus otras columnas. En el espacio de “Rostros y máscaras...” el cronista no recurriría al juego de palabras, del humor y la ironía como mecanismos de denuncia, iría más directo; como se verá más adelante, utilizó elementos simbólicos e hizo uso de la descripción y la narración, es decir, las formas discursivas idóneas al género de la crónica (al estar catalogada esta modalidad genérica dentro del mundo del relato). El cronista no se conformó con describir la apariencia externa de la gente, hurgó en el interior de sus sensaciones y emociones para entregar el retrato crítico de los que deambulaban por el *boulevard*. Con sus críticas, quizá, el autor se propuso contribuir a la regeneración de la sociedad.

IV.2.2. El símbolo de la máscara en “Rostros y máscaras ...” y en otras crónicas de Tablada

En la crónica del 26 de julio de “Rostros y máscaras”, José Juan Tablada abordó la fisonomía de la “China poblana”; resaltó sus cualidades físicas, su función social y se condolió de su ausencia en el medio ciudadano de entonces. Junto con la “China poblana” relacionó la figura del “Charro”, pero al contrario de observar cualidades en este personaje, sólo se ocupó de destacar los aspectos negativos de su personalidad; remarcó su carácter atávico, su falsa gallardía y lo redujo a simple estampa folclorista, figurín de fiesta. Todo lo contrario de la imagen que se tiene del personaje popular.

El procedimiento que utilizaba Tablada en sus crónicas era el de exponer lo que él consideraba negativo o positivo (esto último en menor medida) de los personajes de los que se ocupaba, pero resaltando aquellos hechos o rasgos de su personalidad que no eran notados a simple vista por las mayorías. Él siempre enfocaba su mirada advirtiendo el sesgo oculto de una personalidad o circunstancia. Así lo hizo cuando se ocupó del “Evangelista”: (también resaltó lo negativo que resultaba su imagen para el progreso), denostó su trabajo en la ciudad, ya que sólo representaba la ignorancia del pueblo, que dependía de él para entablar comunicación. Tablada abogaba para que ese personaje ciudadano saliera del escenario. Igual rechazo le significó el “tahir”, quien en las ferias de barrio despojaba de su dinero a un público ingenuo y soñador.

Tablada entonces con su modalidad estilística devela lo que no se ve, lo que está encubierto, velado, lo que aparece como una determinada situación, pero que tiene a la vez otras implicaciones. Este hecho sugiere lo interpretado por Susana Rotker: “[...]”

los poetas de la ciudad arman imágenes simbólicas que sugieren el sentido oculto tras el desequilibrio de la sociedad y la armonía universal”.³⁴⁸

Es muy probable que el cronista mexicano tuviera presente, cuando iniciaba sus prácticas periodísticas, con la columna de “Rostros y máscaras”, las particularidades estilísticas de su admirado poeta francés, Charles Baudelaire, quien en su texto *Pintor de la vida moderna* “desarrolla una estética de la máscara y del maquillaje, es decir una estética eminentemente teatral: una mujer se percibe como hermosa cuando esconde en lo posible su verdadero rostro y su cuerpo auténtico”.³⁴⁹ En su escrito, Baudelaire interpreta como un rasgo positivo de la mujer no mostrarse al natural y presentarse públicamente con el maquillaje en los ojos (delineador) o con el rubor en las mejillas.

Los propósitos de Tablada de utilizar el concepto de la máscara en su columna se dirigen por otro sendero: exhibir y cuestionar lo pernicioso de ciertas conductas, acciones, hechos y circunstancias de una comunidad, sin embargo, la utilización de la máscara como un símbolo tiene finalidades semejantes a las del poeta francés: ser un objeto de representación. La máscara oculta o devela otras significaciones posibles. En palabras de Rotker: “El símbolo invoca en cada objeto un sentido oculto. Y en una época donde todo parece contradictorio, el símbolo es un recurso que no resuelve lo antagónico, pero conforma un espacio de condensación o síntesis para la conciencia”.³⁵⁰

Tablada le dio al símbolo de la máscara, en diversos momentos de su actividad, en su etapa modernista, un mismo cometido: ser el objeto que trasluce lo oculto, pero con distintas connotaciones: a veces se exhibe lo negativo, pero en otros momentos lo que interesa es resaltar lo positivo, lo valioso, lo excelso.

³⁴⁸ Susana Rotker, *op cit.*, pp. 153-154.

³⁴⁹ Cfr Andreas Kurz, “La transformación de estereotipos femeninos en el modernismo mexicano a raíz de una adaptación de *El retrato de Dorian Gray*”, *Literatura Mexicana*, Vol. XXII, núm. 2, 2011, pp. 29-43.

³⁵⁰ Susana Rotker, *op cit.*, p. 155.

José Juan Tablada volvió a trabajar con el concepto “máscara” años después, en otra columna: “Las máscaras”, publicada en la *Revista Moderna* y *Revista Moderna de México*, de febrero de 1903 a febrero de 1905. En ese lapso de tiempo, en veintiocho “Máscaras” los modernistas latinoamericanos se retrataron y describieron entre sí. A Tablada le correspondió elaborar el retrato literario de diez de sus colegas: Rubén M. Campos, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta, José Asunción Silva, Mauricio Rollinat, Balbino Dávalos, Alfredo Ramos Martínez, Joaquín Arcadio Pagasa y, el de los pintores: Germán Gerdovius y Alberto Fuster.

En las semblanzas a sus amigos o escritores y pintores, afines a su sensibilidad estética, Tablada exaltó el trabajo de orfebres que demandaba el modernismo, el talento, el espíritu de sacrificio y renunciamiento a lo material, al aplauso inmediato y a la gloria terrenal de muchos de ellos. De Rubén M. Campos, poeta y cuentista mexicano, expresó: “[...] sufrió en una rápida evolución la imperiosa conquista del modernismo, cuyos cánones aquilatan, depuran y enaltecen la inspiración poética, obligándola a pacientes trabajos de técnica y documentación”.³⁵¹

Dentro de los distintos rasgos de la personalidad de Jesús Urueta, poeta y orador mexicano, Tablada destacó su tenacidad: “Solo el estudio obstinado y constante puede afirmar una cultura tan profunda y tan armoniosa como la que caracteriza a Urueta y le confiere título de príncipe en la aristocracia intelectual”.³⁵²

Un ejemplo más de cómo Tablada rindió tributo a las cualidades estéticas de los creadores modernistas se aprecia en la exaltación a la figura del poeta colombiano José Asunción Silva:

Su principal carácter fue la originalidad vidente. Se adelantó pasmosamente a su época. Desfloró el cordaje de la lira verlaineana cuando Verlaine no había aún nacido a nuestra admiración [...] se sirvió de las rimas ricas y de

³⁵¹ José Juan Tablada, “Máscaras: Rubén M Campos”, *Revista Moderna*, núm. 15, 1a. Qna. ago., 1903, pp. 225-226.

³⁵² José Juan Tablada, “Máscaras: Jesús Urueta”, *Revista Moderna de México* [s/n], sep., 1903, pp. 1-2.

los metros raros que hicieron luego originales a otros poetas. Fue el precursor de la idea nueva, el profeta del modernismo y el iniciador de los actuales evangelios.

Su real aristocracia, su excelsitud espiritual le hizo marcar la ruta de su vida con huellas de sangre y de martirio. Y él que fue creador por excelencia, él a quien debemos el alba, la aurora gloriosa de un mundo virgen de la poesía, optó por destruir su propia existencia que, [de] haberse prolongado, habría realizado quizá el milagro del poeta que aún no llega, del poeta que vendrá...³⁵³

Podría considerarse una manera muy semejante en la creación de los modelos elegidos por Tablada a los que José Martí escogió también para dignificarlos y aprender de ellos:

Si Martí se preocupó por delimitar un “tipo” humano, fue aquel que pudiera erigirse en héroe con acuerdo a los tiempos modernos; para ello sobrepasó los límites geográficos y trató de aprender de oradores, escritores, políticos, filósofos y militares el aliento íntimo que en plena industrialización aún los elevaba a buscar lo sublime. Estos “tipos” no existen por su indumentaria o hábitos, como en el costumbrismo, ni son metáfora de un pueblo, sino por su pasión por lo grande, por la libertad o por la naturaleza, por su posibilidad de trascender la medianía. Estos “tipos” se elaboran a partir de un personaje real [...] ³⁵⁴

Si a Tablada, en un primer momento de su actividad periodística-literaria, el empleo de la máscara le sirvió para hacer el cuestionamiento de su entorno social, en otra etapa de gran florecimiento intelectual utilizó la imagen de la *máscara* como un símbolo, de manera más deliberada. En ambos momentos de su desempeño, las “máscaras” en Tablada funcionaron con el mismo cometido, si atendemos a las atribuciones que Francisco José Folch le confiere a la “máscara como símbolo”; de entre las muy diversas funciones, la que más se acerca a lo realizado por Tablada está, el hecho de que

[...] la máscara siempre es doble. Mucho es lo que quiere mostrar, hacer visible, desde un vicio hasta una virtud, desde un demonio hasta un dios, para que todos lo reconozcan. Pero no menos es lo que quiere ocultar para que nadie se entere [...] Tal es la máscara como antifaz, que busca, precisamente esconder cuanto está detrás.³⁵⁵

³⁵³ José Juan Tablada, “Máscaras: José Asunción Silva”, *Revista Moderna de México*, nov., 1903, pp. 143-144.

³⁵⁴ Susana Rotker, *op cit.*, pp. 198-199.

³⁵⁵ Francisco José Folch, “La máscara como símbolo”, en *Sobre símbolo*, en línea: <http://books.google.com.mx/books?id=pp4Rbqss-zIC&pg=PA95&1pg=PA958&c> p. 97

Así, en Tablada, la máscara en su columna “Rostros y máscaras. Fisonomías”, tiene por cometido develar lo negativo que se haya escondido tras el antifaz del charro mexicano, del *tahur* o del pueblo fiestero. Pone en evidencia los vicios, las carencias, los rasgos más lacerantes de una parte de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX.

Por lo que respecta a las “Máscaras” de la *Revista Moderna*, el describir las virtudes y hacer los retratos literarios de los estetas del modernismo, le permitió a Tablada exhibir la parte más excelsa de los latinoamericanos, que a través del arte y la cultura los ponía al mismo nivel de las sociedades avanzadas. Dio a conocer lo más sensible y significativo del alma de los creadores que las mismas sociedades latinoamericanas ignoraban de sí mismas. Con su actitud, además, mediante la difusión de las cualidades artísticas de la cofradía modernista, Tablada contribuyó al florecimiento del movimiento modernista a nivel continental.

IV.2.3 Las artes escénicas en “Rostros y máscaras. Fisonomías”

Es frecuente la advertencia acerca de que en los textos modernista se encuentran características de otras literaturas, para Rotker “Hay en el estilo de Martí huellas de la poesía francesa e inglesa, de la filosofía alemana y norteamericana, del conceptismo renacentista, de la pintura y de la escultura del Occidente finisecular [...]”³⁵⁶ En Tablada se reflejan a su vez los ecos martiano, más otras expresiones artísticas del

³⁵⁶ Susana Rotker, *op cit.*, p. 147.

Oriente. Esta amalgama traduce el sincretismo que conformó a la literatura finisecular latinoamericana.

Siendo Tablada un fiel receptor de los preceptos de Charles Baudelaire, asimiló para su conformación de lo estético, la idea de las correspondencias en el arte, puestas en circulación por el escritor francés. Siguió la noción baudelariana de concebir a las artes como elementos de un solo conjunto con continuas intersecciones entre sí.³⁵⁷ Hizo suya, también, la propuesta acerca de que “existen equivalencias entre las percepciones de los diversos sentidos, perfumes, colores, sonidos”.³⁵⁸ En palabras de Baudelaire: “las artes aspiran, si no a sustituir una a otra, al menos a otorgarse recíprocamente nuevas fuerzas.”³⁵⁹ Esta circunstancia esclarece el hecho de que José Juan Tablada hacía continua alusión en sus escritos a la pintura, la música, o la escultura, entre otras manifestaciones artísticas. Muchas de sus crónicas están elaboradas en función de cubrir alguna expresión artística. En el primer año de su actividad periodística, 1891, escribió alrededor de diez crónicas en las que documentaba sus visitas a los museos, a la Academia de San Carlos; se refirió a la tradición de la gráfica mexicana, a las esculturas que cubrían algunos espacios del entorno ciudadano; también abordó el arte del grabado en Julio Ruelas.

Esta proclividad de Tablada por la interrelación entre las diversas expresiones estéticas le permitió establecer el vínculo entre su escritura, expresada en las crónicas, con otras formas de arte. No es fortuito el hecho de que cuando consideraba que estaba haciendo literatura con sus crónicas buscara equipararlas con otras formas de creación. El cronista dejó constancia de su procedimiento en varios de sus escritos; en “Domingos”, del 22 de noviembre de 1896, escribió:

³⁵⁷ Cf. Adriana Sandoval, en Prólogo a José Juan Tablada, *Obras V. Crítica literaria*, p. 19. Los conceptos que utiliza la investigadora provienen de lo estudiado por Marcel Raymond, en *De Baudelaire au surréalisme*.

³⁵⁸ *Idem*.

³⁵⁹ *Idem*.

Dejad, lectoras, que mi pluma proyecte ante nuestros ojos esos cuadros efímeros y disolventes de una linterna mágica, dejad que sobre el camino real de la polvosa semana pase mi crónica como una carreta de saltimbanquis pintarrajeados y llenos de oropeles. El cronista es como uno de esos pintores que se exhiben en los circos y que sobre un lienzo preparado, trazan con rápidas pinceladas un claro de luna o un efecto de crepúsculo.³⁶⁰

Tablada es reiterativo en su propósito de unificación de discursos estéticos, varias de las presentaciones de sus distintas columnas periodísticas lo constatan, sobre todo las del siglo XIX. Etapa en la que se esmeraba por la imbricación de la descripción, la narración, el diálogo y la construcción de semblanzas, cuadros y retratos literarios. Son fragmentos del espacio de condensación a los que se refiere Rotker; mixturas de la expresión artística decimonónica.

En la tercera entrega de su columna periodística “Rostros y máscaras”, Tablada establece la orientación que le dará a su nuevo espacio periodístico, según los términos utilizados por él:

La embriaguez, esa sombría y lamentable *tragedia* tiene para desarrollarse un *teatro* vastísimo; pero en rigor no es *tragedia*. De su *escenario* enorme se desprenden clamores y *risas*; el dolor y la alegría; *carcajada* de histriones, risotada de fauno y quejas plañideras [...] ³⁶¹ (las cursivas son mías).

De acuerdo con estas expresiones utilizadas por el autor para ubicarse en el nuevo espacio periodístico, se infiere la concepción de la que parte para desarrollarlas. Los hechos y acontecimientos de los que se ocupará se llevan a cabo dentro de un “teatro vastísimo”, de un “escenario enorme”, que no siempre son tragedia y pueden ser risas, carcajadas, risotadas. De entrada Tablada está advirtiendo acerca de que los hechos humanos que tratará pueden ser considerados como susceptibles de una representación escénica. En esa misma crónica del 28 de junio (1891) reitera en otro párrafo: “El teatro es la accesoría húmeda, de paredes grises, de vigas ahumadas; en el fondo, el brasero

³⁶⁰ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 22 nov., 1896, [1].

³⁶¹ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras. Fisonomías”, *El Universal*, 28 jun., 1891, p. 1.

derrama una claridad rojiza [...]”.³⁶² Resalta lo precario del medio, la pobreza, el ámbito gris y lúgubre de algunos fragmentos del *escenario*, que es la ciudad de México.

En las crónicas de Tablada, de sus distintas épocas, se pueden extraer muestras de la resonancia de diversos lenguajes como el pictórico o el auditivo en su escritura; “Rostros y máscaras...” es un claro ejemplo de la transposición que hizo el escritor de las formas del discurso teatral.

Si atendemos a los conceptos utilizados por el cronista, se interpreta que los hechos y las acciones transcurrirán en un espacio teatral. Las manifestaciones de dolor, de tristeza, las situaciones tensas, las alegrías y la risa sucederán en esa demarcación. Sus crónicas tendrán por lo tanto un marco escénico. Se proyectan los hechos reales como posibles escenificaciones teatrales; de ahí las conceptualizaciones propias del género dramático: “tragedia”, “risas”, “carcajadas”, etc.

Héctor Azar ofrece una interpretación sobre la esencia de lo teatral en la que puede advertirse que subyace la idea de lo que Tablada considera de esta manifestación artística:

Las propias cualidades del arte teatral permiten afirmar que sus raíces se encuentran en la naturaleza humana: en sus depresiones más sombrías y en sus excitaciones más encendidas. De esta afirmación se infiere que los problemas humanos tienen su origen en el propio núcleo de la constelación familiar. Un conflicto individual o colectivo adquiere dimensiones cuando se actúa ante los demás. Oculto —de la piel para adentro— hace estragos en la intimidad de quien lo padece. Edipo, Hamlet, Segismundo cobran reconocimiento cuando proyectan sobre la ciudad la madeja enredada de sus problemas personales; cuando su personalísimo psicodrama se transforma en tragedia que afecta a la comunidad. Que contribuye al desorden todo de las cosas por sus causas.³⁶³

De lo observado inicialmente por Tablada, y en relación con lo escrito por Héctor Azar, se desprende la sugerencia acerca de que si el psicodrama, la tragedia o la comedia son representaciones de la realidad, al cronista le servirían esos mismos

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Héctor Azar, *Cómo acercarse al teatro*, p. 18.

recursos de la escenificación para elaborar sus nuevas formas periodísticas, porque en su papel de cronista, aparte de ser un observador de actitudes, reacciones y situaciones, era un recreador de personas (los convierte en personajes), paisajes e historias.

La idea de lo que iba a ser su columna “Rostros y máscaras”, la delinea el cronista paulatinamente. En su primera entrega, el 14 de junio de 1891, indica en la presentación: “En mi propósito de bosquejar las fisonomías que pueblan el *boulevard*, como pomposamente se llama a nuestra calle de Plateros [...]”³⁶⁴ Se infiere por lo tanto que el escenario será la ciudad de México y el *baulevard*, el sitio desde donde el cronista observe el diario transcurrir de los acontecimientos.

En el desglose que hace Tablada de los elementos que intervienen en las representaciones, desde el periódico, indica el lugar que él ocupará en el *boulevard*: el de *tourlourou*, y aclara la función y el significado que le dará al término: “Diré que *tourlourou* es sinónimo de ‘lagartijo’, de ‘gomoso’, de *fashionable*, de ‘dude’; pero todas estas palabras abrigan un sentido, implican algo, y *tourlourou* es, en mi juicio, la palabra más hueca entre todas las articulables, la más gris en la gama de la audición colorida.”³⁶⁵ El cronista puntualiza el concepto de lagartijo porque es el lugar que él tendrá en el *baulevard*, la de observador, catalogador y censor de los hechos que transcurren en el escenario de la ciudad de México.

Casi al finalizar su primera crónica, cuando se refiere a “Frou-Frou”, uno de los personajes que transitan por el *baulevard*, Tablada vuelve a referirse a la posición del *tourlourou* o “lagartijo”: “‘Frou-Frou’, la joven aristócrata, la pálida belleza fin de siglo, interesante por su clorosis y por sus vestidos de crujiente seda, pasa rápidamente,

³⁶⁴ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras”, *El Universal*, 14 jun., 1891, p. 1.

³⁶⁵ *Idem*.

reclinada en los cojines de *landau*, con una mirada vaga, soñolienta, que no se detiene ni mira al lagartijo que hace su *haut-le-corps* cuando ella pasa”.³⁶⁶

Con esta observación Tablada reitera su función dentro de la escena, la de observador, apuntador, “lagartijo” o *flâneur*. Es decir que él estará detrás del escenario y lo aclara desde su primera crónica para que advirtamos la importancia de su presencia en el lugar donde transcurren los acontecimientos. Rubén Lozano Herrera hace hincapié en lo fundamental que significaría ese cometido en la experiencia de Tablada como cronista: “Durante sus años juveniles como *flanêur* y todavía en 1911 y 1912 en París [Tablada] muestra avidez por aprehender y participar de todo lo que hay en las calles.”³⁶⁷

Líneas antes, el estudioso apunta sobre el papel de testigo que José Juan Tablada ocupó para la realización de su crónica del período decimonónico: “El involucramiento en los aconteceres, indispensable para la adquisición de conocimientos, es el punto de partida para la creación de imágenes que posteriormente se compartirán; poco puede hacer quien se contenta con ver a la distancia, con adquirir conocimiento solo de oídas, o quizá exclusivamente por medio de la lectura [...]”,³⁶⁸ como después sí lo haría el autor; por eso es indispensable señalar lo hecho por Tablada en su primera etapa de cronista. Posteriormente, extraería los temas de sus crónicas de lo que escuchaba, leía o imaginaba.

Una vez posesionado Tablada en el lugar desde donde considera podrá tener la mejor perspectiva: el *boulevard*, para interpretar el diario vivir en la capital del país, afianza su idea acerca de que los hechos relatados forman parte de un manuscrito escénico: “La naturaleza reparte los papeles que cada quien ha de jugar en el teatro de la vida, y ¿por

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ Rubén Lozano Herrera, *op. cit.*, p. 61.

³⁶⁸ *Idem.*

qué censurar a aquél a quien tocó en suerte interpretar a Yago o elogiar al designado para protagonista heroico?”³⁶⁹

Aquí el cronista apunta al hecho de que en el escenario aparecen los personajes que dan vida a la escena, y de que cada cual desempeña un papel en la historia; entonces, como en el teatro, en la vida real los actores serían las personas que deambulan por el *boulevard*. Esta idea se refuerza por la forma como subtitula el cronista su primera columna desde su primera entrega: “Griseta”, “Sordín”, “Fru-Fru” y la “Güera”. En subsiguientes escritos también hace mención de otras fisonomías de su galería: “Fígaro”, “El gendarme”, “Calicot”, “Náufragos”, “El evangelista”, “Un ídolo caído”, “Ricardo Flores”, “Un mendigo”, “Un pobre hombre”, “El mesero”, “La china poblana”, “El charro”, etc.

También los lugares que frecuentan los personajes de los que se ocupa el cronista son motivo de personificación: “El teatro de Baco”, “El arrabal y la pulquería”, “La taberna y el *boulevard*”, “Plateros”. Igualmente, las situaciones en las que transcurren los hechos se personifican: “Horda exótica”, “Fin de una raza”, “Catálogo de la embriaguez”, “Patriotería”.

Personajes y situaciones ocurridas en el *boulevard* se entrelazaban para dar lugar a las tramas que le otorgaron forma a “Rostros y máscaras. Fisonomías”. Esa idea de José Juan Tablada de presentar los acontecimientos cotidianos como si formaran parte de un libreto la continuaría en subsiguientes columnas de crónicas; empieza con esta tendencia cuando inicia su labor de cronista, la iría puliendo y agregando nuevos matices en su extensa trayectoria periodística.

³⁶⁹ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras”, *El Universal*, 4 oct., 1891, p. 1.

IV.3 La algarabía, la fiesta y el entretenimiento en el *boulevard*

En la última década del siglo XIX, cuando José Juan Tablada inicia sus publicaciones en *El Universal*, el proyecto liberal se fortalecía bajo los lineamientos de la administración porfirista que había cumplido los primeros cuatro lustros, con un paréntesis parcial de cuatro años del gobierno de Manuel González. Para entonces se habían trazado los principales parámetros que caracterizaban al régimen: transferencia del postulado de libertad por el de paz, “[...] el orden impuesto a como [diera] lugar, la estricta jerarquización del sistema político y de la existencia cotidiana; la devoción ante el modelo europeo (del que se adoptan los rasgos externos [...]); la fe en un progreso constituido de modo tangible con ferrocarriles y fábricas y empréstitos y reconocimientos de los demás estados [...]”³⁷⁰

Tablada se hacía eco de algunos de estos logros en su columna periodística “Domingales”, publicada también en *El Universal*, del 25 de octubre de 1896, al 7 de febrero de 1897. La desarrolló bajo los lineamientos y características de la crónica urbana, por lo que su demarcación también fue la ciudad de México, de la que trató su vida social, cultural y artística.

A esta modalidad de la crónica de Tablada se le denomina también “Crónica local”.³⁷¹ “Es la glosa a la vida cotidiana de la ciudad”, dice Luis Marsillach, y agrega: “Lo que importa en un buen cronista local es que interprete los hechos con un sentido de universalidad [...]”³⁷²

³⁷⁰ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, T. 2, p. 1382.

³⁷¹ José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, p. 369.

³⁷² Luis Marsillach, citado por José Luis Martínez Albertos, *Idem*.

A diferencia de su columna “Rostros y máscaras. Fisonomías”, cinco años antes (1891), donde el cronista asumió el cometido de develar lo oculto, exhibir las máscaras que deambulaban por el *boulevard* (descudriñar el interior de sus rostros y sus fisonomías para mostrar lo que tenían soterrado), en este nuevo espacio Tablada se ocuparía del otro rostro de la ciudad. Cotidianamente se refería a lo atractivo, lo edificante de ciertas personalidades, algunas de ellas cercanas al poder. Sus escritos resaltaban los logros reflejados en la economía de determinados sectores y la numerosa oferta de actividades sociales y distracciones de las que podían disponer los más favorecidos por el régimen. Algunas de sus crónicas versarían también sobre espectáculos populares, a los que asistía el pueblo.

En su crónica del 22 de noviembre de 1896 discurrió el cronista, sobre uno de los temas a los que Monsiváis denomina eternos: el amor

Los “fuegos artificiales” encantan al pueblo y encantan al poeta. Los fuegos de artificio son un símbolo, porque significan todo lo deslumbrante y a la vez todo lo efímero de los humanos ideales. ¿El amor, el gran ideal de la vida, qué cosa es al fin? Preguntádselo a Gabriel D’ Anunzio que en su gran novela *El triunfo de la Muerte*, toma esta frase como epígrafe: “Ni contigo, ni sin ti puedo vivir”. Preguntad a Tolstoi qué es el amor y él os responderá en su *Sonta a Kreutzer* con una afirmación búdica que cambiará en fúnebre corona de hiedra la cálida diadema nupcial que destinabais a vuestra novia; preguntadle a Baudelaire -el gran educador francés- que cosa es el amor, y él os responderá que: “El pobre enamorado que acaricia a su hermosa. Es el agonizante que se hunde en su fosa”.

Y Shopenhauer os dirá que la mujer, “la estrella polar” del arte, tiene “los cabellos largos y las ideas cortas”. Y en fin, lectores míos, el que en estos tiempos cree en el amor tiene que abrigar una gran alma, una alma que como una inexpugnable armadura, rechace todas las flechas con que quiere asaltar nuestra conciencia el sagitario vil y eleve el actual pesimismo.³⁷³

De acuerdo a la forma de la crónica, determinada en ocasiones por los contenidos de la misma, en la crónica de Tablada se contemplan varias de las modalidades más representativas de la crónica local, de acuerdo con el esquema de Martínez Albertos:

³⁷³ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 22 nov., 1856, p. 1.

- a) *crónica exhaustiva*: intenta recoger, en anotaciones esquemáticas, todos los acontecimientos importantes de la vida local [...]
- b) *crónica de pincelada*: se centra en un solo tema que glosa ampliamente [...]
- c) *crónica desenfadada*: sobre muchos temas o sobre uno en particular.³⁷⁴

“Lo que pasa por dentro de lo que acontece”, contempla Martín Vivaldi sobre la crónica.³⁷⁵

“Dominicales”, del 6 de diciembre de 1896 también es un ejemplo muy representativo de lo que contenían las crónicas de Tablada en ese nuevo cometido con el periódico:

Los acontecimientos pasan tumultuosamente por el blanco telón de la semana como proyectados por el kinetoscopio. El nuevo período presidencial; la gran serenata (del maestro Payén, en la Plaza de Armas); el *Horse-Show* en el Hipódromo de Indianilla; las fiestas de Guadalajara; la romería española en el Tívoli del Eliseo; el baile de la *Lyre Gauloise*, una multitud de escenas de la gran comedia de la alegría, que ruedan y atruenan en el cerebro del cronista y caen sobre el pararrayos de la pluma como descargas eléctricas de una gran tempestad.³⁷⁶

Por los asuntos tratados en ese espacio, donde predomina el desfile de personalidades y su entorno, resulta pertinente ubicar a su vez estos escritos de Tablada en lo que se ha denominado “crónica de sociedad”, a la que algunos teóricos catalogan como “un aspecto muy particular de la crónica local”.³⁷⁷ En esta modalidad de la crónica se hace publicidad de ciertos personajes y de determinadas actividades sociales y culturales.

En otra de sus crónicas, Tablada anticipa animadamente los asuntos que tratará su siguiente entrega; por la manera de presentarlos se advierte su intención de promocionarlos:

Os hablaré de la próxima exposición de caballos y carruajes, lectoras mías [...] Ahí veréis desde el aristócrata *mail coach* con sus lacayos de áureos botones que lanzan al viento sus fanfarrias, hasta el *buggy* o el *tilburry*

³⁷⁴ José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, p. 370.

³⁷⁵ Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 136.

³⁷⁶ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 6 dic., 1896, p. [1].

³⁷⁷ José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, p. 375.

manejados por la enguantada mano del *sportman*. Veréis la *charrete* inglesa de un *clubman* rodando en el vértigo de la carretera; el *landeau* aristocrático, lleno de distinguidas hermosuras que lánguidamente se reclinan en los cojines *nankin*. Veréis las cabelleras rubias deshebrándose sobre el capitonado *grosbleu* de las berlinas; veréis el *landolet* tirado por el alazán *stoper* y la victoria arrebatada por el trote de un tiro a la Doumont.³⁷⁸

Las crónicas de Tablada de esta etapa, mediados de la última década del siglo XIX, reflejan en el contenido lo acotado por los especialistas del género de esa época, apunta Monsiváis, por ejemplo: “[...] en el terreno de la vida cotidiana, a la crónica el porfiriano le delega la gran misión: ser el espejo de concordia, la certidumbre de que así sea parcialmente, ya se habita en una realidad armoniosa.”³⁷⁹

José Juan Tablada muestra desde en su primera entrega “Dominicales”, del 25 de octubre, la naturaleza estética de su columna periodística:

No hay remedio!... Una vez más atraca en este puesto hospitalario la “Nao de China” de mi crónica. Una vez más descargará su frívola mercancía de frases huecas, de vocablos pintarrajeados, de inútil bibelotería y de superfluo *bric-à-brac*... ¡qué remedio! No es mi propósito satisfacer a los críticos que se erigen en aduaneros de la literatura y pretenden castigar con la gabela de su juicio todas las producciones artísticas que no son substancias alimenticias o artículos de primera necesidad.³⁸⁰

En párrafos subsecuentes, aclara el cronista el objetivo que se propone con los “Dominicales”, en cuanto al contenido (de la forma, a la cuál se refiere abierta e insistentemente, se abordará aparte):

Si el mercado literario necesita pan y manteca, de ellos es el amasijo del boletín y el horno del editorial [...] mientras ellos empuñan el timón de la “nave del Estado” yo, de pié, en la proa de mi “Nao de China”, recuerdo aquel prefacio de los “Esmaltes y camafeos” del divino Gautier [...]

Y ahora, lectoras mías, permitid que mi indiferencia de literato arroje un velo de olvido sobre el palenque periodístico. Mi bajel sin rumbo, mi suntuaria góndola veneciana se velará del negro obedeciendo al decreto de los Dux del periodismo; mi crónica es el buque fantasma de Wagner [...]

³⁷⁸ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 22 nov., 1896 [p. 1].

³⁷⁹ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, p. 28.

³⁸⁰ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 25 oct., 1896, [p. 1.]

Y mientras vago en el mar procelario de la crónica, dejadme anclar en ésta pacífica bahía.³⁸¹

Si atendemos al precepto de que la crónica documenta, registra, testimonia un país ¿qué se observa en las crónicas de Tablada tan sólo unos años antes de finalizar el siglo?, ¿qué documenta?, ¿qué registra?, ¿qué testimonia? desde la ciudad de México.

Si “Rostros y máscaras” mostraba la imagen soterrada de la sociedad menos favorecida de la época, “Dominicales” exhibe las fisonomías, los retratos y las situaciones de vida de los más beneficiados por el régimen, empezando por el general Porfirio Díaz. Su crónica del 31 de enero de 1897, la dedicó Tablada íntegramente al concierto con el que se celebró la quinta reelección presidencial (1897-1901). Aparte de la descripción del lugar, al que denomina “el viejo coloso”, y de referirse a la iluminación, los espacios, los asistentes, va detallando y se concentra en el acto: “La obertura del *Tanhauser*, los trozos de Edward Grieg, escritos para el *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen y el prólogo de Pagliaci de Leocavallo, fueron la parte artística en el concierto [...]”,³⁸² informaba el cronista.

Al inicio del texto escribe: “Mucho tiempo hace que la alta sociedad no estaba representada en un teatro de una manera tan cabal y tan brillante, delegando tanta mensajera de la hermosura, de la elegancia y de la riqueza.”³⁸³ Y cierra el cronista la referencia a la celebración, observando: “El concierto de luna fue, en resumen, una solemne ceremonia del arte, un triunfo de la hermosura y una suntuosa feria de la riqueza y del buen tono”.

El fragmento anterior de la crónica de Tablada ejemplifica fielmente lo observado por José Olivio Jiménez, cuando apunta: “[...] a lo largo del modernismo pareció predominar en la crónica la orientación ligera y entretenida [...] que ya se plasmara

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 31 ene., 1897, [p. 1].

³⁸³ *Idem.*

inicialmente en Gutiérrez Nájera”.³⁸⁴ El mismo crítico pone como ejemplo la particular concepción emitida por Luis G. Urbina, destacado realizador del género (en las mismas etapas ejercidas por Tablada): “Solo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica, sahumada con algunos granitos de gracia y elegancia”.³⁸⁵

El entusiasmo de Tablada por ser partícipe de ese otro escenario de la vida citadina quedó demostrado en las diez y seis crónicas de “Dominicales” que escribió para la siguiente etapa. Cuando dice el cronista en la entrega periodística del 6 de diciembre: “Los acontecimientos pasan tumultuariamente por el blanco telón de la semana [...] una multitud de escenas de la gran comedia de la alegría, que ruedan y atruenan en el cerebro del cronista”³⁸⁶, enfatiza que se ocupará de destacar las actividades que le estaban dando vitalidad a la sociedad mexicana.

Una muestra representativa de ese propósito apareció semana a semana. Tablada dio cuenta de las celebraciones del Congreso en la Plaza de Armas (22 de noviembre), de las fiestas que realizaron las colonias extranjeras: la americana, su fiesta del *Thanksgiving day* en el Teatro Orrín; la francesa, por un campeonato en la República, lo celebraba en el *Ciclist Union Club* (29 de noviembre). En el mes de diciembre se ocupó entre otros sucesos de: el espectáculo que representaba el cinematógrafo Lumière; las corridas de toros en Bucareli; las actuaciones de “Fregoli”, un actor excéntrico; el 12 de diciembre, consagrado a las fiestas de la Virgen de Guadalupe; las celebraciones de la Navidad y lo que conllevan: el árbol, los regalos (aguinaldo), el frío, la familia, etc. Hizo referencia al festival efectuado en la casa de los Mascarones, por la Congregación de San Luis Góngora (27 de diciembre).

³⁸⁴ José Olivio Jiménez, “El ensayo y la crónica del modernismo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II. *Del neoclasicismo al modernismo*, p. 545.

³⁸⁵ Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, citado por José Olivio Jiménez, *Idem*.

³⁸⁶ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 6 dic., 1896, [p. 1].

Luis González reporta en los últimos años del siglo XIX una extensa actividad cultural en la ciudad de México:

La diversión alcanzó entonces momentos cumbres: la ópera de Adelina Patti y el tenor Tamagno; las funciones teatrales con Virginia Fábregas, Andrea Maggi y María Guerrero; los conciertos con Paderewsky; los espectáculos frívolos con Lily Clay y su grupo de bailarinas jóvenes y descocadas; las tandas del Principal; los combates de flores en el Paseo de la Reforma; las exposiciones anuales de plantas y flores en San Ángel; las carreras en bicicleta; el ballet o “pantomima lírica”; los suntuosos bailes en el Palacio, las embajadas y los palacetes. En cambio apenas se permitían y no dondequiera las corridas de toros donde aún era el ídolo Ponciano Díaz.³⁸⁷

El año nuevo de 1897 le proporcionó a Tablada material suficiente para desplegar su entusiasmo. Además de los festivales del día de Reyes, cubrió la presentación del Circo Villamil (vio en el Circo Orrín la síntesis del moderno lujo y refinamiento en los accesorios de la civilización); uno de los bailes en Minería; un concierto en el Teatro Abreu; las actuaciones de “Frégoli”; las atracciones de la *troupe* del Orrín y una pintoresca ceremonia celebrada entre gitanos.

Antes de terminar el siglo XIX, José Juan Tablada recurría a distintas modalidades de la crónica: la crítica y retadora del medio social, que requería de símbolos para desentrañar su naturaleza o la centrada más en los signos exteriores de una sociedad que se empeñaba por alcanzar la modernidad. En los distintos casos fueron las formas discursivas, la fusión de lo periodístico con lo literario, lo que otorgaría unidad a su propósito: dar cuenta de una temporalidad y un lugar en perpetua transformación.

IV.3.1. La literatura en las crónicas de Tablada

³⁸⁷ Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, Vol. 2, p. 979.

En “Dominicales”, del 22 de noviembre de 1896, Tablada expresó: “Julio Lamaitre dice que la crónica es el polvo de la literatura; pero que, sin embargo es literatura... y bien, yo lo sabía!”³⁸⁸

Idea muy parecida a la de Lamaitre, con la que Tablada se entusiasma, sobre el género de la crónica, manifiesta Antonio Candido cuando la define: “literatura a ras del suelo”³⁸⁹; es decir que la crónica se construye de manera tangencial, con fragmentos de componentes literarios; por lo mismo, considera el autor, la crónica no es un “género mayor”, ni se podría imaginar una literatura hecha de grandes cronistas, que le den el brillo universal de los grandes novelistas, dramaturgos y poetas. Sin embargo, el escritor le reconoce al género muchos otros atributos que le confieren un lugar fundamental en el ámbito literario.

Por parte de Tablada, su práctica en el género lo llevaba a constatar lo que años después sería motivo de enjundiosos estudios, sobre todo en el siglo XX: la unión de los discursos, el periodístico y el literario, por parte de los modernistas. La idea del autor se desprendía de la circunstancia de que era en la crónica donde se concretaba el encuentro de la literatura con el periodismo, por las características del género: los modos en el manejo del lenguaje, las formas discursivas empleadas y demás recursos que emparentan a las distintas modalidades genéricas. También con el ensayo y la combinación de la crónica-ensayo.

El planteamiento de Susana Rotker concretiza los aspectos fundamentales del hecho en cuestión:

³⁸⁸ José Juan Tablada, “Dominicales”, *El Universal*, 22 nov., 1896, p. 1.

³⁸⁹ Antonio Candido, “A vida ao rés-do-chão, en *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, pp.13-22. Traducción de Midori Adelaida Valle Juárez, estudiante de Filosofía, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, noviembre de 2012. Por lo que respecta al tema, al autor le parece que es mejor que la crónica sea un género menor, porque así el género permanece cerca de nosotros; ya que conforma un lenguaje que habla cercano a nuestro modo de ser natural. En su falta de pretensiones, la crónica humaniza, y esta humanización le permite recuperar, por otra parte, una cierta profundidad de significado y un cierto refinamiento, entre otras particularidades.

Y, en verdad, *la crónica es el laboratorio de ensayo del “estilo”*-como diría Darío- modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consiente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. Lamento aparte: *el camino poético comenzó en los periódicos* y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra.³⁹⁰

Tablada elaboró textos que cristalizan lo dicho por Rotker:

Aquí, en estas columnas, vivió Gutiérrez Nájera; en estas columnas edificó su mansión señorial, y como un príncipe orfebre, cinceló en la más alta acrotera su noble escudo ducal, de esmaltados cuarteles y caprichosos lambrequines. Ese magnate literario llenó esta morada de la crónica de suntuosidades palatinas. Coronó a su musa imperialmente; hizo que su regia mano empuñara un cetro poderoso y derramó flores de lis sobre su brial de majestad. Tuvo la omnipotencia del genio. Cuando reía repicaban sus frases como címbalos y cascabeles, y los epigramas eran joviales bufones que desplegaban su chinesco parasol; cuando meditaba, os hacía penetrar con él, a una celda húmeda y umbrosa, y asistíais a los funerales de su espíritu que, como un Carlos V, hacía los simulacros de su muerte.

Todo tuvo ese príncipe: negras armaduras para el torneo y para las pompas cortesanas suntuosos mantos de Dux. Tuvo rimas que, como pavos reales desplegando su cauda, ostentaban abanicos de pedrería; *lieders* blancos que nadaban en lagos melancólicos, como los cisnes de Luis de Baviera; versos audaces y fieros lanzándose al ideal como halcones palumbarios.³⁹¹

Las múltiples referencias culturales, la implementación de imágenes, el recurso de los símbolos, la aparición de metáforas y el empleo constante de neologismos o préstamos de expresiones de otras lenguas conforman parte de este fragmento, como una muestra de la modalidad discursiva de Tablada. Una pieza de orfebre para una página del periódico.

Retomando parte de uno de los escritos de Tablada, transcrito anteriormente, contribuye a reforzar lo considerado:

Si el mercado literario necesita pan y manteca, de ellos es el amasijo del boletín y el horno del editorial [...] mientras ellos empuñan el timón de la

³⁹⁰ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 108.

³⁹¹ José Juan Tablada, “Impresiones literarias”, *El Universal*, 18 oct., 1896, p. 1.

“nave del Estado” yo, de pié, en la proa de mi “Nao de China”, recuerdo aquel prefacio de los “Esmaltes y camafeos” del divino Gautier [...].

Y ahora, lectoras mías, permitid que mi indiferencia de literato arroje un velo de olvido sobre el palenque periodístico. Mi bajel sin rumbo, mi suntuaria góndola veneciana se velará del negro obedeciendo al decreto de los Dux del periodismo; mi crónica es el buque fantasma de Wagner [...].³⁹²

Su texto está aludiendo a una multitud de significaciones: en cuanto a los contenidos de sus crónicas y al estilo que emplea, pero sobre todo, lo que el lector debe esperar de sus crónicas semanales, el referente sería importante, pero más la recreación estética, cultural en torno a los hechos abordados.

Otro punto fundamental que se desprende del mismo escrito, es la insistencia de Tablada por resaltar que de los textos periodísticos el que mejor se acomodaba a sus propósitos, sobre todo estilísticos, era la crónica. Habiendo señalado ya las principales características del género es factible entender las motivaciones del cronista. La práctica y la ejercitación le daban la razón.

Sobre la naturaleza de esta circunstancia Susana Rotker contempla que:

La incipiente recuperación de las crónicas modernistas para el cuerpo literario hispanoamericano tiene que ver, entonces, con la revisión de los estudios de la literatura tomándola como parte de la multiplicidad de la práctica cultural [...].

[...] hasta hace pocos años se ha seguido estudiando un fenómeno con categorías prácticamente finiseculares: separando “creación” o “arte” (léase poesía, en lo que se refiere a la mayor parte del modernismo), de “producción” (léase periodismo como bien de consumo y sujeto a normas de venta). Esta separación tiene como trasfondo [...] difundidos estereotipos acerca de la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado incapaz de producir obras de arte [...].³⁹³

Rubén Darío apuntó en varios momentos a la índole estética de las producciones periodísticas, consideraba que “El literato puede hacer un reportaje: el *reporter* no

³⁹² José Juan Tablada, “Dominicales”, 25 oct., 1896 [p. 1].

³⁹³ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 24.

puede tener eso que se llama sencillamente estilo”.³⁹⁴ Para el nicaragüense la diferencia de textos escritos para un periódico radicaba en el “modo de escribir”, ya fuera una nota informativa o un escrito con mayores posibilidades de creatividad, como lo era la crónica.

Carlos Battilana plantea el hecho de que el género de la crónica más que establecer diferencias problematiza la relación entre la literatura y el periodismo: “Entre ambos se producen una tensión y un intercambio; o mejor dicho, se origina una zona intersticial que da lugar a la heterogeneidad donde se mezclan, articulan y disuelven al mismo tiempo sus límites discursivos.”³⁹⁵

Dada esta realidad paradigmática, para Julio Ramos la crónica modernista no debía leerse como una forma suplementaria de la poesía, ni como un *modus vivendi* de los escritores: por el contrario, la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y pugna de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana.³⁹⁶

Si en los años iniciales de su actividad periodística, entre 1891-1893, Tablada escribió varios textos en los que salía en defensa del trabajo de los escritores metidos a periodistas, para 1896, ya estando convencido de que sus producciones textuales devenían en expresiones literarias, su prosa periodística se hacía eco en forma y significación de esa particular circunstancia. En su artículo, de entre varios que escribió, según lo visto en el capítulo anterior, “Periodismo. La redacción y el gabinete” (1891): se lamentaba el cronista del error de los lectores de querer encontrar en el periódico el estilo cincelado y la idea nueva que surgía únicamente después de prolongados estudios y hondas cavilaciones. Escribió: “Es muy común en el público el confundir y juzgar con

³⁹⁴ Rubén Darío, “La enfermedad del diario”, *La Quincena*, Buenos Aires, mar., 1897; citado por Carlos Battilana, “Rubén Darío. Periodismo y enfermedad”, en Susana Zanetti (coord.), *op.cit.*, p. 128.

³⁹⁵ Carlos Battilana, *op. cit.*, p. 130.

³⁹⁶ *Idem.*

el mismo criterio al literato que en calma del gabinete pueda cincelar sus obras y meditar sus frases, con el periodista que en el vértigo del trabajo diario, apenas si tiene tiempo de lanzar sus ideas sin atavíos, casi desnuda, solo vestida con el traje rudimentario que lo es bastante para cruzar el mundo en su vida efímera de un día [...]»³⁹⁷. Años después llenaría páginas en los periódicos con diversidad de producciones textuales: retratos literarios, estampas, paisajes, imágenes sobre creadores, enmarcados la mayoría de ellos en sus crónicas, bajo la velocidad que exigían las normas periodísticas.

IV.3.2 La descripción en las crónicas de Tablada: modalidades para apropiarse del entorno ciudadano

En los primeros párrafos, de la primera crónica, de su primera columna “Rostros y Máscaras”, 24 de junio de 1891, José Juan Tablada escribió:

Testa de Adonis idiota, mirada donde el pertinaz estudio ha bosquejado la inteligencia (bosquejo al pastel que se deshace de un soplo), cuerdo de jaquet y por la tijera del sastre que suple a la naturaleza y de figura humana al maniquí. Figura humana sí, porque en rigor estético no la tiene; es simplemente antropomorfo[...]

Cuando nació prematuramente, vivió durante tres días reputado por fenómeno abortivo y se salvó del frasco de alcohol y de la exhibición en la vidriera de un consultorio, porque la vida se aferró de una manera inexplicable en su organismo atrofiado.

Pasó los primeros años de su vida de una manera clandestina, oculto entre pañales, donde lo sepultaba el pudor materno. Las nodrizas no pudieron amamantarlo, porque se les iba la leche tan luego como lo veían, y una borrica impenetrable al sentimiento de lo feo fue la encargada de sustentar al embrión.

Las leyes del atavismo mintieron, la influencia hereditaria no se dejó sentir en lo más mínimo [...] No puede decirse “es un asno”; para nuestro tipo, este calificativo por lo común humillante, no sería una vergüenza, sino una jerarquía.³⁹⁸

³⁹⁷ José Juan Tablada, “Periodismo. La redacción y el gabinete, *op. cit.*

³⁹⁸ JJT, “Rostros y máscaras... Plateros”, *El Universal*, 14 jun., 1891, p. 1.

Apunta Luis Velázquez Rivera que “Las palabras se oyen, hacen ruido [...] dejan la imagen de una acción, de una persona, de un hecho [...] Unas palabras gustan más que otras [...]”.³⁹⁹ Esa sensación es la que se desprende de esos primeros fragmentos del texto con el que Tablada inicia sus colaboraciones regulares en el periodismo mexicano. Con ese retumbar de expresiones en el esbozo que delinea el cronista crea una imagen, la forma a través de las palabras, de sonidos que martillan el oído del lector. Conforma una figura repugnante, mediante la descripción de sus rasgos de adefesio. Éstos quedan en la mente del receptor, sobre todo por el conjunto de vocablos que marcan el ritmo de una descripción que debe ser contundente, penetrante y mordaz. Es lo que podríamos considerar, de acuerdo con Velázquez Rivera: “el valor sonoro del lenguaje”.

Esta introducción de Tablada en el medio periodístico muestra cuáles eran entonces sus mayores preocupaciones: las de encontrar una forma, una modalidad, un estilo, una voz para volcar sus inquietudes estéticas a través de un determinado uso o manejo del lenguaje. En aquellos momentos de transformaciones económicas, sociales, culturales ¿cuáles eran las imágenes que mejor traducirían el cambio, el universo caótico en el que México había entrado?, ¿Cómo conciliar los antagonismos? De entrada, Tablada describe la imagen de una figura deforme, fragmentada, a punto de ser alguien, pero que no logra ser. ¿Eso es México en ese momento?: está fraguándose, formándose una nueva entidad sociocultural con aspiraciones de modernidad.

En sus primeras crónicas, “Rostros y máscaras...”, “Entrevistas falsas”, “Croquis violentos” y otras, José Juan Tablada se propone evidenciar los rasgos negativos de la sociedad mexicana, resaltando las imágenes más lacerantes de las personas que la habitaban (según lo visto en el capítulo anterior). Utiliza la modalidad descriptiva en sus

³⁹⁹ Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 333.

distintas facetas para penetrar en el entorno ciudadano de los que lo conforman, y da el retrato de un momento de la vida del país, su visión externa y, con mayor énfasis, la interna.

Si la descripción implica observar atentamente para adentrarse, penetrar, llegar al ser de las personas (de los lugares y de las cosas) y captar su forma de actuar, de sentir y de pensar, en Tablada es continuo ese accionar de la interiorización de la mirada. Por eso, su técnica abarca la descripción de una persona u objeto no sólo en sus partes visibles; es constante y proclive a dirigirse a las partes sensibles de la persona o fenómeno descrito. Despliega un conjunto de emociones y sensaciones del hecho que lo alienta y lo motiva.

Andando por el *boulevard* el cronista desliza su mirada sobre aquellos rostros que en apariencia llevan una vida rutinaria, cotidiana, que cumplen una función, un papel en el diario vivir. Cuando se detiene a observarlos descubre aspectos de su personalidad que no se ven a simple vista. Él los deduce, los muestra mediante el uso de diversas modalidades descriptivas.

De “El mesero”, por ejemplo, una de las fisonomías que aparecen en sus escritos de “Rostros y máscaras”, y representa a muchos de los servidores de las numerosas cantinas y tabernas de la ciudad de finales del siglo XIX, a las que el cronista hacía alusión constantemente, infirió:

Aquellos ojos de lacios párpados, aquella boca de pronunciadas comisuras; los ojos turbios cuya mirada parecía velada por una bruma; el ademán postrado [...] eran precisos síntomas para diagnosticar el estado enfermizo de aquel temperamento.

[...] Su rostro maculado de pecas, lleno por el tono rubio de su cabello y un bigote azafranado, tenía relámpagos [...] de una energía latente y atrofiada [...] el blanco mandil que indudablemente le pesaba más que si fuera plomo y lo tuviera a las espaldas.

[...] Lo vi accionar en el teatro de la necesidad, miserable títere que oscila entre dos imperativos y cuya voluntad atrofiada yace inerte en el imperio de lo ajeno.⁴⁰⁰

Mediante la técnica descriptiva del “retrato”, cuya característica estriba en ocuparse de las cualidades físicas y morales de una persona,⁴⁰¹ José Juan Tablada penetra en el interior del personaje, devela lo encubierto, lo escondido; en el caso del mesero, el rostro secreto, su cuerpo enfermo y su espíritu endeble. Como en esta circunstancia, el cronista muestra con múltiples ejemplos en sus escritos, el lado no palpable, y en la mayoría de los casos, la parte furtiva de los habitantes del *boulevard*; se corrobora, como entre muchos, en el siguiente pasaje:

Era la estrella negra en el blasón de aquella familia. Al verlo con su charla libre y desatada, con una mirada aprendida en las tabernas y en las plazas de toros [...] se recordaban bien involuntariamente esos injertos de la floricultura moderna.

[...] degradado por los subversivos caprichos de su voluntad; capaz de sacrificar todos los dogmas del deber en pro de la copa de ajeno que diariamente apuraba [...] y el desequilibrado, el calavera, tuvo en sus ojos un relámpago de suprema ambición, iluminó su faz una amargura y suspiró por ese pasado sustraído a su existencia [...].⁴⁰²

A través de la descripción de lugares o situaciones Tablada ubica el sitio, los alrededores donde ocurre la tragedia, los sinsabores y las tristezas de los habitantes de la ciudad de México de los que se ocupa. Una metrópoli llena de carencias sociales, culturales y educativas, que dificultan la vida, el avance social y cultural del pueblo. Al enfatizar la situación constantemente, el cronista advierte, mediante distintos enfoques, sobre la inercia social que asfixiaba al país. No resulta fortuito que una de sus crónicas tenga el siguiente inicio: “Ya era hombre entonces. Trabajaba en un ministerio con grandes probabilidades de ser oficial en alguna legación extranjera. Soñaba en una

⁴⁰⁰ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras... El mesero”, *El Universal*, 13 sep., 1891, p. 1.

⁴⁰¹ Cf. Martín Alonso, *Ciencias del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 376; citado por Susana González Reyna, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰² José Juan Tablada, “Rostros y máscaras”, *El Universal*, 4 oct., 1891, p. 1.

estancia de algunos años en París, en Berlín, en la Haya, en cualquier parte que no fuera México, ciudad que le parecía por demás vulgar e impropia para satisfacer sus deseos de civilización fin de siglo”.⁴⁰³

Para desentrañar la parte nebulosa de la ciudad, Tablada empleó la forma de la descripción denominada “etopeya”⁴⁰⁴, modalidad descriptiva que le permitía el desglose de los rasgos morales de los personajes que abordaba. El cronista la utilizó frecuentemente como un recurso para tratar una situación desde sus múltiples aristas, pues emplea los distintos sentidos para crear las imágenes y sensaciones. Es muy probable, a su vez, que Tablada exhibiera la inmovilidad social desde distintos flancos para impulsar a la nueva sociedad que estaba emergiendo con el siglo, el cuál aparecía ya en el horizonte.

Años después, en sus crónicas publicadas en *El imparcial*, “Crónicas del boulevard” (1907) y las de “Miscelánea” (de acuerdo al catálogo de Esperanza Lara), entre 1908 y 1909, José Juan Tablada reparaba en los rasgos que advertían los cambios de la sociedad mexicana. Continuaba con su estrategia de hacer ver y describir los aspectos negativos, pero para contraponerlos a lo que ya se estaba logrando. En su crónica: “El asunto del día. Un asesinato elegante”, informa de las innovaciones en el reglamento de automóviles, por parte de las autoridades del gobierno del Distrito Federal, para prohibir la conducción a los menores de edad.⁴⁰⁵ Realiza una detallada descripción de cómo ocurrió un accidente y muerte de un niño por la irresponsabilidad de un joven, pero su crónica trasluce a la vez su interés por resaltar el hecho de que la ciudad de México había entrado en la época del uso del automóvil, de la velocidad, del cambio que él tanto deseaba. A principios del siglo XX será la vertiginosidad la que lo sorprenda.

⁴⁰³ José Juan Tablada, “Rostros y máscaras”, *El Universal*, 20 sep., 1891, p. 1.

⁴⁰⁴ Susana González Reyna, *Manual de redacción e investigación documental*, p. 85.

⁴⁰⁵ José Juan Tablada, “El asunto del día. Un asesinato elegante. Algo que parece cuento”, *El Imparcial*, 19 may., 1908, p. 4.

El 26 de julio de 1908, el cronista da cuenta de la llegada del agua a la ciudad, desde Xochimilco, después de unos días de sequía. Hacía ver que si bien el pulque era la bebida de más tradición en el país, el agua se impondría en el gusto de la gente por sus propiedades benéficas. Tablada le atribuye al elemento natural cualidades morales, interpretadas o imaginadas por él; es decir que, en el desarrollo de su expresión utiliza lo que vendría a ser la forma de descripción de la *etopeya*. Para darle la bienvenida al insustituible líquido escribió:

Por eso el agua ha llegado silenciosa, aterciopelada y furtiva. No es una amazona que asedia, una fortaleza; sino una hermana de la Caridad, que entre la penumbra, penetra al hospital. Trae una hostia en su blancura y una peglaria en su murmullo. Desgrana un rosario de cuentas de cristal... No es el agua iracunda de las tempestades. Es el agua bendita!

Mañana, bajo su toca nítida, bajo su hábito de lino, revelará un rostro ardiente de heroína y una firme armadura de diamante. Porque le será necesario combatir. Hoy llega portadora de vendas suavísimas y de frescos bálsamos a la ciudad enferma [...]. Se acercará al lecho de los que mueren blasfemando; refrescará las úlceras ardientes; lavará las llagas del leproso...

Desbordando en las fuentes, le dará músicas y brillos a la ciudad fea y silenciosa. Llegará a las casas llenándolas de una serena y sonriente felicidad. Hará cantar al pájaro y sonreír a la virgen [...].⁴⁰⁶

En el nuevo siglo, cuando la economía del país lograba avances materiales mediante la estratégica industria de la extracción de metales, sobre todo de la plata y el oro, el desarrollo de la industria petrolera, de las comunicaciones (con multitud de salones para la exhibición del cinematógrafo), México registró cambios, progresos, como se quería entonces, no obstante las continuas crisis del sistema en el que el país se encontraba inserto. Precisamente entre 1908 y 1909 el país sufrió una de las más fuertes dificultades en el terreno agrario, de producción industrial, manufacturera, etc. En esos años de la primera década del siglo XX Tablada era optimista de los logros del régimen porfiriano, por lo mismo no cejaba en sus intentos de contribuir en la difusión del mejoramiento de la sociedad mexicana con sus escritos.

⁴⁰⁶ José Juan Tablada, "El agua divina y redentora", *El Imparcial*, 26 jul., 1908, p. 1.

En sus crónicas Tablada utilizaba generalmente para sus descripciones, una modalidad de contrapunto, es decir que a un rasgo social negativo le contraponía una extensa gama de ejemplos positivos, como muestra de que si se aprovechaban ciertas acciones por parte de la gente y de las autoridades, el país seguiría avanzando. Entusiasmado, el cronista escribió en “Palabras del oráculo. El nuevo club de *Jui-Jitzu* de los juegos olímpicos”:

Diríase que la cultura física, la educación del cuerpo, relegada antaño entre nosotros, a un papel insignificante y oscuro, toma por fin el incremento y la preponderancia que corresponden a una acción salvadora. Diríase que, saliendo de los limbos de un escepticismo impotente, el espíritu público comienza a desembarazarse de rancios prejuicios, admite por fin la imperiosa necesidad de la cultura del cuerpo y lo que es más, la práctica de gimnasios y campos de *sport*... No sólo existe un número creciente de academias de cultura corporal, funcionando regularmente, con número considerable de adeptos, sino que donde menos se esperaba, en el seno de un colegio católico aparece un brillante grupo, el *Junior Club*, dispuesto a iniciar entre nosotros los gloriosos episodios de los juegos olímpicos [...].⁴⁰⁷

Precisamente, en el segundo lustro del siglo XX José Juan Tablada fue un entusiasta impulsor del deporte, veía en él un camino de adiestramiento y disciplina para mejorar las condiciones físicas del cuerpo en el individuo, no sólo en los deportistas sino en el resto de la población, así lo constatan varias de las crónicas escritas para *El Imparcial*, entre 1906-1909, años en las que inició su afición; la continuaría asiduamente años después en otros espacios, sobre todo en sus crónicas neoyorkinas, siempre con la máxima que se tenía entonces: “*Mens sana in corpore sano*”. En *Las sombras largas* Tablada rememora el impulso que proyectó en la ejercitación del cuerpo: “Una de las campañas más eficaces que creo haber intentado, fue la que tuvo por objeto despertar el

⁴⁰⁷ José Juan Tablada, “Palabras del oráculo. El nuevo club de *Jiu-Jitzu*”, *El Imparcial*, 2 ago., 1908, pp. 1, 8.

interés por la cultura física y por los deportes atléticos, actividades casi desconocidas por las masas y que la prensa de la época veía con negligencia”.⁴⁰⁸

Para hacer el recorrido continuo por la ciudad de México, el género de la crónica le permitía a Tablada registrar los acontecimientos que dieran cuenta de los cambios que se estaban registrando continuamente, y al utilizar la modalidad de la descripción en sus distintas formas expositivas, podía penetrar en el retrato, el fresco que se proponía diseñar de la metrópoli que se estaba transformando, lentamente quizá, pero que la misma sociedad y circunstancias socioeconómicas y culturales impulsaban permanentemente. De entre las distintas muestras del hecho se constata con el siguiente escrito:

México, la ciudad que ha pasado por la era de los cinematógrafos, entra hoy en la era de los cafés. Todos los días se inaugura uno en estos establecimientos, como antes se abría un cine en cada esquina. Para todos hay gente. Las clientelas se especializan y acuden a su café favorito. Los turistas, americanos por supuesto, y los sajonizantes que pasean en Anáhuac su nostalgia neoyorkina, van en pos del *the* de las cinco y de los *cakes*, en cuyo sabor exótico colaboran la perfumería y la farmacia; los más refinados, añorando el chic parisiense del Ritz y Rumpelmeyer, saborean el chocolate a la vainilla y el *brioche de la Lune*; el chocolate a la española que se rebana como un panqué tiene su templo y hay también un teocali en pleno bulevar, donde se refugian las tradiciones nacionalistas y gastronómicas, en forma de tamales clásicos [...] refrescos tapatíos únicos, y dulces de Morelia y de Celaya.

Y aunque el comentario parezca optimista, se impone por halagador; México, al adoptar los cafés, transforma su vida y avanza en el camino de la sociabilidad y la cultura.⁴⁰⁹

México se modernizaba, intuía Tablada y lo expresaba, si por moderno se entendía, de acuerdo con Rotker, un medio ambiente novedoso: ferrocarriles, máquinas de vapor, fábricas, telégrafos, teléfonos, periódicos, diarios, en general centros urbanos que

⁴⁰⁸ José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 193. En la continuación de su relato Tablada apunta: “Me lancé a la empresa con exuberante entusiasmo, no sólo como periodista, escribiendo como reportero, como cronista y en páginas de contagioso lirismo, en pro de la gimnasia y los juegos al aire libre, sino acudiendo a los gimnasios, adiestrándome en ellos y procurando así a la vez predicar con el ejemplo, a mis amigos escépticos, afirmar mi autoridad de árbitro entre los profesionales y los *amateurs*”.

⁴⁰⁹ José Juan Tablada, “Esto matará a aquello. Cafés abiertos y cantinas cerradas”, *El Imparcial*, 27 may., 1909, p. 4.

cambiaban entre otros aspectos la conformación de la sociedad.⁴¹⁰ Para el cronista, México avanzaba, él se encargaba de registrar su transformación mediante el uso de las diversas modalidades de la descripción. Para sus crónicas posteriores, escritas en México en los años treinta, aquellos hechos se convertirían en un constante motivo nostálgico: su México moderno.

IV.3.3 El testimonio, el relato-narración en las crónicas sobre el Japón

Acerca de las crónicas de viaje escritas por los latinoamericanos José Olivio Jiménez observa que: “Es para los hispanoamericanos la ocasión de vivir factualmente su inveterada vocación de cosmopolitismo, de hacer su apasionada experiencia del mundo”.⁴¹¹ Y reproduce lo interpretado por los mismos escritores sobre los motivos del viaje:

“Por qué va uno a la India, como Jules Bois; a España, como Rubén Darío; al Japón, como José Juan Tablada”, se pregunta Amado Nervo en un artículo cuyo título es una invitación al viaje: “Por que va uno a París” (1902). La respuesta está en la misma raíz por la que innovaban –en verso y en prosa- la expresión literaria; al menos, tal lo siente el propio Nervo: “...la característica de unos y de otros, de todos los viajeros es ésta: el anhelo de novedad”.⁴¹²

Las ansias de conocimiento y su deseo de confrontación con otras realidades pudo haber llevado a José Juan Tablada al Japón, al iniciarse el siglo XX, en julio de 1900.⁴¹³ Anhelos de novedad, dice Amado Nervo, vocación por el cosmopolitismo, sugiere Jiménez. Todo se conjugó, indiscutiblemente, en el caso de Tablada para que su espíritu

⁴¹⁰ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹¹ José Olivio Jiménez, “El ensayo y la crónica del modernismo”, *op. cit.*, p. 547.

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Jorge Ruedas de la Serna, en su Prólogo a José Juan Tablada, *En el país del sol, Obras VIII*, pone en duda la realización del viaje de Tablada a Japón. Realiza una serie de conjeturas, que se añan a las que ya existían sobre el tema. En este trabajo no se participa de esa polémica por considerar que lo fundamental del caso estriba en los texto que se publicaron en la *Revista Moderna* como resultado de su estadía en aquel país.

cosmopolita se concretara en ese y otros viajes, y a varios países: a Francia, en 1911 y, ya en su exilio, a Venezuela, Colombia y su larga estadía en Nueva York, cuando esa ciudad se convirtió en la expresión de la vanguardia artística en el siglo XX.

En la voluminosa producción periodística de Tablada se distingue, entre otras inclinaciones temáticas, su fervor por las culturas orientales, como resultado quizá de esa búsqueda en lo exótico, en lo novedoso que ofrecían otros ámbitos culturales. Desde que se inicia en el periodismo van apareciendo poemas y textos en prosa que dan cuenta su gusto por lo oriental. Consta a la vez la pasión de Tablada por la estética de aquella región en varios ensayos y amplios estudios, como el de Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, y el revelador prólogo de Jorge Ruedas de la Serna a los textos *En el país del sol*.

Si bien Tablada publicó escritos con temas japónicos u orientales antes y después de su publicitado viaje al Japón, en 1900, en este capítulo se tomarán en cuenta los textos publicados en la *Revista Moderna*, entre la primera quincena de julio de 1900 y la segunda quincena de marzo de 1901. Lo importante radica en observar cuál fue su estilo, las modalidades textuales, formas de exposición periodísticas y sobre todo los rasgos que predominan en su escritura.

De entrada, Tablada busca la forma expresiva que le dará a sus escritos, y se la manifiesta a Jesús E. Valenzuela, director de la *Revista Moderna*, desde su primera entrega: “[...] Inauguro aquí la serie de artículos que publicará la nuestra querida *Revista Moderna* y en donde a los lectores y a ustedes referiré los incidentes de mi viaje al país Nipón. Quise al principio debutar con un exodio pseudo-psicológico y al fin prescindí de mi intento”.⁴¹⁴ Y continúa con la descripción de sus sentimientos:

Estoy en San Francisco esperando al transpacífico que llegará de un momento a otro para conducirme a Yokohama y en esta etapa transitoria, los

⁴¹⁴ José Juan Tablada, “Hacia el país del sol”, “Sitios, impresiones, episodios”, *Revista Moderna*, No. 13, 1a. Qna. de jul., 1900, p. 200.

estados de mi alma varían de la mañana a la noche, desde la alegría que suscita en mi alma [la] próxima realización de un alto anhelo artístico, hasta la nostalgia desolada y abrumadora, hasta el ansia y la congoja que sobrecogen mi espíritu al pensar en la adorada ausente que en estos instantes me ama o me olvida...⁴¹⁵

El poeta cambia el análisis por una emotiva descripción. En el mismo tono continúan los primeros párrafos del escrito. Más adelante, quizá con el interés de no equivocarse en el tipo de textos que debe escribir, le vuelve a manifestar a Valenzuela:

Contra mi designio, pero impulsado por un sentimiento imperioso, he trazado las líneas anteriores; no me resigno a ser tan prosaico como un agente viajero; pero no creo oportuno tampoco hacer vibrar en estos artículos una perpetua crisis de íntimo lirismo. Vamos, pues, al grano: ¿Quieres, querido director, una serie de *snap shots* sobre esta ciudad de Yaquilandia? Te prometo darte eso mejor que un estudio coordinado y sistemático, casi imposible dada mi corta estancia en esta ciudad desigual, cosmopolita, heterogénea...⁴¹⁶

El procedimiento periodístico que se proponía Tablada consistía en redactar textos cortos, escritos como ráfagas de impresiones, fotografías instantáneas. Su preocupación por la forma y contenido que les daría a sus textos la vuelve a manifestar en la siguiente entrega, ya instalado en el Japón:

Para el observador, en esta naturaleza prodigiosa [...] donde la vida humana palpita llena de deslumbrantes episodios, no hay más que un obstáculo que toma proporciones de tormento, y ese es: *l'embarras du Choix*... ¿En qué fijarse cuando todo, líneas, colores, sonidos, perfumes, hiere los sentidos y arrebatla la atención? Por dónde comenzar cuando todo es digno de ocupar el primer término? Estoy perplejo, confundido, anonadado.⁴¹⁷

Consideraba Tablada que para depurar y aquilatar las veinte horas que llevaba en el Japón necesitaría meses, lo cual dificultaba una tarea metódica, y deduce: “Lo acertado sería tomar todo como vengas, sin buscar una armonía imposible, y así el método

⁴¹⁵ *Idem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 201.

⁴¹⁷ JJT, “En el país del sol”, “Sitios, episodios, impresiones”, *Revista Moderna*, 1a. Qna. de sep., 1900, p. 258.

resultaría agraviado, pero lo pintoresco ganaría”.⁴¹⁸ Aclara, líneas más adelante, que sus escritos, como los de Hokusai, el gran pintor de la vida japonesa, serían Mangua, y da la traducción literal: “*el dibujo como viene...* Mangua serán, pues, estas crónicas, acuarelas rápidamente lavadas en el álbum de viaje; frágiles aspectos de caleidoscopio que se fijarán en el paciente mosaico de mañana, en el soñado libro futuro!”⁴¹⁹

Quizá Tablada optó por hacer uso de la crónica, para la ejecución de sus impresiones y episodios transcurridos en el país oriental, pues como observa Martín Caparrós, aquella, “busca el interés de la cotidianidad.”⁴²⁰ También, porque, según el mismo, la crónica es el género de no ficción, donde la escritura pesa más; aprovecha la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía o cable alguno harían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. En su análisis el analista argumenta que, el cronista mira, piensa, conecta para encontrar lo que merece contarse, e intenta descubrir en el hecho relatado, lo común: lo que puede sintetizar el mundo; la pequeña historia que puede narrar otras. Para Caparrós lo fundamental de una buena crónica consiste en lograr que el lector se interese por el hecho que le es contado, cuando en un principio no pareciera interesarle.

Siguiendo con los textos de Tablada, indiscutiblemente, las múltiples sensaciones y situaciones que va describiendo en sus crónicas reflejan una especie de estruendo de sentidos y da cuenta de todo lo que está presenciado: un recorrido por las calles de Yokohama; la descripción del templo chino en esa ciudad; sus impresiones sobre “La casa de thé de los lotos”, a orillas de la Shiba, la ciudad mística y fúnebre; su

⁴¹⁸ *Idem*

⁴¹⁹ *Idem*.

⁴²⁰ Martín Caparrós, “Por la crónica”, en *Antología de crónica latinoamericana actual*, p. 609. Las apreciaciones de otro de los teóricos del género, Martínez Albertos, contribuyen a entender la utilización del género por parte de Tablada en sus escritos sobre el Japón, cuando el español apunta que la crónica es un género dirigido más al corazón, a las emociones y a los sentimientos que a la mente fría y cerebral. En tal virtud, la cataloga como una especie de correspondencia epistolar entre dos antiguos conocidos: los lectores y el cronista. Cf. Luis Velázquez Rivera, *op.cit.*, p. 203. Siguiendo la misma línea de reflexión, Velázquez Rivera estima que “Un montón de palabras tejidas [...] deben caer en el ánimo del lector como descarga visual que genera emociones y sentimientos”. *Ibidem*, p. 334.

experiencia del viaje a Tokio, partiendo de Yokohama, a lo largo del Tokiado; su visita a los templos de la Shiba, donde se encuentran conventos, bonzerías, sagrarios y mausoleos.

En la transcripción que hace el cronista de los sitios que va conociendo, el espacio se vuelve inconmensurable, extraño, inacabable en sus descripciones e impresiones. Quisiera abarcarlo todo, y para ello, como sugieren los teóricos de las formas discursivas, apela el cronista a los cinco sentidos: “la descripción [...] incluirá hechos, imágenes, paisajes y datos alrededor del sentido de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, de tal manera que se [exalte] la imaginación y la fantasía de los lectores [...]”.⁴²¹

La relación de Tablada sobre su visita a la casa de su refinado y exquisito amigo Miyabito incluyó los detalles de su mansión: la cual “[...] fue un *yaskiki*, un palacio de daimio, medio alcázar, medio fortaleza, en los tiempos del [...] épico Japón feudal”.⁴²² Describe las vistas de los jardines, de algunos salones, las ricas maderas, tallas y objetos (cuadros, esculturas, etcétera) que vio. Entran en juego los sentidos del gusto y el olfato cuando se refiere al almuerzo que degustaron: “un potaje de nidos de ‘salanganas’, glutinoso, de perfume morisco y de exquisito *velouté*..., un minúsculo pero delicadísimo pescado, el *Shira-uvo*, condimentado con el *shoyu*, una salsa clásica en cuya preparación se invierte un año”.⁴²³ Desglosa el cronista sus sensaciones auditivas, de ensueño, experimentadas en la misma ocasión:

No bien tomamos asiento sobre las blandas esteras. Frente al “To Ko-no-ma”, cuando hirió nuestros oídos la armonía de invisibles lúdes y salterios y apenas los primeros compases habían volado, cuando los bastidores que formaban uno de los lados de la sala, desaparecieron resbalando silenciosamente y dejando ver una pequeña plataforma tapizada, adonde

⁴²¹ Luis Velázquez Rivera, *op.cit.*, pp. 336-337.

⁴²² José Juan Tablada, “Cha-no-yu”, *Revista Moderna*, 2a. Qna., dic, 1900, p. 370.

⁴²³ *Idem*.

cuatro *gueishas* teñían los *shamisen*, extraños laúdes y los *koto*, grandes y largas cítaras.⁴²⁴

Las primeras siete crónicas, de las trece que publicó la *Revista Moderna*, son más descriptivas, en ellas “[...] da cuenta de su viaje, es el reconocimiento del Japón, de sus espacios públicos, ‘un recorrido al correr del *kuruma*’, como él bien lo titula, de los templos misteriosos y sombríos, de las fiestas y de las prácticas funerarias”.⁴²⁵ Por lo mismo, y de acuerdo con Ruedas de la Serna, ese primer conjunto de crónicas (de la primera quincena de julio a la segunda quincena de noviembre) tienen una función más testimonial.

En las siguientes seis crónicas, donde Tablada relata sus impresiones desde el puerto nipón de Yokohama y su paso por Tokio, la capital del país, de la primera quincena de diciembre de 1900 a la segunda quincena de marzo de 1901, la forma de la narración cobra mayor fuerza, al igual que la imaginación y la fantasía del cronista. Si en sus primeras entregas el autor tenía dudas sobre la conformación de sus textos y se las manifiesta reiteradamente a Valenzuela, una vez posesionado en el lugar, sus escritos conformarán relatos donde se entrecruza la realidad con la ficción.

“El castillo sin noche”, “Praderas de otoño”, “La ceremonia del te”, “Bucólica” o “La gloria del bambú”, entre otras de las narraciones-crónicas de Tablada, son el lugar, el tema, el motivo que en el desarrollo de su prosa adquieren en ocasiones una modalidad de personificación, en la que hay que penetrar, indagar sus antecedentes, vislumbrar en sus diversos aspectos y contornos, recrearlas, animarlas, etc.

Dice Velázquez Rivera que “el novelista debe inventar personajes que tengan vida y sean creíbles. El cronista, en cambio, observa con detenimiento, perspicacia, curiosidad

⁴²⁴ *Ibidem.*, p. 372.

⁴²⁵ Jorge Ruedas de la Serna (edit) José Juan Tablada, *En el país del sol, Obras VIII*, p. 46.

y hasta malicia, a esas personas para darles vida en el periodismo [...]”⁴²⁶ Eso es lo que hace Tablada en sus crónicas sobre el Japón, tanto con los personajes (individuos) que refiere en sus relatos como con los elementos de la naturaleza, flora y fauna, a los que personifica.

En “Praderas de otoño”, para expresar cómo ve el poeta-cronista a la tercera estación del año en el Japón, le impregna sentimientos y acciones a varios componentes del entorno de la naturaleza. Inicia su escrito:

Llora el otoño que se va! Llora sobre las auroras opacas que se levantan bostezando en lechos de fríos plumones, en alcobas de muselinas densas; llora sobre los helados mediodías que pasan, todos bruma, con un sol escarlata en medio, como polares osos blancos de jadeante lengua roja...; llora en los largos crepúsculos que ahondan el tedio y magnifican la melancolía y en cuyo albor indeciso palidece un cadáver: el Sol, y albea un fantasma: la Luna...⁴²⁷

Así, el cronista va armando, en forma de cuadros o mosaicos, distintos momentos y lugares donde se aprecia el final del otoño y la entrada del invierno; así como el entorno floral en la vida de los japoneses.

En “Las glorias del bambú” el cronista presencia extasiado el nacimiento de éste:

[...] a mis pies el césped tuvo un rumor; estallaron en un sollozo los juncos acuáticos; un cedro, sobre mi, clamó una solemne frase antigua; a lo lejos un peñasco tronó... Y emergiendo de una hondonada, destacándose sobre un coro de plantas ambiguas, se desprendió, avanzando hacia mi, un ser esbelto como un efebo, vigoroso como un púgil [...] era un príncipe vestido de esmeraldas, de topacios y de oro...
Era el Bambú! Y aquel ser habló [...]”⁴²⁸

Y le crea un monólogo: “Soy el Bambú, como los de occidente me llaman [...] Los emperadores, Mikados y Shiogunes, pasan y mueren y el país vive; pero el Japón no sería lo que es si yo muriera!”.

Recrea una historia del tacuara, su biografía:

⁴²⁶ Luis Velázquez Rivera, *op. cit.*, p. 266.

⁴²⁷ José Juan Tablada, “Praderas de otoño”, *Revista Moderna*, 2a. Qna. ene., 1901, p. 27.

⁴²⁸ José Juan Tablada, “La gloria del bambú”, 2a. Qna. mar., 1901, p. 90.

“Me verás en todas partes... En los palacios nobiliarios, en los templos, en la choza del campesino, en el taller, en la escuela, en la fortaleza con el soldado, en el buque con el navegante [...] Soy la fuerza! Mis tallos unidos son las paredes de las casas; gruesos sustentan las techumbres [...] Soy la fuerza! Rugen los mil ríos caudalosos de estas comarcas fluviales y entonces tiendo mis cañas y sobre el sólido puente pasan las procesiones de los festivales y el desfile de los ejércitos!...”⁴²⁹

El cronista contempla al bambú con todos sus atributos, y elabora un inventario de sus propiedades más representativas para su utilidad: “Mi madera esculpida en mil bajos relieves exorna el santuario de la pagoda y el camarín de la princesa! De mi hueso y sólido hacen los sabios artífices mil vasos de variadas formas que sustentan los búcaros de nuestros magos jardineros!... [...]. Mis fibras son el varillaje de los abanicos que mueven las ‘musmés’ [...].”⁴³⁰

Lo mismo ocurre en “Bucólicas”, con la cigarra, a la que personifica: “Era la cigarra aquel ser! Su júbilo era una locura, su dicha una histeria, su felicidad un paroxismo!... El repiqueteo de su cascabel agrio saludaba el albor de las madrugadas serenas; el rechinado de su violín estridente señalaba los medios días y bebiendo gotas de Sol se iba la cigarra [...].”⁴³¹

En estas últimas crónicas de Tablada sobre el Japón se da una interacción de personajes entre reales e imaginarios, donde predominan éstos últimos. Jorge Ruedas de la Serna observa que, Tablada siendo un gran artista tiene una idea muy clara sobre la realidad y sobre el arte, y sabe que la literatura no es la realidad, y lo que importa es lo que está en el texto, haya o no sucedido:

El personaje literario no es el personaje real, por eso no importa que la señorita Pino o la señorita Campánula hayan existido realmente, ni importa que hubiesen ido una mañana espléndida a dar un paseo a Kobe, aunque eso no fuera posible en la realidad. Son dos geishas que salen de las páginas de Pierre Loti, y vienen a iluminar con mayor gracia una página de Tablada. Y eso es lo que importa.

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁴³¹ José Juan Tablada, “Bucólica”, *Revista Mexicana*, 2a. Qna. ene., 1901, pp. 28-29.

El broche en el cinturón [de las crónicas] es Mayabito-San, en “La ceremonia del té” [“Cha-no-yu”]. Un magnífico personaje literario que tampoco existió aunque muchos críticos lo hayan dado como un amigo de Tablada.⁴³²

Argumenta Ruedas de la Serna que Mayabito, “como personaje de ficción es una paradoja, es decir, un personaje que no es, pero que bien podría haberlo sido.”⁴³³ Esta reflexión del estudioso conduce a la comprensión de que el autor observaba con detenimiento y perspicacia el desenvolvimiento de algunos individuos, para darles vida en sus textos. Los construía en base a las particularidades de la verosimilitud, característica de la prosa narrativa que se analizará en el siguiente capítulo.

En la crónica “La mujer de Tjuang-Tsé”,⁴³⁴ fechada en Yokohama, en agosto de 1900 y publicada por la revista en la segunda quincena de diciembre de 1901 (es decir nueve meses después de la serie de textos que fueron saliendo, estando Tablada la mayor parte del tiempo en Japón) se registran innovaciones en su composición. La modalidad de la crónica le permitirá a Tablada recrear una leyenda.

Después de una serie de peripecias que le estaban sucediendo en el día, el cronista refiere una historia que le contó, en su mansión, Hengh-Li-So (quien puede ser otro Mayabito). Antes de relatársela, al calor de una taza de té, éste le anticipa lo que vendría a ser la sentencia del viejo Eclesiastés, aclara el cronista mexicano: “He hallado más amarga que la muerte a la mujer; la cual es redes y lazos su corazón y sus manos como ligaduras ...”⁴³⁵. La interpretación viene a ser de alguna manera la metáfora de la historia.

Continúa la narración de Hengh-Li-So: “Hace muchos siglos, muchas centurias, miles de años, vivía en China un filósofo llamado Tjuang-Tsé, que tomó como tercera mujer

⁴³² Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 48.

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ José Juan Tablada, “La mujer de Tjuang-Tzé”, *Revista Moderna*, 2a. Qna. dic., 1901, pp. 378-380.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 379.

[...] una hermosa joven... [...]” Independientemente de quien cuente el relato, el cual se analizará en el siguiente capítulo, si es Hengh-Li u otra voz narrativa, lo importante aquí es lo que el lector de la *Revista Moderna* lee, pues Tablada no resume la historia, sino que la recrea, hace interactuar a los personajes, crea diálogos, arma una trama, va dando indicios en el transcurso, crea suspenso y le da un desenlace. Es decir que, el cronista mexicano elabora lo que los teóricos denominan un metarelato. Una historia dentro de otra historia.

A los pormenores de su encuentro con Hengh-Li, a quien describe detalladamente — lo cuál también es función de la crónica— Tablada le incrusta un texto ficcional. A éste puede considerársele de su invención, independientemente de que estuviera basado realmente en una leyenda, al recrearla, es construida de diversas maneras. La crónica le sirve a Tablada de marco para dar rienda suelta a su imaginación e invención.

Con esta forma de proceder de Tablada en sus crónicas de “En el país del sol” (convertido después en libro), por la variedad de modalidades en su escritura (genéricas) que despliega, crónica, relato, ensayo y prosa poética, como se verá en el último capítulo, es factible observar que en la última parte de la serie, se da un predominio de lo literario sobre lo periodístico. Al mismo tiempo, con la amalgama de los discursos, el periodístico y el literario, se cumple, en este espacio, lo que Tablada tanto anhelaba: la fusión de lo literario con lo periodístico; al hacer periodismo también estaba haciendo literatura.

V. El cuento modernista en la prosa de Tablada

Así, cada quien crea, individualmente una ilusión personal del mundo, que puede ser poética, sentimental, gozosa, melancólica, sórdida o frágil, de acuerdo con nuestra naturaleza. La meta del escritor es reproducir fielmente esta ilusión de realidad mediante el uso de todas las técnicas literarias a su alcance

Guy de Maupassant

V.1 Antecedentes del cuento modernista

Los revisores de la prosa finisecular del siglo XIX en Latinoamérica han considerado fundamental, que para darse el crecimiento de la misma, fueron indispensables las páginas de los periódicos con que contaron los escritores, porque a través de ellas, expresaron inquietudes de orden intelectual y artístico, distintas del mero hecho noticioso. Ignacio Díaz Ruiz plantea que los medios ofrecieron la oportunidad de ensayar, reflexionar y exponer ideas propias; permitieron formular una visión del mundo y explayar la imaginación; constituyeron espacios textuales para inventar, recrear y fantasear.⁴³⁶

En las evaluaciones del género se perciben los rasgos fundamentales de la creación modernista: el despliegue de la imaginación, la recreación de espacios reales o supuestos, la evocación de tiempos y lugares transcurridos en otras épocas, los cuales se

⁴³⁶ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, p. XXI.

traslapan con la fantasía, con el recuerdo, con el sueño o con el deseo de que alguna vez esas imágenes hayan existido.

La poesía se presenta como el testimonio del género más representativo y acabado de la estética modernista, sin embargo, la experimentación, las innovaciones, las búsquedas también se dieron en otros terrenos, como el cuento y la crónica, y en los diversos espacios de enunciación con los que contaron los escritores: los diarios, las revistas o el libro. Así, en Latinoamérica, un autor de la época escribía al mismo tiempo poesía, ensayo, cuento, novela, crónica periodística, reseña, artículos y otras modalidades de expresión, entre literarias y periodísticas. Es precisamente en ese escenario de búsquedas y descubrimientos donde se inserta el espíritu en ebullición de José Juan Tablada.

De acuerdo con las apreciaciones de Ignacio Díaz Ruiz, los escritos de los autores modernistas constituyen un conjunto de ejercicios *sui generis* ideados para una expresión original y personal. Él ve en los cuentos, por ejemplo, un material muy distante de las formas objetivas, comerciales y prácticas del periodismo común: “Entre las formas de la prosa periodística finisecular, el cuento o relato [...] adquiere un lugar preponderante por su excepcional originalidad, su constante presencia y notable calidad”.⁴³⁷ Por lo mismo, considera que es en el florecimiento del modernismo cuando se establecieron y fijaron las bases del cuento moderno en América Latina,⁴³⁸ y comenzó a definirse la poética del cuento.

La naturaleza del cuento modernista es muy diversa, por lo mismo, pueden desprenderse algunas premisas y conceptualizaciones del género que sirvan de guía para detectar y establecer determinados rasgos en su proceso de realización; los cuales, a su vez, permiten constatar en los textos de José Juan Tablada. Allen W. Phillips ubica al

⁴³⁷ *Ibidem*, p. XVI.

⁴³⁸ *Idem*.

género por su “raíz lírica e imaginativa [...], cuyo acento es altamente subjetivo y personal. Se fue imponiendo una nueva sensibilidad abierta a diferentes estímulos, y, en su esfuerzo por lograr un nuevo lenguaje poético, los artífices modernistas oyeron voces extranjeras [...], los escritores abandonaron, a favor del escenario exótico y cosmopolita, los cuadros localistas [...]”.⁴³⁹ Los contenidos también se renovaron: “Tienden a desaparecer los motivos de protesta y crítica, a menos que se trate del artista, nuevo héroe del modernismo [...]. Ya no es el cuento un espejo que refleja personas y objetos ordinarios de la vida cotidiana: refleja otra vida aristocrática y otros objetos lujosos”.⁴⁴⁰ En el terreno de las formas narrativas: “[...] el narrador modernista está empeñado, no tanto en el desenvolvimiento de una acción como en la realización de un especial goce estético producido [...] por el extenso desarrollo de todas las percepciones sensoriales, a menudo malsanas, rebuscadas o perversas.”⁴⁴¹

Por un camino semejante, Ignacio Díaz Ruiz ubica al género en el modernismo: “El cuento lírico, el relato parisiense o francés, la reescritura de leyendas y tradiciones, los esbozos de la narración fantástica, los motivos del mundo interior y de los mecanismos psíquicos, entre las orientaciones más prominentes, completan [...] el polifacético conjunto de tendencias y estilos del cuento finisecular [...]”.⁴⁴² Asimismo: “el eclecticismo, mezcla de diferentes estilos, tendencias, corrientes o escuelas, compendia y define la literatura de la última década del XIX en México e Hispanoamérica”.⁴⁴³

⁴³⁹ Allen W. Phillips, “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, *Texto Crítico*, núm. 23-24 ene.-dic., 1982, p. 75.

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Ibidem.*, p. 76. En esta última parte el estudioso reitera y redondea su idea: “Se suele sacrificar entonces la pura narración de hechos para lograr efectos estilísticos utilizando procedimientos más propios del verso. Se trata de una prosa renovada, cadenciosa y musical, sobrecargada a menudo de bellas imágenes y otros artificios.

⁴⁴² Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. XXIX.

⁴⁴³ *Idem.*

Allen W. Phillips sitúa el desarrollo del cuento modernista entre 1880 y 1920,⁴⁴⁴ etapa en la que se aprecian sus rasgos sobresalientes: multiplicidad de temas, de escenarios y de formas. Gutiérrez Nájera reunió en 1883 sus relatos en *Cuentos frágiles*, libro al que Antonio Muñoz aprecia como verdadero hito del cuento hispanoamericano⁴⁴⁵. Rubén Darío sacaba a la luz en 1888 *Azul...*, una de las obras más representativas de la prosa modernista en el continente y José Martí daba a conocer sus relatos (infantiles) en *La edad de oro*, en 1889.

De acuerdo con el mismo crítico, Phillips, Gutiérrez Nájera y Darío fueron quienes marcaron el rumbo en la historia del género en América, y pronto serían seguidos por una pléyade de jóvenes narradores, que darían brillo al relato. De los cuentistas del modernismo más representativos destacaban, a su vez: Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Manuel Díaz Rodríguez, entre otros. Entre los cuentistas en México que enriquecieron el género en las páginas de la *Revista Moderna*, están: Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos. Escritores a los que el mismo W. Phillips cataloga como una discreta generación de cuentistas.

El tamiz de las tendencias seguidas por los cuentistas del modernismo mexicano lo indica Ortiz de Montellanos: “[...] invadidos por el francesismo, escribieron cuentos dramáticos, exasperados y nerviosos, a lo Guy de Maupassant [...]. En [las páginas de la *Revista Moderna*] se conservan los personajes enharinados de Couto Castillo [...], los realismos exagerados de Ciro B. Ceballos; los partes policíacos de José Ferrel, y los cuentos de Alberto Leduc y Rubén M. Campos, que si bien no dispusieron del don

⁴⁴⁴ Allen W. Phillips, *op. cit.*, p. 77

⁴⁴⁵ Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Enrique Pupo-Walker (edit.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 52.

supremo de la literatura para perfeccionar la realidad, sí por lo menos [supieron] embellecerla”⁴⁴⁶

En el caso de José Juan Tablada, los textos catalogados bajo el género de cuento son pocos, si se le compara en cantidad con la producción de los autores antes mencionados, quizá por ello son escasas también las menciones que hacen de él los estudiosos del tema. Las primeras referencias a sus cuentos las hizo Héctor Valdés en los *Índices de la Revista Moderna*, en 1967, e Ignacio Díaz Ruiz, recientemente, en el libro del que se hace mención en este capítulo. Son muy abundantes y constantes las alusiones a su poesía, a sus crónicas, a sus ensayos y artículos periodísticos. De sus relatos sólo se conocen los seis que publicó para la *Revista Moderna* y “De ultratumba”, aparecido, por primera vez, en *Cuentos mexicanos*, de El Nacional, en 1898. Otros, que guardan en general las características propias del género, quedaron sepultados en las páginas de algunos diarios; tal vez por eso no se abunda en el Tablada cuentista.

Ahora, en cuanto a sus rasgos textuales, al género se le vincula con el fenómeno de la ficcionalidad, no obstante el hecho de que los textos estén basados en la realidad. En varios de sus escritos Tablada cumplió con ese requisito. Es decir que los relatos de Tablada participaban de ambas posibilidades: tenían un trasfondo real, pero, por el tratamiento literario del autor, se ubican también en el terreno de lo ficcional.

Independientemente de la forma como Tablada se haya ceñido a ciertos moldes, es preciso reconocerle su proclividad por la narración y el relato —entretejiendo la realidad y la ficción en multitud de textos que conforman, además, sus crónicas y ensayos—; asimismo, resaltar su gusto por contar y referir historias en todo momento, que en varios casos parten de su realidad, de su ser social, con una gran dosis de imaginación, invención y fantasía.

⁴⁴⁶ Bernardo Ortiz de Montellano, *Antología de cuentos mexicanos* (Madrid, 1926) pp. 10, 129; *Apud*. Allen W. Phillips, *op. cit.*, p. 75.

V.1.1. Las incursiones de Tablada en el cuento modernista

El espíritu inquieto, innovador, en constante búsqueda, que caracterizó a los modernistas, se expresa en José Juan Tablada en las distintas formas de exposición que fue experimentando para encontrar su propia voz. Tal vez por eso también quiso experimentar en el terreno del cuento. Al igual que Martí, quien sólo publicó seis cuentos, Tablada dejó muestras muy representativas de su manejo del género.

Atributos para el relato de la cotidianidad, de su realidad circundante, los mostró Tablada desde sus inicios en el periodismo, por eso lo contrató Reyes Spíndola en su periódico para que contribuyera con su prosa a mostrar el México de fin de siglo, a través de sus columnas periodísticas, como lo hacía Manuel Gutiérrez Nájera en esa época. En este espacio se parte de la premisa de que Tablada era un continuo relator de la vida y de su mundo, y utilizó diversas estrategias formales en su proceso creativo.

Los seis textos catalogados como cuentos, escritos por Tablada para la *Revista Moderna* y que se revisarán aquí son: “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” (1o. jul., 1898); “Cuentos a ‘Umbría’. La diadema” (1o. dic., 1898); “En otro mundo. *Expolarium...*” (15 dic., 1898); “Tragedia obscura” (15 abr., 1901); “Lendermain” (1o. jul., 1901); “La mujer de Tjuan-Tsé” (2a. Qna. dic., 1901).

Los relatos “En otro mundo. *Expolarium*” y “Lendermain” aparecieron como capítulos o fragmentos de novela. Lo cual indica que Tablada tenía interés de continuar las historias (se inclinaba por manejar la novela a la vez, es decir, incursionar en otro género). Héctor Valdés incluyó ambos textos en el terreno del cuento, porque así podían ser catalogados, de acuerdo con las características de su composición.

Otros escritos de Tablada considerados para el análisis, cuyo rasgo sobresaliente es su carácter ficcional, son varios de los que quedaron inmersos en las páginas de los periódicos, entre otros: “Cuentos bohemios. El fonógrafo” (*El Universal*, 21 feb., 1892), “Los colores. Risa loca” (*El Siglo Diez y Nueve*, 24 jun., 1893), “De ultratumba” (*Cuentos mexicanos*, Eds. de El Nacional, 1898), “La casa del estero. Cuento fúnebre” (*El Mundo Ilustrado*, 2 nov., 1913).

Los diez cuentos considerados guardan semejanzas como texto de ficción. Ante todo, el autor utiliza a un narrador para exponer una anécdota, desarrolla lo que los teóricos consideran la intriga, la cual se resuelve finalmente y emplea para la acción diversos personajes. Todos estos componentes provenientes de situaciones reales o inventadas por el autor, cumplen un papel en el plano de la enunciación.

Otro rasgo de estos escritos por considerar, es que fueron publicados, en algunos casos, con la intención de cubrir varias funciones, más allá de ser vistos como cuentos. De acuerdo con esto, por ejemplo, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” cumplía el cometido del *exempla*: exponer una enseñanza en forma de cuento. O en el caso de “En otro mundo. *Expolarium*” y “Lendermain”, que se publicaron con la aclaración de ser capítulos o fragmentos de novela. En el caso de “El fonógrafo” o “La casa del estero” sí se especifica que son cuentos, que ese es el género que los determina, y “De últratumba” cumple con todos los requisitos del cuento fantástico.

Si se buscara entre las numerosas páginas de crónicas o escritos con características o intención narrativa, por parte de Tablada, es muy probable que el material creciera considerablemente, sin embargo, para los propósitos inmediatos del análisis, son suficientes los escritos mencionados anteriormente para determinar la forma y estructura de la cuentística del autor.

Ahora bien, si se presenta esta situación, la de contar con un material que está más delimitado dentro del género del cuento, y existen a la vez escritos que rozan las fronteras del mismo, se debe en gran parte a las características literarias de la estética modernista. Los géneros dentro de esa tendencia comenzaron a aproximarse y a fundirse. Se ha visto por ejemplo que textos como “Los amores del poeta”, de Manuel Gutiérrez Nájera, fluctúan entre el poema en prosa, la crónica y cuento propiamente dicho. El cuento modernista conlleva un trasfondo lírico, y los prosistas de la época, Darío entre otros, llevaron las artes plásticas y sus técnicas a la literatura.⁴⁴⁷

En el cuento como en la crónica aparecen recursos más propios de la expresión poética, por lo mismo, se advierte que entre las formas prosísticas y las poéticas aparecen repetidos y evidentes vasos comunicantes; de ahí que las intersecciones, aproximaciones y fusiones de un género con otro sean abundantes, “así la narrativa corta se convierte en un lugar propicio para combinar prosa y poesía”.⁴⁴⁸

La prosa de varios autores modernistas, entre ellos Darío, se vuelve un género híbrido, por la imbricación de la secuencia narrativa y el lenguaje poético. Algunos de sus cuentos de *Azul...* adoptaron la forma del poema en prosa. Tablada, por su parte, también escribió poemas en prosa y en varias de sus crónicas pueden identificarse los rasgos de prosa poética.

V.1.2 La concisión de la anécdota en los cuentos de Tablada

Si el proyecto modernista se basó en la renovación verbal y formal de las expresiones poéticas y prosísticas, el resultado cristalizó en moldes novedosos, atractivos y nada

⁴⁴⁷ Allen W. Phillisps, artículo citado, pp. 76-77.

⁴⁴⁸ Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. XX.

convencionales para las letras de la época. Esto explica en gran medida las características de la prosa modernista de Tablada cuando se le cataloga en la actualidad. Indica Díaz Ruiz: “su narrativa breve se reduce fundamentalmente a fragmentos de novela inacabados, meras descripciones o pequeños relatos en donde lo mismo recrea ambientes lóbregos y personajes abúlicos que el misticismo de alguna leyenda oriental”.⁴⁴⁹

No obstante la expresión del ensayista, acerca de la prosa de Tablada: “su narrativa [...] se reduce [...]”, indica de entrada un universo por explorar y descubrir, en donde cada una de las características mencionadas abre la pauta para el desarrollo de un tema, de un capítulo. Por otro lado, los distintos aspectos de la narrativa de Tablada mencionados aquí lo acercan indiscutiblemente a la prosa que dio prestigio y un lugar preponderante a las letras en el ámbito continental. a fines del siglo XIX.

Para el análisis de los textos de José Juan Tablada en este trabajo se toma en cuenta la conceptualización que Paul Ricoeur establece sobre el término “relato”, al cual define como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁴⁵⁰ Definido en esos términos, el concepto abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravilloso y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía.⁴⁵¹

Entendido así el género del relato, que considera en el mismo nivel el referente real y el ficcional, entran en consideración, como lo explica, a su vez, Luz Aurora Pimentel, muchos más textos para su comprensión dentro del universo del relato.

Una de las particularidades principales del cuento de inclinación modernista es su extensión. De acuerdo con los revisores del género predominó la narrativa breve (el

⁴⁴⁹ *Ibidem.*, p. 199

⁴⁵⁰ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10

⁴⁵¹ *Idem.*

cuento). En palabras de Díaz Ruiz, “el relato breve llevó a cabo un vasto e inusitado proceso de prácticas, experimentaciones y realizaciones que marca nuevas y originales principios para esta expresión literaria”.⁴⁵²

La particularidad de la concisión del relato, como parte de la estructura del género, incidiría fundamentalmente, entre otros componentes del mismo, en la anécdota. Se explica el hecho porque: “En parte, esa escasez se debe a que la narración pretende comunicar como el poema en prosa, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados”.⁴⁵³

Es decir que, por ser el cuento modernista de raíz lírica reduciría su volumen anecdótico; adoptó una pauta discursiva que informaba desde el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso.

Este rasgo fundamental del adelgazamiento de la anécdota en el cuento modernista lo experimenta José Juan Tablada en sus relatos, sobre todo en el segundo, publicado en la *Revista Moderna*: “Cuentos a ‘Umbría’. La diadema” y en “Lendermain” (fragmento de novela), publicado en la misma revista.

En “Cuentos a ‘Umbría’...” la anécdota se sintetiza en breves acciones de la diégesis: muerte de una joven, producida por la tristeza que una frase de amor dejó al escaparse de su corazón. Ese es el núcleo y desenlace de la historia, la cual está llena de imágenes, de metáforas que se desarrollan en base de prolongadas descripciones:

“Estaba melancólica y tediosa, con la mirada triste y la actitud cansada. A través de la vidriera veía el cielo del crepúsculo... Diríase que un reflector de esmeraldas y otro de granate estaban afocados sobre aquel cielo bañado con soberbias claridades. Pero ella, la melancólica rubia, pensó que aquellos colores habían pasado de moda. ¡Si fueran “verde Nilo”, “boue de París” o “terracota!”...⁴⁵⁴

⁴⁵² Ignacio Díaz Ruiz, *op.cit.*, p. IX.

⁴⁵³ Antonio Muñoz, *op. cit.*, pp. 61-62. Sobre el mismo asunto considera Muñoz que “a causa de ese carácter vitalista, la estructura, en muchos casos se fragmenta, debido a los vacíos que producen en el flujo y reflujo de la personalidad creadora.”

⁴⁵⁴ José Juan Tablada, “Cuentos a ‘Umbría’. La diadema”, *Revista Moderna*, Vol. 1, núm. 9, 1o. dic., 1898, pp. 143-144.

Después de describir el recorrido de la mirada de la joven en siete párrafos breves, de quince que componen el relato, se inician las acciones del mismo. Es decir que el comienzo es lento y prolongado, de párrafos cortos que se advierten como fragmentos poéticos, los cuales inician con la frase:

No la detuvo ni el gran tabor coreano de porcelana recamada de oro donde una imaginación enferma de opio y una paleta febricitante, arrojaron un sueño de flores [...].

No la detuvo ni el tapiz de altaliza donde el mismo Jehan Gobelín había tramado una escena venatoria [...].

No la detuvo ni el manojo de flores, incensarios pródigos y vivos que inspiran cantos a los poetas y jaquecas a las mujeres.

No la detuvo el piano Erard, tan obediente a los musicales conjuros, tan agradecido, que suspira de amor y llora de pasión [...].

La detuvo un papel plegado en cuatro, húmedo y oloroso a tinta fresca [...].

La acción continúa en el octavo párrafo, cuando se indica: “La detuvo un papel plegado en cuatro [...]” y en el siguiente: “Al desdoblarlo pasó su vista indiferente por un editorial [...]”, “Miró un haz de versos, una poesía enamorada y delirante. Una frase de amor sonora y dulce se escapó de aquella poesía como alondra de su jaula de oro”. Es aquí donde se detiene la trama del relato.

La alondra viene a ser la metáfora del relato, si se atiende al siguiente fragmento: “La frase voló, revoloteó, mariposeó; ella [la joven] la sentía, sentía sus alas que la acariciaban, veía sus matizadas plumas levantarse en el buche lleno de cantos”.

Además de que la alondra es el símil y la metáfora, su imagen cobra vida en el relato, se convierte, a su vez, en la imagen y símbolo de la primavera y de la libertad; en torno a ella giran la historia y su desenlace: “Luego la alondra se posó en sus nervios como el cordaje de un arpa, y los hizo vibrar largo y voluptuosamente [...] Pero las alondras son de la primavera, no aman el invierno, ni las florestas [...] son de la savia, de la luz y de las flores”. Continúa la historia con la huida de la alondra en una noche de invierno, por

lo que la joven, para no sentir su ausencia, tipió su corazón de lodo, se entregó a todas las pasiones, enfermó y murió,

En los inicios del relato se puede decir que no hay acción, sólo descripción de la mirada de la joven, viene el desarrollo de las acciones contadas a través de imágenes, metáforas fantasiosas. Aquí ya todo es sugerido e insinuado por un narrador omnisciente (extradieético).

Cabe hacer mención también de lo experimentado en el cuento modernista: aparte de que ocurre muy poco en las acciones de las historias, no se advierte en muchos casos la intención de dibujar caracteres. Manuel Pedro González, refiriéndose a los cuentos de Darío, observa: “El poeta toma pie del embrión de trama que apenas esboza para elucubrar y hacer reflexiones que más se aproximan al breve ensayo lírico que al cuento”.⁴⁵⁵

En otro de los cuentos de Tablada, “Lendermain”, se presenta una situación similar a la de “Cuentos a ‘Umbría’...”, la anécdota es breve y la historia se construye con la inclusión de imágenes metafóricas. La trama es la siguiente: El narrador, omnisciente, describe los recuerdos eróticos de Miguel, un hombre hastiado, quien en cierta noche, estando sólo en la habitación de un hotel, experimenta una serie de sensaciones, le vienen imágenes de su madre y las de una novia joven, del pasado. Los dos últimos párrafos refieren:

Sin explicarse por qué pensó en su madre y sintió un no sé qué abominable [...] Y luego con la misma ignorancia del misterioso por qué, pensó en una novia muy querida [...] de los años juveniles, de esa Primavera en que para exhalar el amor como un perfume estalla el corazón como una flor; novia querida con ese amor que recordado después de muchos años, nos hace dudar si alguna vez hemos vivido alguna existencia de ángeles, en algún mundo, de ensueño...

⁴⁵⁵ Manuel Pedro González, “Estudios sobre literaturas hispanoamericanas”, *Apud*. Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. XXIII.

Y al pensar en aquella novia, cuyo puro recuerdo guardaba en su espíritu lacerado, como uno de esos relicarios que sorprende a veces en el cuello de una prostituta o sobre el pecho de un galeote [...]⁴⁵⁶

Con este cuento de Tablada se verifica el hecho de que, al reducirse tanto la anécdota, ésta “pasa a ser casi un mero pretexto para el despliegue de las intuiciones personales del autor, en torno al verdadero tema que subyace bajo la débil intriga y atención vigilante a las exigencias estilísticas generales de la expresión modernista: ritmo armonioso y musical de la frase y un lenguaje cargado de brillo y sensorialidad”.⁴⁵⁷

Cada uno de los nueve largos párrafos, que dan forma a la historia de “Lendermain”, son a la vez copiosas descripciones que se sobreponen a la narración y cumplen el cometido de ir creando la atmósfera en la que se desenvuelve el personaje: la del tedio, la nostalgia y la tristeza; emociones que después se transforman en sensaciones amorosas y de erotismo. Al mismo tiempo, se va conformando en el último párrafo y desenlace del relato, una imagen, considerada años atrás en otro texto, sacrílega, por la alusión que hace del acto amoroso con el ritual de la misa cristiana. En el relato se apunta:

Miguel sintió el escalofrío de una profanación que hubiera cometido en sueños y que al despertar le aterra; sintió como si él mismo hubiera derribado aquel cuerpecito de niña y sobre él, sobre su único afecto de inviolada pureza! —pálido altar de misa negra— hubiera él mismo impulsado la epiléptica y crapulosa desbandada de un sabbat, los ebrios y ululantes tropeles de una bacanal desenfrenada!

Las dos últimas estrofas del poema de Tablada “Misa negra” (1893) hacen alusión a una situación similar con la amada:

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho

⁴⁵⁶ José Juan Tablada, “Lendermain”, *Revista Moderna*, Vol. iv, 1a. Qna. jul., 1901, pp. 203-204.

⁴⁵⁷ José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (edits.), en *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Ed. Eliseo Torres & Sons, 1976, pp. 27-31; citado por Lea Fletcher, *Modernismo: sus cuentistas olvidados en la Argentina*, p. 23.

y de tu alcoba la capilla.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!⁴⁵⁸

El final de los dos escritos, el poema y el relato, se refiere al cometido del poeta de efectuar el acto amoroso, en ambos textos se utiliza el símbolo de la “misa negra”, que implica un ritual contrario al de la misa cristiana. Ésta simboliza la pureza, lo sagrado, la otra sugiere el desenfreno de los sentidos, guiados por el erotismo. Los dos textos aluden al “sabbat”; en el poema se va creando la imagen conforme avanza el discurso, en el relato se acomodan las expresiones crípticamente para crear la misma imagen: “los ebrios y ululantes tropeles de una bacanal desenfrenada!”

Siete años después del escándalo que causó su poema “Misa negra,” José Juan Tablada volvía con el mismo tema y utilizaba las mismas imágenes para dar cuerpo a un nuevo texto, pero revistiéndolo de relato. El poema se componía de diez cuartetos eneasílabos, el relato, como se indicó, de nueve párrafos, pero es en el último, donde encierra lo que sería la metáfora del poema y el desenlace en el relato.

Por otro lado, cabe hacer la observación finalmente, que los dos relatos: “Cuentos a ‘Umbría’...” y “Lendermain”, como otros del autor, según se irá viendo, se desenvuelven en una atmósfera impregnada de nostalgia, de ausencias, de vacíos, como muchos de los textos, tanto en poesía o prosa, inscritos en la tendencia del decadentismo.

V.1.3 Dualidad de narradores (en relatos de pasajes legendarios o lejanos)

⁴⁵⁸ José Juan Tablada, “Misa negra”, *El País*, 8 ene., 1893, p. 1; reproducido en José Juan Tablada, Héctor Valdés (edit.), *Obras completas I Poesía*, p. 270.

La compenetración en una historia, narración, relato o cuento, saber de su conformación y estructura, implica observar al texto desde los componentes que le dan forma de pieza de creación sencilla, compleja, abstracta, artística, única, y detectar, por ejemplo, ¿qué partes de su construcción la asemejan al resto de producción de una misma tendencia estética? Como también: encontrar las constantes y variables en las composiciones de un mismo escritor. Ese es el procedimiento que se sigue para ubicar la cuentística de José Juan Tablada. Su estudio ofrece distintas estrategias para situarla en su prosa finisecular. Las teorías del género admiten diversos caminos para ir reconociendo su forma de realización. Luz Aurora Pimentel da una pauta cuando explica:

[...] el mundo narrado está conformado por dos aspectos: la historia (mundo) y el discurso (narrado) que se interrelacionan de diversas maneras, mientras que el narrador como mediador toma a su cargo el acto de la narración (narrador). [...] estos tres aspectos de la compleja realidad narrativa —historia, discurso, narración— están íntimamente relacionados y no se dan aislados.⁴⁵⁹

Es decir que, el narrador se convierte en el agente de la mediación narrativa, de acuerdo con los estudiosos, y que es por la mediación de aquél, como el relato proyecta el mundo de acciones humanas.

Helena Berinstáin agrega un elemento que debe tenerse presente, si partimos en este capítulo de la premisa, según la cual, los relatos de Tablada tenían un carácter tanto ficcional como real. Apunta la misma sobre el narrador: “Papel representado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que construye el acto de narrar [...] hace la relación de sucesos reales o imaginarios [...]”⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶⁰ Helena Berinstáin, *Diccionario de poética y retórica*, p. 356.

Esta aclaración de Berinstáin permite advertir, en la clasificación de los relatos de Tablada, cuando se aborda la figura del narrador, la presencia de hasta dos voces narrativas para el relato de una historia.

En “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...” (texto analizado en capítulos anteriores de esta investigación) se introducen, antes que el narrador comience el relato principal, tres epígrafes que lo enmarcan, a través de los cuáles se da cuenta de hechos que tienen que ver con la historia que se contará. Se transcriben primero, después del título del relato, las expresiones de una vieja fábula:

L’ Esperance, notre patronne
Nous a dit: “Chantez, pelerins
Partout où ma gloire fleuvonne...”⁴⁶¹

Seguido de unos asteriscos se dan los antecedentes, también, acerca de que otros creadores se habían ocupado de la leyenda:

Asimismo, viejos orfebres se han inspirado en esta leyenda. Juan Gobelino tejió un tapiz de alta lira en donde se distinguen las figuras de siete trovadores helados [...] Hay otras cosas, de orfebres, miniaturistas, talladores, etc., etc., en que se presume algo del truculento, lírico y memorable episodio que váis a leer:

Es decir, que estos párrafos previos los da una voz distinta a la del narrador del *exempla*, puede ser la del autor, quien le cede la palabra posteriormente al narrador para que cuente su relato, el cual inicia: “Iban los siete trovadores por el viejo camino de Turania, mojados por la lluvia, pero reconfortados por un sol de alegría; con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo [...]”

Este recurso de que aparezca el autor dando alguna explicación para después introducir la voz de un narrador en tercera persona la ha observado Helena Berinstáin:

En la narración literaria, el papel de narrador es necesariamente ficcional, lo que no ocurre en la narración noticiosa o en la histórica. [...] el narrador de la ficción no coincide completamente con el autor que escribe el cuento o

⁴⁶¹ José Juan Tablada, “*Exempli gratia...*”, *Revista Moderna*, Vol. I, núm. 1, 1o. jul, 1898, pp. 2-3.

novela, etc. Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se oculta detrás del narrador que es un personaje *sui generis* que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración.⁴⁶²

La particularidad de Tablada de manejar más de un narrador en sus relatos se presenta en varios casos. En “La mujer de Tjuan-Tsé”⁴⁶³ aparecen dos relatos que se interceptan cuando el primer narrador da pie para que un segundo narrador cuente una antigua leyenda china, que prueba que la mujer es más amarga que la muerte (refiere infidelidad, traición, venganza y muerte).⁴⁶⁴

El texto, dividido en dos historias, se inicia con las impresiones del autor-cronista-Tablada sobre la pululante y tumultuosa China-Town. Hace referencia a la invitación de su amigo Hengh-Li-So a comer y tomar el thé. Da los antecedentes personales de aquél y después de una larga explicación, la cual estuvo precedida de una extensa descripción del entorno y sus emociones, le da voz a Hengh-Li-So, que es quien contará el pasaje histórico que inicia así: “Hace muchos siglos, muchas centurias, miles de años vivía en China un filósofo llamado Tjuang-Tsé que tomó como tercera mujer a una hermosa joven.... [...]”. Una vez terminada la narración de Hengh-Li-So, que ocupa la mayor parte del texto, contada en tercera persona del singular, el primer narrador cronista vuelve a intervenir con una reflexión: “Y al concluir su relato Hengh-Li-So, se me figuraba el viejo del Eclesiastés: ‘He hallado que la mujer es más amarga que la muerte, que es redes y lazos su corazón y sus manos como ligaduras’”.

⁴⁶² Helena Berinstáin, *op. cit.*, 336.

⁴⁶³ José Juan Tablada, “La mujer del Tjuang-Tsé”, *Revista Moderna*, Vol. IV, núm. 24, 2a. Qna. dic., 1901, pp. 378-380.

⁴⁶⁴ El escrito inicia: “La luna llena tramonta, emergiendo tras de los boscajes del Bluff y sobre el bruído disco del astro, sobre la luminosa neblina de su halo, se recortan los retorcidos follajes de arces y cryptomerias con firme y negra silueta, como los trazos de un pincel cargado de tinta china sobre la seda engomada y transparente de los kakemonos... Se levanta el regio astro, y primero riega con polvo la plata de techumbre imbricada y negra del templo de Yakushi Nyorai y luego sobre el dormido canal de Motomochi, sobre el betún de sus quietas aguas donde flotan los soporosos “sampanes”, hace correr arroyos de azogue tembloroso y zigzagueantes riachuelos de plata líquida. *Idem.*”

Por la forma como se presenta esta historia, se está en presencia de una muy particular estrategia narrativa por parte del autor. Tablada en un primer momento ocupa el papel del agente discursivo, si se toma en cuenta la conceptualización de Berinstáin⁴⁶⁵; es decir: es el mediador para introducir dos sucesos en un solo escrito, un hecho supuestamente real, el que él (como autor) cuenta (sus impresiones) y otro imaginario, que forma parte del imaginario colectivo en China, y que relata un narrador ficcional.

La primera parte del texto la desarrolla el cronista Tablada desde la primera persona y en tiempo presente; es entonces un narrador noticioso, de acuerdo a la catalogación también de Berinstáin. Heng-Li-So viene a ser personaje de la primera parte del escrito y narrador del segundo relato, ya que es él quien cuenta, desde la tercera persona y en pasado, la leyenda que escuchó o leyó.

Precisamente, para que haya un mejor entendimiento en el empleo de uno o más narradores en el desarrollo de algunas historias, Berinstáin advierte: debe hacerse el deslinde del narrador ficcional, que desarrolla la narración literaria y el relator de la narración noticiosa (en este caso el cronista mexicano). Al mismo tiempo, enfatiza la teórica: “El yo del narrador es ficcional, es el de un narrador imaginario [...] y no debe confundirse con el yo del personaje que puede ser o no ser, a su vez, narrador; mientras que el yo del autor es un yo social [...]”⁴⁶⁶

Se presenta una situación narrativa muy parecida a la analizada anteriormente en otro de los relatos de Tablada. En “La casa del estero. Cuento fúnebre”, el relator cronista se propone contar un cuento mortuorio que leyó, a propósito del 2 de noviembre, e inicia su participación en primera persona del singular y en presente:

Los dobles funerarios del día de muertos se delatan en la atmósfera invernal... qué macabra oportunidad para disertar sobre las muertes que enlutan a la patria y la desolan, pero como hacerlo sería ingrato para quien escribe y para quienes leen, alejémonos de la patria y vayamos a regiones

⁴⁶⁵ Helena Berinstáin, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁶⁶ *Idem.*

exóticas donde esta clase de asuntos se revisten al menos con un velo de arte, de misterio y de fantasía.

En un cuento fúnebre que leí hace tiempo en una posada del Topaido, en el Japón y que por transmitir a los lectores la rara emoción que me produjo entonces, procuraré recordar ahora.⁴⁶⁷

A continuación sigue la transcripción o relato del pasaje sucedido en Topaido, Japón. El cronista le da voz a un narrador imaginario, aquél a través del cual se enteró de la historia, que recuerda tiempo después y la transmite: “Hace mucho tiempo vivió en Yedo un samuray llamado Naoacichi Sakurai, famoso por la bondad de su alma y por su destreza en el manejo de las armas. Tenía 24 años y poseía un extraordinario valor y una rara hermosura viril”.

Así, mediante un relator en tercera persona del singular, y en tiempo pasado, se cuenta la historia del encantamiento y venganza que sufrió Sakusai por parte de una hechicera. Se narran las consecuencias trágicas que el hecho trajo para el joven embrujado, como para su amigo Hiraburo, quien ante el deceso de su entrañable compañero se suicida.

En el último párrafo del escrito, separado por asteriscos, vuelve a aparecer el relator noticioso, quien da la fuente de donde tomó el relato: “Tal cuenta el *Álbum de los espectros desesperados*, editado en la Librería del Pino y la Cigüeña, junto al puente Yetai, en Yedo...”

Las tres historias comentadas anteriormente tienen en común el hecho de que en ellas aparecen más de un narrador. En la primera, el autor Tablada introduce (interviene) epígrafes que dan cuenta de la historia que se desarrollará; en las dos últimas, el narrador noticioso, aparte de manifestarse, introduce las voces que intervendrán en la narración, da pie a la presencia de un narrador imaginario, el cuál siempre aparece cumpliendo la función de un narrador extradiegético o heterodiegético, ya que no participa de los hechos relatados. Es el modelo de relator tradicional, denominado

⁴⁶⁷ JJT, “La casa del estero. Cuento fúnebre” (dentro de su columna “La Semana”), *El Mundo Ilustrado*, 2 nov., 1913, p. 2.

también omnisciente, cuya característica es la de poseer la más amplia y variada perspectiva; su mirada es omnipresente. Este narrador se ubica detrás de la escena y es dueño de un conocimiento de los hechos mayor que el de cualquier personaje. Siguiendo a Berinstáin: “Es el narrador que posee una mirada subjetiva porque su ubicación y su perspectiva son inaprensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración; sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta, sabe todos los obstáculos espacio temporales, es ubicuo”⁴⁶⁸

Un tipo distinto de narrador, en parte, al de los presentados hasta aquí, aparece en “Tragedia obscura”. El relator cronista inserta una historia que le contó un amigo suyo, doctor (en el relato), que a su vez le ha sido relatada por el personaje principal de aquélla. Aparece la primera voz cuando el cronista cuenta:

Agitando en la mano el último libro de Zola sobre el trágico asunto Dreyfus, me hablaba mi amigo el Doctor II... No cabe duda, me decía, que el número de inocentes condenados es mucho menor que el de los criminales impunes. Y sin más preámbulo, como inmediata prueba de su decir, refiriéndome este episodio: Descansando en mi superioridad intelectual, en mi posición de médico del puerto de M... traté siempre a Garnica, a ese turbio capitán de cabotaje a quien tenían todos los habitantes del lugar, ni más ni menos que un beluario a una fiera...⁴⁶⁹

Después de algunas referencias sobre sus emociones, el doctor, segundo narrador, introduce al narrador personaje que cuenta su propia historia; expresa el doctor:

Una noche en una oscura taberna del puerto a donde fui a dar tras una visita profesional, Garnica, *alumbrado* por continuas libaciones y en vena de siniestras confidencias emprendió encarándose conmigo la siguiente narración [...]

-Doctor ¿se acuerda usted de Rafaela, la que tanto tiempo tuvo la fonda de Puerto Viejo? Bueno, pues esa Rafaela ha sido mi gran amor [...], pero ¡qué quiere usted! Me alejé de ella [...], el caso es que mientras yo me iba a La Paz como segundo de a bordo del pailebot *Cuauhtémoc*, ella... me engañó.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 358.

⁴⁶⁹ José J. Tablada, “Tragedia obscura”, *Revista Moderna*, Vol. IV, núm. 8, 2a. Qna. abr., 1901, pp. 122-123.

Garnica, convertido en tercer narrador, da cuenta al doctor, segundo narrador, cómo premeditó un crimen contra Ávila, el hombre con quien vivía Rafaela; cuenta cómo lo realizó y como gozaba cínicamente de su impunidad, porque el delito había prescrito.

La intervención de Garnica en la historia corresponde a la de un narrador homodiegético, al cuál le toca, a la vez que narra, participar en los hechos de la historia como personaje. Cuenta desde la primera persona del singular, en pasado. Se intercalan las voces del primer narrador extradiegético con las del segundo, homodiegético.

A diferencia de los anteriores relatos, “Tragedia oscura” transcurre en territorio mexicano, en Baja California, y la historia, aunque pertenece al pasado, ocurrió en un tiempo no muy lejano como los tres primeros cuentos.

Ahora bien, lo que va a cobrar mayor importancia en la exposición de estos relatos es el momento de la enunciación que se realiza a través de sus narradores. Las acciones de las historias transcurrieron mucho tiempo atrás, sean o no imaginarias, pero cobran vigencia por las estrategias del autor para contarlas, siguiendo de alguna manera las tendencias de la estética decadente modernista. Así, presenciamos disminuciones en la diégesis al utilizar diversidad de metáforas en la composición de algunos relatos, que los vuelven, de alguna manera, breves, cortos, casi esbozos, con fuertes cargas emocionales.

El autor recurre a leyendas, a historias verdaderas o ficticias para recrear sus propias inclinaciones estéticas y fantasiosas. Deja ver su gusto por lo legendario, lo extraño, lo sutil del comportamiento humano, expresado sobre todo en tierras lejanas, como el Oriente, y en épocas remotas.

De los sitios orientales, donde transcurren algunas de sus historias, Tablada destaca su admiración, su extrañeza por formas de vida, de organización, cuando ocupa el lugar del

agente relator (del periodista), que narra en presente y en primera persona del singular para enmarcar la historia; al mismo tiempo, cuando se va a desarrollar la anécdota de las mismas historias transcurridas tiempo atrás, da voz a otros narradores: extradiegéticos (omniscientes) e intradiegéticos, que cuentan los hechos de traición, de venganza y de muerte. La utilización de distintas voces para desarrollar un escrito y contar un cuento, se convierte, quizá, en la estrategia más novedosa y significativa de los relatos de Tablada y de sus formas de narrar.

Por último, cabe hacer mención acerca de que la mayoría de los relatos de Tablada están impregnados de una atmósfera nostálgica, trágica, donde impera la tristeza y el desamor.

V.2. El decadentismo en la prosa decimonónica de Tablada.

V.2.1. Tablada se asume decadente

La carta que publicó Tablada en enero de 1893, “Cuestión literaria. Decadentismo” (de la que se ha hecho mención en el primer capítulo), dirigida a sus colegas escritores, jugó un papel estratégico en la difusión de la nueva tendencia estética de finales del siglo XIX en nuestro país: aparte de convertirse el escritor en el profeta de ésta⁴⁷⁰ (como se le ha considerado); en su escrito dejó asentada la concepción de esa modalidad artística, asumida por un grupo de creadores en México. Después de expresar en su

⁴⁷⁰ Cf. Clark de Lara y Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, p. XXV. Aseveran las estudiosas que Tablada con su misiva se postuló como el profeta de la nueva tendencia artística en México.

misiva que los jóvenes estetas habían resuelto en su última reunión “apoyar la escuela del decadentismo”, abundaba en sus reclamos sobre la visión de las nuevas sensaciones que esa inclinación artística les inspiraba:

Presos 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, parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se ha prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio.⁴⁷¹

Tablada iniciaba sus reflexiones aludiendo a la orientación polémico-crítica del esteticismo decadente, la cual hacía énfasis en la exposición de las penosas incertidumbres y contradicciones de la vida moderna, como expresaban los franceses, ya de manera consiente, desde una década antes con la publicación de *A Revour*, de Huysmans, en 1884. Profundiza Tablada en su lamento:

Nuestro cerebro es el nido de la negación [...]
Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiados, se fijan por fin en un círculo negro que tiene espantosa semejanza con el cero búdico, con el fatal símbolo del Neroanah.⁴⁷²

Con estas impresiones sobre el ánimo que embargaba a los jóvenes estetas mexicanos en el período finisecular, Tablada transmitía a los lectores esa nueva manera de expresar las sensaciones de un ámbito que los agobiaba, en una atmósfera nebulosa, gris y tediosa. El poeta mexicano hacía hincapié en la manera como los jóvenes escritores asumían una forma distinta de sentir su medio espiritual, social y cultural, entre otros aspectos, y sólo la “escuela del decadentismo”, argumentaba Tablada, los conminaba a descifrar.

⁴⁷¹ Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, artículo citado, p. 2.

⁴⁷² *Idem*.

Se inclinaba el poeta mexicano por ahondar en la faceta decadentista que hacía alusión a una literatura, cuyo énfasis estaba puesto en la manifestación de la crisis espiritual, política y social de la época.

Únicamente dentro los lineamientos decadentistas podría entenderse la manera de descifrar la incertidumbre que manifestaban los poetas modernos en México, argüía Tablada: “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”.⁴⁷³

En el documento, Tablada enfatizaba en todo momento sobre la atmósfera nebulosa que embargaba sus espíritus: “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”, agregaba el escritor a su densa y tenaz argumentación.

Esos conceptos que va plasmando Tablada en su escrito muestran la forma de cómo estaban entendiendo y asumiendo, él, en particular, y el resto del grupo, las modalidades de la estética decadentista que tenía su epicentro en Francia, y de la que ellos estaban abrevando.

En los detallados pormenores que proporciona Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad*,⁴⁷⁴ se refiere a las diversas normas y actitudes desarrolladas por los intelectuales franceses en su idea de la decadencia. De acuerdo al autor, algunos cultivaron un concepto “regeneracionista” de la decadencia, esperando la disminución de los efectos del declive, y confiando en la posibilidad de un renacimiento futuro; otros consideraban que el mundo se dirigía a la catástrofe.⁴⁷⁵ De esta última percepción se nutrieron muchos de los escritores modernos latinoamericanos.

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ Cf. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, pp. 155-169.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 159-160.

Con respecto a las tendencias que componían el fenómeno de la decadencia, Calinescu explica que la mayor parte de los escritores, con una visión catastrofista, se convirtieron en promotores conscientes de una modernidad estética que era, no obstante sus ambigüedades, del todo opuesta a esa otra visión de la modernidad, esencialmente burguesa: “con sus promesas de progreso indefinido, democracia, reparto general de las comodidades de la civilización, etcétera”.⁴⁷⁶

Con esta apreciación, el autor aborda el hecho de la escisión que se dio al asumirse el fenómeno de la decadencia, que tuvo que ver con la postura que se adoptó, a su vez, sobre la modernidad. Refiere, al mismo tiempo, cómo el ámbito latinoamericano fue proclive a considerar de la tendencia decadente su postura ética y estética; y únicamente la visión crítica y catastrofista le permitió abordar ambas consideraciones: como visión del mundo y como modelo estético (estilo).

Para entender mejor la manera como los mexicanos y los latinoamericanos asumieron en general la tendencia decadentista, con sus ajustes en el medio americano, se toma en cuenta en muchos momentos la orientación dada al fenómeno en los modelos franceses principalmente. Calinescu profundiza en las posturas de Julián del Casal, José Asunción Silva y Rubén Darío, quienes con algunos otros latinoamericanos adoptaron la actitud crítica del decadentismo, es decir, la visión o postura que no creía en una prosperidad generalizada, de la que observa Calinescu, se desprendía la idea de “progreso”. Argumenta al respecto: “tales promesas a [los] artistas decadentes [europeos] les parecían otras tantas diversiones demagógicas de la terrible realidad del incremento de la alienación espiritual y la deshumanización.”⁴⁷⁷

Los latinoamericanos, después seguirían la actitud de los decadentes europeos, quienes para protestar por la alienación de la que eran objeto los individuos “cultivaban

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁷⁷ *Idem*.

la conciencia de su *propia alienación*, tanto estética como moral, y, en vista del falso y complaciente humanismo de los demagogos del momento, recurrían a lo que se acercaba a una estrategia agresiva de antihumanismo”⁴⁷⁸, lo que más tarde Ortega y Gasset llamaría “la deshumanización del arte”, puntualiza Calinescu.

José Juan Tablada interioriza sobre la concepción del decadentismo en México, en los inicios de la última década del siglo XIX, cuando la idea de la modernidad basada en un progreso continuo estaba en una severa crisis. Como observa Ana Laura Zavala “la decadencia simbolizó el rostro negativo e inaceptable de la modernidad”.⁴⁷⁹ El rechazo de varios seguidores de la tendencia crítica se daba, según indica la misma, no sólo por la creencia de que los considerables avances materiales, visibles en las grandes urbes, originaban un menoscabo en otros ámbitos del quehacer humano, como el espiritual, sino que originaban la idea, a su vez, de que tales adelantos habían llegado al punto máximo de cierto proceso evolutivo, después del cual vendría una época de decaimiento general.

De acuerdo con esta apreciación, cabe apuntar sobre la incertidumbre que entonces se advertía, al seguirse esa perspectiva:

La convicción de vivir en un mundo en decadencia se consolidó en Europa hacia mediados del siglo XIX y llegó a su apogeo en Francia en 1880, a causa de los drásticos cambios traídos por la modernidad, especialmente la industrialización y los grandes descubrimientos científicos y técnicos; lo anterior delineaba el perfil de una sociedad que, después de varias etapas de crecimiento, había alcanzado la cúspide de su desarrollo, al que sucedería un estado de degeneración. De esta mirada apocalíptica sobre el destino de la humanidad, emanaron los discursos críticos de algunos intelectuales franceses, quienes cuestionaron enérgicamente el tan celebrado mito del progreso que de forma paulatina había mostrado su rostro más oscuro, al provocar y agudizar aún más las diferencias sociales.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ *Idem.*

⁴⁷⁹ Ana Laura Zavala Díaz, “*Lo bello es siempre extraño*” hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903), p. 14.

⁴⁸⁰ *Idem.*

Ya fuera en el ámbito estético, moral, cultural y social, los artistas de inclinación decadente dejaron constancia con sus obras del cuestionamiento o insatisfacción del medio en el que se desenvolvían, en el caso de los franceses con *Las flores del mal*, de Charles Boudelaire (1857) o *A rebour* (1884), de J.K. Huysmans, y por el lado de los latinoamericanos: *Azul...* (1888) de Rubén Darío o *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva.

Las alusiones que fue haciendo José Juan Tablada sobre los matices o interpretaciones de la estética del decadentismo apuntan al mismo tiempo, a otras dos direcciones principales seguidas por los decadentes mexicanos. Escribe Tablada en su nutrido texto “Cuestión literaria...”, después que ha expresado el desaliento, el desánimo y la incertidumbre que embargaba a los jóvenes modernistas, por “la eterna gota de la duda [que] ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias”:

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 [del] espíritu que huye de los lugares comunes y erige 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.⁴⁸¹

Independientemente de la diversidad de significaciones que pueden detectarse en el escrito, aquí se toma en cuenta la disección que hace el mismo autor para explicar cómo estaban concibiendo, y realizando en la práctica, la estética de orientación decadente los jóvenes escritores mexicanos (seguidores de esa tendencia). Para fines de estudio se hace la escisión que se detecta, por ejemplo, cuando Tablada dice: “esa es la fisonomía

⁴⁸¹ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, artículo citado.

de nuestra alma, y ese estado [...] es lo que llamamos decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario, consiste en el refinamiento [del] espíritu...”

Allen W Phillips hace alusión a esa proyección dual del decadentismo en los escritores latinoamericanos, la cuál, sostenía Tablada abarcaba lo ético, lo mismo que lo estético; es decir, que por un lado debe entenderse como una visión del mundo, y por el otro, como un modo expresivo, o un estilo⁴⁸². Así, en ambos sentidos se desarrollaría la “estética del decadentismo” .

En esta investigación se consideran las dos modalidades del decadentismo; de manera más próxima se desarrollará lo relacionado de esa tendencia estética como visión decadente del mundo, es decir, como una interpretación filosófica del medio, según lo exige la comprensión del ámbito en el que se desenvuelve la cuentística de Tablada.

V. 2.2 El medio sociocultural en las postrimerías del XIX

En los inicios de la última década del siglo XIX, que es cuando la estética decadentista cobra importancia en México, son los años de esplendor del porfiriato en el país. Su dictadura había impuesto los principios liberales que se venían fraguando desde la última etapa del gobierno juarista, en el período de la República Restaurada. A los postulados de “libertad”, “orden” y “progreso” en los que se sustentaba la doctrina, el general Porfirio Díaz cambió el estatuto que, ya una vez afianzado en el poder, pudiera

⁴⁸² Allen W. Phillips, “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3: 1 (1997), p. 230; citado por Ana Laura Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 29.

causarle obstáculos en su ejercicio: modifica el de “libertad”⁴⁸³ por el de “paz”; los de “orden y “progreso” permanecieron intactos, pues juntos con el de “paz” eran los soportes que garantizaban el ascenso, la permanencia y consolidación de la nueva burguesía. Con Porfirio Díaz fuerte, al frente del gobierno, se garantizaba el desarrollo económico que el país y la nueva burguesía necesitaban.

En su análisis sobre el período porfiriano, Carlos Monsiváis observa los rasgos más característicos de entonces: “... el orden impuesto a como dé lugar; la estricta jerarquización del sistema político; la devoción ante el modelo europeo (del que se adoptan los rasgos externos, el cuidado de la apariencia); la fe en un progreso constituido de modo tangible con ferrocarriles y fábricas y empréstitos y reconocimientos de los demás estados [...]”⁴⁸⁴

Paralelamente a la imposición de los principios del liberalismo, se había adaptado en México la filosofía positivista, también, desde la última etapa del régimen del presidente Juárez. Gabino Barreda iría amoldando algunos postulados del positivismo francés a la exigencia educativa del liberalismo para apoyarse en la tradición cultural y el método formativo que hacía falta en el país.⁴⁸⁵ De esta manera, el positivismo dotaba al porfiriato de un pasado abundante en perspectiva de armonía. Se consideraba que un orden político y social se allegaba coherencia ideológica y fundamentación vital por medio de un orden filosófico.

⁴⁸³ Cf. Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*. En esta obra el autor analiza la importancia que tenía para los positivistas el principio de la libertad, en el que se sustentaban a la vez los postulados del liberalismo.

⁴⁸⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1382.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 1385. Al respecto Monsiváis abunda sobre la manera de cómo se fue implantando el positivismo en nuestro país de acuerdo a lo estudiado por Zea: El positivismo no sólo aporta la formación educativa laica reclamada por la burguesía. A partir de su discurso fundador del 16 de septiembre de 1867, Barreda enuncia un plan general de gobierno: “*Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base y progreso como un fin”. Una clase en ascenso ha derrotado a una invasión extranjera, ha constituido un Estado, pero no ha logrado la unificación, no ha logrado el caudillismo, no ha creado las condiciones de seguridad para el desenvolvimiento de la industria, no ha sujetado al clero político. Proseguir con el jacobinismo, con el afán de descatalogar a México, es peligroso. El positivismo aparece casi equidistante de liberales y conservadores. Su definición de libertad es otra, *Ibidem*, p. 1386.

En su estudio, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, Leopoldo Zea sostiene que la filosofía positiva se ofreció a la burguesía mexicana como el instrumento a través del cual podía justificar el nuevo orden.⁴⁸⁶ Agrega, en el mismo sentido, que la burguesía mexicana encontraría la justificación de sus derechos en la misma ciencia, en sus leyes. Así, la clase en ascenso debía justificar su afán de riqueza y de poder, y una de esas justificaciones se la ofrecía la ley biológica de la supervivencia del más apto, la cuál consideraba como más apto, al que tenía mayor capacidad de resistencia frente al medio con el que se luchaba. De la resistencia, anota el mismo autor, sobre lo que decía Manuel Ramos, dependía el carácter, la posición social, etcétera.⁴⁸⁷

Como corolario de las explicaciones de sus certezas, Leopoldo Zea argumenta:

La sociedad es un campo de lucha en el que triunfan los más aptos. En la sociedad mexicana la clase más apta es la burguesía. Son los miembros de esta clase los que han adquirido las mejores posiciones sociales. La misión del estado es la de proteger a ésta y no la de estimular a clases de calidad biológicamente inferior. La burguesía considerada como la clase mejor adaptada en su lucha contra el medio ambiente es la que debe tener todos los derechos; los inadaptados no merecen ni siquiera la limosna pública. Al estado no le queda otro que hacer que el de vigilar que se respeten las conquistas de la burguesía mexicana, porque son el resultado de dicha clase; sólo así se puede estimular a los mejores. En esta forma es como nuestra burguesía pretende justificarse como privilegiada...⁴⁸⁸

La lucha por la sobrevivencia, la supremacía del más capaz y la eliminación de los más débiles la padecerían los integrantes de las distintas clases sociales en el ámbito occidental. Por lo mismo, los escritores latinoamericanos a finales del siglo XIX rechazaron en diversos momentos los cambios turbulentos que traía consigo el

⁴⁸⁶ Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 177. Sobre el mismo hecho anota el autor que: Los enemigos de la burguesía también han justificado sus actos por medio de una determinada filosofía. Los conservadores han buscado su justificación en una filosofía que los positivistas llaman teología. La divinidad era la que sostenía a los hombres y a la sociedad que los hombres habían establecido. Por otro lado los liberales sostendrían la tesis de la libertad en su más amplio sentido, así como la de la igualdad. La libertad será un derecho natural a todo hombre. La burguesía mexicana necesitaba de una filosofía que justificara el orden que quería establecer [porque como argumenta el autor] Toda pretensión debe justificarse con hechos positivos. Esto es lo que hacen los miembros de nuestra burguesía: demostrar su derecho a la supremacía social, justificar sus actos.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 178.

⁴⁸⁸ *Idem*.

establecimiento de un nuevo orden económico, social, político y cultural. Cuando Tablada se refiere al momento que están pasando los creadores e individuos por la imposición del positivismo en nuestro medio, en la carta que envía a sus amigos: “Cuestión literaria. Decadentismo”, escribe: “Presos 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, parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se ha prendido como un crespón en nuestras frentes...”.⁴⁸⁹ Es la queja y su rechazo a un modo de pensamiento. Por ello, los cuentos de Tablada descifran esa atmósfera opresiva, que le serviría de telón de fondo para sus creaciones. Tanto artistas incomprendidos como individuos débiles y marginales deambularían en los escenarios imaginados por el autor en su prosa de finales del siglo XIX.

V. 3 La narración cifrada: la angustia del hombre moderno (Rasgos del horror en la literatura)

En la guía de características que enumera Ricardo Piglia en “Tesis sobre el cuento”, la onceava y última aseveración sobre la construcción del género apunta al motivo o trasfondo que guarda todo relato, el *leitmotiv* de toda historia narrada:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ José Juan Tablada, Artículo citado.

⁴⁹⁰ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Teorías del cuento*, I Teorías de los cuentistas, p. 59.

Según Piglia, es factible observar al cuento como “el relato que encierra un relato secreto”. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación, continúa el autor, el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. “La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?”⁴⁹¹

El planteamiento de Piglia se convierte en un instrumento para el análisis del significado o contenido de los textos de Tablada: ¿cuál es y cómo se da el trasfondo de sus narraciones? El punto de partida se presenta con la interpretación que hace el mismo Tablada del cuento *El Horla*, de Guy de Maupassant, en su crónica-ensayo “El monstruo. Fantasías estéticas”, publicada en la *Revista Moderna*, en abril de 1899.

En su escrito, José Juan Tablada ahondó en la percepción existencial del hombre moderno, según le sugería la lectura de *El Horla*, pero antes elaboró una muy detallada y amplia descripción de las reacciones emocionales que intervenían en la producción del miedo y el terror, según un determinado ente monstruoso en distintos momentos de la historia del hombre, de acuerdo a la época, la cultura y la región geográfica, hasta llegar a la etapa moderna, donde conecta el relato de Maupassant. El cronista identifica el temor humano, expresado a través de las manifestaciones del arte:

Murieron las Ménades que con la ronda de sus danzas epilépticas abrazaban las pixides y junto a sus cuerpos yacentes aparecieron las orantes de las catacumbas... Murieron los púgiles, y junto al último héroe gladiador cayó de rodillas el primer mártir cristiano [...] y juro que si tu alma prevalece, no habrá muerto el Monstruo en las edades modernas.⁴⁹²

Apunta el autor a fenómenos entre religiosos, paganos y esotéricos, productores del horror:

⁴⁹¹ *Ibidem.*, p. 57

⁴⁹² Tablada, “El monstruo. Fantasías estéticas”, *Revista Moderna*, t.II, No. 4 (abr., 1899), pp. 100-102.

Para llegar hasta el Sabbat, nos untábamos con unguento de perversión y nuestra fantasía era el macho cabrío que nos llevaba hasta la Misa Negra [...]

Seguíamos al monstruo paso a paso. Lo vimos nacer en Patmos, engendrado por el profeta en el árido vientre de su melancolía... Ya lo habíamos visto en Asiria, como un toro androcéfalo y alado. En Egipto tuvo cabeza de gavilán o fue un hipopótamo con vientre y senos de mujer que estalla al fuego del sol.

En Grecia el monstruo fue bello, el perro bicéfalo y lanceolado a quien venció Heracles, el dragón muerto por Cadmo.

[En la Edad Media] los monasterios y catedrales estaban ceñidos por bestiarios de pesadilla y de terror. El dragón tenía fauces de suario y su espina dorsal era una sucesión de grafios óseos [...] Luego venían seres bastardos, antropomorfos, semi-humanos y bestiales...⁴⁹³

En el recuento que hace el relator, el monstruo se va transformando:

No era ya el monstruo épico o hierético de los indús o de los asirios, ni el ornamental mito griego, ni el monstruo exclusivamente zoológico que balbucía los símbolos del infierno cristiano en los tiempos medios. El monstruo de Goya dejaba las comarcas plásticas para comenzar a internarse en el terreno psíquico...⁴⁹⁴

Es en el campo de lo psíquico donde Tablada ubica el terror del hombre, en el período finisecular del XIX. En el texto hace alusión, al final, sobre el mismo miedo que perturba al personaje de *El Horla*, de Maupassant:

Volvíamos de la Misa Negra.

El hermano pálido, el *alter ego* de las fantasías crepusculares, conducía sus pláticas sobre el monstruo:

- Ya no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moderno existimos larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el *super hombre*, y entretanto nuestro estado medio, nuestra crisálida será algo así como *El Horla* de Maupassant.⁴⁹⁵

Es decir, el individuo estaba sujeto a las transformaciones psíquicas y emocionales, como le sucedía al personaje de *El Horla*. Al sujeto fin de siglo lo invadía la angustia,

⁴⁹³ *Ibidem.*, p. 100.

⁴⁹⁴ *Ibidem.*, p. 101

⁴⁹⁵ *Ibidem.*, p. 102.

la duda,⁴⁹⁶ se sentía turbado, como si alguien poseyera su alma y la gobernara. *El Horla* representaba el enrarecimiento de la vida, ya no era el “monstruo” tangible, el que provocaba el pánico, eran fenómenos inconscientes los que le producían inquietud mental. En *El Horla* todo sucede en la mente del protagonista, se describen sus distintos estados mentales, pero el personaje no está loco o por lo menos queda la duda.⁴⁹⁷

El ente extraño que supone el protagonista que lo acecha, se convierte en una amenaza, es algo así como un vampiro, pero sólo en un plano metafísico, pues no es tangible, no le absorbe directamente la sangre, es incorpóreo; se erige en la frontera de los sentidos. El personaje presiente la existencia de otra entidad –lo cual tampoco se llega a verificar en el desenlace de la historia- que le absorbe el vigor físico y mental, le roba voluntad, pero el protagonista no está seguro, duda, cree que ha perdido la razón, se muestra incrédulo, los sentidos no le son suficientes para percibir esa otra realidad, por eso al cuento se le coloca en el terreno metafísico, queda la duda de la lucidez del personaje o de la intervención de otra alteridad.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Tablada elabora el recuento mediante la voz de un relator, un narrador que conduce la exposición a la par de lo que sucede en *El horla*: en el cuento de Maupassant el protagonista va sufriendo una transformación psíquica y emocional.

⁴⁹⁷ Ante los cambios fisiológicos que presenta el protagonista: fiebre, temblores, nerviosismo, señala: “Tengo esa sensación continua y espantosa de que hay un peligro amenazándome, esa aprehensión de un peligro se cierne o la muerte se avecina, ese presentimiento que es sin duda el ataque de un mal desconocido aún, que está germinando en la sangre y en la carne”. El personaje comienza a dudar de su cordura: “¿He perdido el juicio?”, “¡Ah! ¿Quién puede comprender mi abominable angustia”, dice. Cuando advierte que se consume el agua del vaso que deja en su mesa de noche, deduce: “Soy sonámbulo; sin saberlo, vivo esa doble vida misteriosa que nos hace preguntarnos si hay dos seres en nosotros o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima por momentos, cuando nuestra alma está adormecida, a nuestro cuerpo cautivo, que obedece a este otro, como a nosotros mismos”. En otros pasajes ahonda: “Me pregunto si estoy loco”. Hasta que el protagonista se siente totalmente perdido y exclama: “¡Alguien posee mi alma y la gobierna! Alguien ordena todos mis actos, todos mis movimientos, todos mis pensamientos”. Guy de Maupassant, “*El Horla*”, en *Cuentos fantásticos*, p. 5.

⁴⁹⁸ Quizá Tablada recurrió a *El Horla* de Maupassant porque el texto maneja los recursos del cuento fantástico, los cuales le permitían al escritor francés jugar con los dos planos de realidad: el físico y el metafísico. Así se crearía la duda en el lector: o el personaje estaba loco, lo cual no se puede asegurar, pues el hombre da muestras de lucidez en muchos momentos, o realmente había una especie de duende o de vampiro. Al no comprobarse o rechazarse ninguna de las dos posibilidades se cumple el fenómeno de lo fantástico: el hecho oscila en dos ámbitos de realidad, lo cual crea la incertidumbre final. Sobre los conceptos de los aspectos teóricos de lo fantástico se tomaron en cuenta las apreciaciones de José Ricardo Chávez, de su texto *El castillo de lo inconsciente*, pp. 9-29.

Tablada retoma la metáfora del relato de Maupassant para deducir que el hombre contemporáneo ha creado sus propios demonios interiores, los cuáles dominan su voluntad y su espíritu. Para Maupassant, idea que asimila Tablada, el hombre moderno vive en el desasosiego por el miedo interior, lo consume la duda, la inseguridad, el porvenir incierto. No obstante que, en *El Horla* todas estas deducciones están latentes, y sólo son expuestas de manera implícita (en el texto), Tablada hace sus conjetura veladamente, y en función de ellas elabora su escrito, recrea, interpreta y alude al trasfondo del cuento del escritor francés; es decir, que con su crónica-ensayo, “Fantasías estéticas. El monstruo”, infiere el relato cifrado que encierra el cuento de Guy de Maupassant. Con este procedimiento el autor mexicano cumplía con lo que Manuel Díaz Rodríguez consideraba que era la primera intención de un escritor modernista: “la fuerza de adivinación con que el [escritor] penetra el alma de los seres y aún el alma de las cosas [...]”⁴⁹⁹ Para Enrique Marini Palmieri “en ese ‘adivinar’ [o] ‘intuir’, que penetra en el alma de las cosas y de los hombres, reside, estriba, se apoya y florece el hálito modernista”.⁵⁰⁰

Con su interpretación del cuento de Maupassant, Tablada tocaba un punto, que se convertiría en parte central de sus narraciones: transmitir la angustia existencial del hombre moderno. En el proceso, la función de los personajes tenía el papel estratégico, como lo demostraba el personaje principal de *El horla*: mediante sus conflictos psíquicos se constituía, según Tablada, aparte de la historia de ficción, una actitud (generalizada) que se reflejaba en la manifestación del inconsciente social.

⁴⁹⁹ Manuel Díaz Rodríguez, *Narrativa y ensayo: Sobre el modernismo*, Caracas, 1982, citado por Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, p. 21.

⁵⁰⁰ Enrique Marini- Palmieri, *op.cit.*, p. 21.

V.3.1 Alteraciones psíquicas de los personajes: “patologías del espíritu”

En varios de los escritos de Tablada, catalogados como cuentos, y en algunas de sus crónicas, los personajes que participan en aquéllos o son alcohólicos, drogadictos, marginados, sufren alucinaciones y los invaden sensaciones extrañas que pareciera llevarlos a la locura y a la muerte. De acuerdo con el contenido de los relatos, diversos personajes manifestaban un “estado de desvalimiento psíquico”, debido a la sensación de angustia permanente, experimentada por infinidad de situaciones o motivos.

En el relato “En otro mundo” está presente la manifestación de la angustia del personaje principal. Aquí el narrador describe, muy detalladamente, el delirio de un borracho que refleja soledad, vacío existencial y el sufrimiento que le produce el hastío y su insatisfacción moral:

Y después de su observación, de su soliloquio pronunciado en voz alta en las últimas frases de una mesa del fondo, el ebrio se levantó, anduvo algunos pasos, se acercó a una mesa donde varios alemanes [...] bebían cerveza [...] Se acercó vacilando, balbuciendo, esbozando en el vacío los vagos ademanes de una arenga en preludio. La luz hirió de lleno su rostro pálido...⁵⁰¹

Entre la separación de los fragmentos de los dos relatos que componen “En otro mundo”-“Expolarium” (fragmentos de una novela), Tablada inserta un epígrafe que corresponde a un pensamiento de Shopenhauer: “Toda novela no es más que un capítulo de la patología del espíritu”. Con la incorporación del pensamiento del filósofo alemán, Tablada orienta sobre la forma de concebir la exposición de sus narraciones: como la alteración de una parte del espíritu. En el caso del primer del relato: “En otro mundo”, la manifestación alterada del espíritu se apreciaba en la actitud obsesiva del personaje por el tedio, por la insatisfacción del medio, y porque la mente alucinada de hombre

⁵⁰¹ Tablada, “En otro mundo. Expolarium”, *Revista Moderna*, t. 1, núm., 10, 15 dic., 1898, p. 151.

alcoholizado necesitaba darle un sentido a su existencia. Quizá la reacción de angustia era el reflejo de alguna situación traumática, de ahí sus excesos con el alcohol. Jean Laplanche y Bertrand Pontalis sostienen al respecto que, el individuo refleja angustia cuando se encuentra en una situación traumática, es decir, cuando es sometido a una afluencia de excitaciones de origen externo o interno, que es incapaz de dominar.⁵⁰²

En el relato contiguo, “Expolarium”, la insatisfacción espiritual se presentaba por las dudas que le asaltaban al protagonista, cuando estaba por ingresar en un centro de rehabilitación por el uso de drogas. Precisamente ese es el relato. Las elucubraciones del personaje se mezclan entre imágenes producidas por la angustia cotidiana y las sensaciones de miedo por lo desconocido:

Cuando vio de pronto la fachada bermeja del manicomio y aquella arquitectura pesada y agobiadora, se creyó perdido para siempre... Siguió andando automáticamente, tan vacilante, tan indeciso, que á la vez que sentía furiosos impulsos de huir de aquel lugar de maldición, se sentía atraído por ese refugio adonde, como en un claustro hospitalario, creía encontrar el alivio de su organismo gastado por una vida de crápula y la regeneración de su voluntad, de su alma, carcomida por todas las lepras, abrumada por todos los golpes, y hastiada por todos los placeres... Su voluntad oscilaba llena de cobardes lasitudes [...]⁵⁰³

La angustia latente de Job, personaje principal de “En otro mundo”, se disemina entre dudas e incertidumbres por lo que le rodea: seres deformes, estúpidos, heterogéneos y harapientos; apunta el narrador: “Un rostro de palidez lunática, un rostro idiota, dilatado en un rictus de ansiosa estupidez, un rostro de asquerosa y desoladora fealdad clavó en él sus pupilas semejantes a dos gotas de agua impura y enturbiada y dejaron sobre su cuerpo la sensación húmeda de una agua subterránea, de una agua de cisterna fría, homicida y tenebrosa [...]⁵⁰⁴

⁵⁰² Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p. 28. Los autores definen la angustia automática como la “Reacción del individuo cada vez que se encuentra en una situación traumática...”. Por “situación traumática” debe entenderse al flujo incontrolable de excitaciones demasiado numerosas e intensas.

⁵⁰³ Tablada, “En otro mundo. Expolarium”, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 152.

Su ingreso al hospital, en la continuación del relato, representaba su descenso a un submundo donde purgaría sus miedos entre la alucinación, la locura de los demás y la desnudez de su conciencia solitaria. Asienta el narrador: “A sus espaldas se había cerrado implacable la puerta que lo separa de la vida, la puerta cuya sorda y pesada clausura le quitaba su lugar en el mundo y le arrojaba ahí, entre aquel pulular de seres [...] que ya lo cercaban y lo examinaban [...], algunos con inquisidoras miradas y [otros] con altiveces y orgullos de desprecio infinito.”⁵⁰⁵ La incertidumbre y el temor por lo desconocido enmarcan la atmósfera del relato.

La mayoría de los personajes de los textos de Tablada son seres desesperados, casi siempre dominados por una obsesión o por una pasión. En “Tragedia obscura”, el deseo de venganza de un capitán de cabotaje hacia su compañero, porque le quitó a su novia, le hace planear un homicidio, que relatará a un médico, 21 años después de consumado el delito.

Cínico, ansioso, entre burlas y carcajadas el personaje, de esta narración, confiesa su impunidad, su plan, su crimen perfecto. Le dice a su interlocutor: “piensa usted que una denuncia acabaría con un malvado como yo, pero no lo intente doctorcito, Ávila está bien muerto hace 21 años; mi venganza, mi crimen [...] ha prescrito y el que hoy me denunciara sería el mejor buzo del mar. ¡Aguantar veintiún años el resuello!...”⁵⁰⁶ En este cuento la obsesión del personaje por la venganza, el rencor y la traición, dominio de la conciencia homicida, marcan la pauta de las patologías existenciales presentadas por el autor.

“Lendermain”, la pieza narrativa de Tablada que da apertura al siglo XX, presentada también como capítulo de novela para la *Revista Moderna*, en abril de 1901, es el relato de los sentimientos encontrados de Miguel, que no consigue apaciguar su espíritu por el

⁵⁰⁵ *Idem.*

⁵⁰⁶ Tablada, “Tragedia obscura”, *Revista Moderna*, t. IV, núm. 8, 2a. Qna. abr., 1901, pp. 122-123.

cúmulo de imágenes que se le traslapan en el cerebro, entre ideas, recuerdos y deseos.

El relato mismo es el recuento de la acumulación de sensaciones contradictorias, producidas a veces por el hastío (motivo recurrente que desarrollaremos más adelante):

Se había acostado a las dos de la mañana; la tristeza que empañaba su espíritu le permitía ver apenas, como la apoteosis de un texto radiante a través de un telón oscuro y desgarrado, la fantasmagoría de la noche anterior, las luminosas horas de una noche, palpitantes con la ternura de un amor, brillantes con los reflejos luminosos de la riqueza, perfumadas por los efluvios florales más que carnales de una mujer hermosa! Entre los vahos de su presente hastío, en la memoria de Miguel hacían este cuadro sus recuerdos [...]

¡Ah! y qué despertar! y qué maldición, encerrar aquellos recuerdos de erótica gloria entre paredes de aquel cuarto miserable y vulgar [...]⁵⁰⁷

La impotencia y la rabia del personaje van transformando sus evocaciones en sensaciones de frustración: “y tal idea, con el poder que hubiera tenido la misma realidad, colmó el hastío y la tristeza que aquella mañana de lasitud y de envenenamiento habían sucedido en el ánimo de Miguel a la noche de excitación y de amor”; la falta de realización de sus deseos dio paso a la angustia: “Una reacción, algo como una ola de amargura tenebrosa, asomó en su espíritu, se reflejó en el gesto imperioso de su rostro, y de pronto, desbordante y poderosa, ahogó con su cólera las ondas de su tristeza resignada.”⁵⁰⁸

En este personaje se presenta, quizá, la angustia como la definió Sigmund Freud: “angustia automática”, la cual se manifiesta como resultado de una tensión libidinal acumulada y no descargada.⁵⁰⁹ De acuerdo a lo que se irá viendo, los personajes que Tablada presenta en sus cuentos, muestran esas mismas características de comportamiento psíquico y emocional.

Bernardo Couto Castillo es, sin lugar a dudas, el escritor mexicano más representativo del decadentismo en las letras mexicanas del periodo decimonónico, por la asiduidad

⁵⁰⁷ José Juan Tablada, “Lendermain”, *Revista Moderna*, t. IV, núm. 13, 1a. Qna. jul., 1901, pp. 203-204.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁰⁹ Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *op. cit.*, p. 28.

con la que frecuentó al género, pues la mayor parte de su cuentística, se inscribe en esa tendencia. Aquí se hace referencia fundamentalmente a la temática manejada por el autor: su obsesión por la muerte, la locura, el delirio, las obsesiones maniacas, la angustia, el terror que acompañan personalidad, sentimientos y vida de sus personajes.

Varios de los personajes de las narraciones de Tablada comparten estos rasgos que presenta Couto, pero sin llegar al límite de sus manifestaciones como exhibe Bernardo Couto a la mayoría de sus protagonistas. Ciro B. Ceballos los concibe como lunáticos o energúmenos, y agrega sobre los personajes creados por Couto:

Vegetan como larvas capturadas por la pluma de un demonógrafo contumaz. La vida que viven es una angustiada pesadilla, el cielo que se ensancha sobre sus cabezas está cubierto de nubes, de truenos, de tormentas, la tierra que tocan con sus pies se agrieta a cada momento, sacudida por subterráneas conmociones. Diríase que son los hijos concebidos por la desesperación y la angustia.⁵¹⁰

Dichos protagonistas, son entes representativos del nivel más lacerante de lo decadente. Estos seres devastados recuerdan a muchos de los personajes de las narraciones de Edgar Allan Poe. Tablada por su parte, no se regodea en lo mórbido o en la sordidez que presentan los narradores de sus historias, no obstante el hecho de que expone casos, cuyo eje temático es la proyección de la angustia, por celos, por nostalgia, por soledad y por miedo.

En “El fonógrafo. Cuentos bohemios” de Tablada, el relato se centra en los recuerdos de un hombre, el “Jockey”, situado en el interior de una cantina. Este bohemio siente nostalgia de los amores perdidos, en particular, los de una “diva aplaudida y aclamada”. Le vienen a la vez al personaje las evocaciones de engaños, de estafas, de sentimientos burlados. El individuo desfallece entre la multitud de bebedores, la penumbra del lugar

⁵¹⁰ Ciro B. Ceballos, “Prólogo”, en Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, p. 13.

y numerosos recuerdos entrecruzados.⁵¹¹ La angustia del personaje se manifiesta en un medio ruidoso e indiferente a la soledad del hombre.

V. 3. 2 La mujer fin de siglo y el desamor en los relatos de Tablada (productores de locura y muerte)

El Tablada cronista había publicado una historia parecida a la de “El fonógrafo”, meses antes de que éste apareciera, intitulada : “Un pobre hombre” (Fisonomía), y la enmarcaba bajo la forma de la crónica. En el relato sitúa al individuo, motivo del escrito, igualmente nostálgico, inseguro, solitario y deseoso del amor ausente.

Su existencia estaba medida por el monótono vaivén de las horas de oficina, pero eso no le preocupaba, no tenía ambiciones y una vez más el pobre carácter quedó acentuado con aquel detalle de lasitud, con el fatalista ¡que me importa! Con que los pobres de espíritu, sin el menor aliento de combate, sin la menor energía para la acción, vuelven la espalda a la lucha por la vida.”⁵¹²

“Pero eso al personaje de la historia no le importaba”, dice el cronista: “era la historia de siempre, la perfidia y el doblez femenino, y el amor sobreviviendo al desdén, el amor suplicante, el amor que mendiga y pide humildemente la limosna”.

Como le sucedía a varios de los personajes de las historias de Couto, a los presentados por Tablada, en la mayoría de los casos, también sufren desamor; el amor se les presenta como una experiencia inalcanzable, no se realizan en él, lo padecen, mueren y llegan a matar por él.

Aquí se presenta, por los temas de la nostalgia, la soledad, el miedo, el desamor y otros sentimientos, un terreno fundamental de la narrativa de fin de siglo, de la cual la tendencia decadente-modernista participó muy activamente en su construcción: el

⁵¹¹ José Juan Tablada, “El fonógrafo. Cuentos bohemios”, *El Universal*, 21 feb., 1892, p. 1.

⁵¹² José Juan Tablada, “Un pobre hombre”. Fisonomías, *El Universal*, 21 jun., 1891, p. 1.

tratamiento que se le daba a la mujer, y cómo era vista por los escritores en sus textos de creación. José Ricardo Chaves en, *Los hijos de Cibeles*. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX⁵¹³, elabora la tipología de personajes femeninos en la literatura de finales del siglo XIX, tomando en cuenta las letras francesas, belgas e hispanoamericanas (de las que se nutrió Tablada, sobre todo de las primeras) que permiten acercarse al tema. En ese cuadro, el autor presenta a la mujer como: “mujer frágil” y, su contraparte, “mujer fatal”; las cuales van acompañadas de un “héroe melancólico” (principalmente con la imagen de la última mujer). En este estudio se parte de esa estructura narrativa.

De acuerdo con el planteamiento de José Ricardo Chaves, sobresale en la literatura de fin de siglo la polarización de las representaciones femeninas. Por un lado se está ante una mujer desalmada, encarnación de la voluptuosidad y de la mentira, o se está ante una mujer pura, etérea, rozando casi la santidad. En el primer caso, apunta el autor, nos encontramos con una parienta decimonónica de las brujas de antaño (“que en un siglo de creciente secularización cambió el filtro mágico y los harapos por el látigo y las pieles a la Wanda de Sacker-Masoch”). En el segundo, advertimos la presencia de una descendiente de las damas intocables del amor cortés (inspiradoras del caballero armado, primero, y del poeta, después).⁵¹⁴

Según estas clasificaciones sobre la mujer, se asignaron las denominaciones a cada uno de los tipos femeninos. Mario Praz definió como *femme fatale*, la devoradora de hombres, al primer grupo de mujeres a partir de la literatura y del arte de Inglaterra, Francia e Italia; Ariane Thomalla formuló su opuesto, como *femme fragile* al segundo grupo, tomando como base las literaturas alemana y francesa, y especialmente al

⁵¹³ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, pp. 33-35.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

prerrafaelismo inglés del siglo XIX.⁵¹⁵ Este tipo de modelos arraigó considerablemente en las literaturas hispanoamericanas. Menciona Chaves los casos de José Asunción Silva, Valle Inclán, Efrén Rebolledo, entre otros creadores; “el péndulo de la imaginación masculina *fin-de Siècle* osciló, aquí y allá, entre la mujer fatal y la mujer frágil”, puntualiza.

En las narraciones de José Juan Tablada se pueden observar estos prototipos femeninos, imagen de la mujer fin de siglo, cuando ésta no es solamente objeto de evocación o de recuerdo en los relatos, sino que cuando actúa, cuando es protagonista adopta uno u otro papel en la historia. En “Risa roja” se presentan los momentos idílicos del pasado de un sujeto, como los motivos que dan cuerpo a las elucubraciones del presente: “Oh faunesa! Oh bacante adorada que arrancaste a mi juventud de su celda de novicia para arrojarla y emborracharla y aturdira en la bacanal de los sentidos!”.⁵¹⁶ En el relato se le describe a la mujer voluptuosa, alegre, sensual. Esta joven recuerda a la Jane Scott, que presenta Georges Rodenbach en su novela *Bruges-la-Morte*, la cual es exhibida dinámicamente por el autor; puntualiza José Ricardo Chaves: “se hace énfasis en su voz, en su manera de caminar, en su mirada, en especial en su risa cruel.”⁵¹⁷

El narrador del cuento de Tablada, “Risa roja”, apunta, precisamente, a esta última característica expresiva: “vacilante, me miraste con extrañeza, diste unos cuantos pasos y luego como te colocaran junto a una pantalla color de púrpura, me viste y al verme se dilató tu rostro en una sonrisa roja, satánicamente roja...”⁵¹⁸

En este cuento, el narrador advierte uno de los rasgos que caracterizarán a la mujer fatal: la risa desenfadada, pero sólo lo apunta, no lo desarrolla. Cuando José Ricardo Chaves describe a Jane Scott, ofrece una serie de actitudes que la ubican en ese plano:

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁵¹⁶ José Juan Tablada, “Los colores. ‘Risa roja’ ”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 jun., 1893, p. 2.

⁵¹⁷ José Ricardo Chaves, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹⁸ José Juan Tablada, “Risa roja”, *op. cit.*

maldad, mentira, ambición y sobretodo una sexualidad desbordante; y le atribuye a la narración, donde aparece, referencias satánicas: la mención a Fausto, la posesión diabólica y el sacrilegio cometido por Jane.

Si en “Risa roja”, Tablada sólo exhibe un rasgo que delinea a la mujer fatal, en “La casa del estero”, ahondará en otros caracteres. En este último cuento se presenta a una mujer que, en la travesía mujer frágil-mujer fatal, se encuentra en el estadio de la mujer bruja, quien después se convertiría en la mujer diabólica, según la tipología de José Ricardo Chaves. En el relato de “La casa del estero”⁵¹⁹ una geisha atrae con hechizos a un samurai, lo lleva a una casa encantada. Su amigo intenta liberarlo del encantamiento, dando muerte a la mujer, pero como ésta es una bruja, regresa a consumir su venganza: decapita al samurai que había sido su amante. Por lo mismo, el amigo de éste, al advertir la deshonra que se le vendrá por no haber defendido con mayor ahínco a su amigo, el samurai, se entierra un cuchillo en las entrañas.

La geisha es presentada como una mujer de rara belleza y con los subterfugios de la mujer fatal: atrae, enamora, engaña, envuelve con sus efugios femeninos a los hombres, les roba vigor físico y mental, los enloquece, se venga y finalmente los elimina. Jorge Ruedas de la Serna observa, en relación al tema, que la famosa pintura de Claude Monet, *Japonnerie ou La Japonaise* (1876), “expresa todo el misterio de una cultura que se retrata con lo matices más delicados y sensibles, pero que detrás de sus velos, de sus kimonos o kakemonos, oculta misteriosas profundidades guerreras y religiosas”.⁵²⁰

Parte de los atributos y caracteres descritos anteriormente le confiere el narrador del relato de Tablada, “La mujer de Tjuang-Tsé”⁵²¹, a una de las protagonistas del mismo. La primera viuda del cuento se caracteriza por su: juventud, belleza e inconstancia para

⁵¹⁹ José Juan Tablada, “La casa del estero”, *El Mundo Ilustrado*, 2 nov., 1913.

⁵²⁰ Jorge Ruedas de la Serna, “De la geisha a la mujer de hierro o la crítica en la edición de textos”, *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2, 2002, pp. 117-127; *loc. cit.*, p. 121.

⁵²¹ José Juan Tablada, “La mujer de Tjuang-Tsé”, *Revista Moderna*, núm. 24, 2a. Qna. dic., 1901.

llevar el luto por el amado; por tal motivo, el filósofo, de quien se relata su historia, deduce: “He hallado que la mujer es más amarga que la muerte, que es redes y lazos su corazón y sus manos como ligaduras.”

Hasta lo revisado aquí, sobre la forma como José Juan Tablada dibuja a la mujer en su prosa, se advierte la tendencia de la literatura de la época que la exhibe como egoísta y con una enorme capacidad destructiva. Al mismo tiempo, también, se presenta esa otra parte del género femenino que la muestra llena de ternura, dulce, sumisa, dependiente del amor; es decir que, en la visión del poeta mexicano influyó significativamente el estereotipo femenino manejado por los escritores decimonónicos, el antagonismo de la imagen de la mujer fatal: la mujer frágil (*femme fragile*).

Sobre las características estipuladas respecto a la figura de la mujer frágil, imagen ideal de la mujer, observa José Ricardo Chaves que, en la configuración de la mujer que se fue moldeando en el siglo XIX, predomina el de la mujer virtuosa: madre, esposa, cuya función principal es la de ser salvadora del hombre. Este tipo de mujer siempre es hogareña, honesta, recatada y en la mayoría de los casos asexualada.⁵²²

En los relatos de Tablada predomina el modelo de la mujer fatal; sólo en el segundo cuento que publica en la *Revista Moderna* pueden advertirse algunos de los caracteres que identifican la imagen de la mujer frágil. En “Cuentos a Umbría. La diadema”⁵²³ se presenta a la joven protagonista como romántica, melancólica, frágil, vulnerable, entre suspiros y dejos de languidez

Estaba melancólica y tediosa, con la mirada triste y la actitud cansada. A través de la vidriera veía el cielo del crepúsculo [...] Diríase que un reflector de esmeralda y otro de granate estaban afocados sobre aquel cielo bañado con soberbias claridades.

Pero ella, la melancólica rubia, pensó que aquellos colores habían pasado de moda [...]. Luego su mirada triste voló en la alcoba, revoloteó en el *boudoir*.

⁵²² José Ricardo Chaves, *op.cit*, p. 49.

⁵²³ José Juan Tablada, “Cuentos a Umbría. La diadema”, *Revista Moderna*, No. 9, 1o. dic., 1898, pp. 143-144.

No la detuvo ni el gran tabor coreano de porcelana recamado de oro [...].

No la detuvo ni el tapiz de altaliza donde el mismo Jehan Gobelín había tramado una escena venatoria, ni el busto en bronce de la etíope exuberante en su sensualidad de Venus negra, ni las blancas y esbeltas figuras de Sajonia [...].

La detuvo un papel plegado en cuatro, húmedo y oloroso a tinta fresca, que crujió al serle entregado, semejando un frú-frú de alas que se agitan.

Después de la larga descripción de las actitudes y pensamientos de la joven se plantea el motivo central del cuento: el contenido del texto, que resulta ser un poema, del cual, una frase de amor se convirtió en alondra. La joven amorosa la acurrucó en su corazón, pero como el ave era de primavera se fue, y la joven resintió su ausencia. Así, la protagonista, para mitigar su tristeza, prodigó su ternura al por mayor, motivo por el que enfermó y murió; es decir, el personaje murió de nostalgia y de amor.

Las mujeres que describe Tablada en sus cuentos dejan entrever las expresiones de una actitud recatada y sumisa cuando se trata de la mujer frágil y de un erotismo manifiesto y descontrolado en el caso de la mujer fatal. No obstante, quizá, esas manifestaciones de erotismo no sean tan reconcentradas como las expuestas en sus imágenes poéticas, traslucen, eso sí, una sensualidad acentuada, poco vista o exhibida en los escritores de aquella época de finales del siglo XIX, en nuestro país, a excepción de los escritores decadentes-modernistas influidos por los simbolistas, decadentes y parnasianos europeos.

V. 3. 3 Ámbitos agobiantes y de opresión en los relatos de Tablada

Haciendo un redondeamiento de lo planteado en incisos anteriores de este capítulo, el ambiente que resultó de la implantación del positivismo, aparte de la expansión del

clima de secularización y el enrarecimiento del medio, fue una atmósfera de pragmatismo, de individualismo e indiferencia de algunos sectores hacia la mayoría de la población. El espíritu práctico que resultó de la fórmula darwiniana de crear hombres fuertes devino en nuestro medio en un tipo de individuo “egoísta, violento, ambicioso, materialista” y demás “atributos” propios del liberalismo de la época. Se cumplía sobradamente el efecto de la misma fórmula: la absorción del más débil por el más fuerte. José Emilio Pacheco interpreta detalladamente el momento que se vivía:

En vez de seguir luchando entre sí los grupos poderosos se unen contra todos los que no tienen poder ni voces que reclamen sus intereses [...]. Los millones comienzan a entrar en un país que para proteger la inversión extranjera permite el saqueo de sus recursos naturales. El imperialismo financiero nos libera de la anarquía pero trae consigo el vacío espiritual y la ceguera ante la indignidad.⁵²⁴

Esa misma vivencia materialista sería motivo de muchas páginas de la literatura mexicana de fin de siglo. Varios de los personajes de los relatos de José Juan Tablada se hallaban impregnados de esa atmósfera de desamparo, de desasosiego e invalidez emocional, que en muchas situaciones se traducían en actitudes de envilecimiento o dejadez. Alcoholismo, drogas, manicomio, locura y muerte son los temas que se desprenden de sus historias, porque son el resultado de la opresión del medio. Estos contenidos temáticos eran constantes en la narrativa modernista, según lo observado anteriormente, en la producción de Bernardo Couto Castillo o Ciro B. Ceballos, por ejemplo. No es casual que Tablada le haya dedicado al primero, precisamente, su texto “El monstruo”. Es muy probable que cuando lo escribió el poeta mexicano tuviera muy en cuenta la galería de personajes que poblaban el enloquecido y tétrico universo de Couto.

⁵²⁴ José Emilio Pacheco, “Introducción”, en *Antología del modernismo 1884-1921*, t. I, pp. xxxiii-xxxiv.

Al igual que varios de los protagonistas de los relatos de Tablada, los de los cuentos de Couto también están atormentados por las dudas de su realidad. El personaje del cuento de Couto “Rayo de luna”, por ejemplo, no sabe distinguir sobre la figura de una mujer que aparece tendida en su cama, si es un ser de ultratumba o él se ha vuelto loco.⁵²⁵ Casi todos los individuos de sus cuentos son seres consumidos por la angustia y la desesperación.

En “De ultratumba”⁵²⁶ de José Juan Tablada el protagonista sufre de *delirium tremens* porque casi siempre está alcoholizado. Tiene visiones supuestamente metafísicas. Su delirio lo lleva a participar de dos alteridades, hasta que llega a ser lo ultraterreno el plano que se le impone, pero como no hay certeza de ese fenómeno, viajará perdido entre la embriaguez y la locura.

Los pasajes de incisos anteriores refuerzan la observación acerca de que varios de los personajes de los relatos de José Juan Tablada parecieran dementes, alucinados, con implicaciones en planos de diversas realidades, por la ingestión de alcohol y de drogas. Sus dramas personales y su incompreensión de la realidad los lleva al sufrimiento, a la locura y a la muerte, como al *Jockey* de “El fonógrafo”.⁵²⁷ Según se vio anteriormente, el personaje se encontraba bebiendo en una cantina de la ciudad de México, y después de una serie de recuerdos, de alucinaciones y dudas, cae al piso embotado por las imágenes del pasado y las visiones de la amada, la cual se le revela a través de la música del fonógrafo. El protagonista desfallece ante la mirada indiferente de los parroquianos, quienes suponen que se ha caído por su embriaguez.

Resulta pertinente agregar que, son numerosos los ejemplos que nos proporcionan las obras de los escritores del modernismo sobre el marasmo mental y emocional que cubrió el espíritu de muchos personajes, en el caso de los que aparecen en los textos de

⁵²⁵ Bernardo Couto Castillo, “Rayo de luna”, en *Asfódelos*; en *Cuentos completos*, pp. 217-224.

⁵²⁶ José Juan Tablada, “De ultratumba”, en *Agonía de un instante*, pp. 93-97.

⁵²⁷ José Juan Tablada, “Cuentos bohemios. El fonógrafo”, *El Universal*, 21 feb., 1892, p. 3.

José Juan Tablada, abundan los individuos instalados en el límite por el alcohol o las drogas, pues como asentó Charles Baudelaire, a propósito del consumo del opio, se habla de una alteración de las facultades en el individuo que le lleva a conceder un valor anormal y monstruoso a los fenómenos más sencillos.⁵²⁸ La hipersensibilidad sería entonces una constante en el interior del hombre moderno, como lo era la indiferencia y el rechazo por parte de otros sectores de la sociedad, los fuertes, los arrogantes y egoístas. Los personajes de los relatos de Tablada y las situaciones en las que se mueven son un reflejo de esa realidad agobiante, de finales del siglo XIX, en el medio mexicano.

⁵²⁸ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, p.194-195.

VI Tendencia poemática en la prosa de José Juan Tablada (prosa poética y poema en prosa)

VI.1 Prosa artística, “poemática”

En esta parte de la investigación se abordan dos expresiones lingüísticas de las que también participó Tablada en su trayectoria modernista: la prosa poética y el poema en prosa, las cuales son una muestra de la evolución del discurso poético alcanzado por los modernistas latinoamericanos. El escritor mexicano utilizó ambas modalidades (con mayor asiduidad la primera), las cuáles eran inherentes al discurso modernista, en su propósito por traspasar las barreras de una lengua enmohecida, como lo era la española, a finales del siglo XIX.

Leonore V. Gale subraya en su artículo, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, que en el recorrido efectuado para rastrear el poema en prosa observó “varias manifestaciones de la tendencia modernista a la prosa ‘artística’ y ‘poemática’.”⁵²⁹ Explica que, estos dos aspectos del estilo, aunque estrechamente vinculados con el género, poema en prosa, no deben confundirse, ni mucho menos identificarse de un modo absoluto con el mismo, pues “[la primera] implica lo que Gómez Carrillo llamó ‘el arte de labrar’ y puede estar presente en el poema en prosa, pero no lo define; mientras la segunda, sin [definirlo] tampoco, sí caracteriza más exactamente su tono y la actitud estética fundamental del autor”.⁵³⁰

Precisamente, por las particularidades de la forma “poemática”, que es donde subyace la naturaleza artística del escritor, de acuerdo con la analista, ésta se aprecia, en esta

⁵²⁹ Leonore V. Gale, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm., 4, Madrid, Universidad Complutense, 1975, p. 377.

⁵³⁰ *Idem.*

investigación, como la piedra angular para reconocer los elementos que unen las modalidades poética y prosística en la escritura de Tablada.

Gale identifica a la expresión “prosa poemática” con una serie de recursos utilizados por esa forma; incluye, por ejemplo: “la repetición —anáfora, estribillo, paralelismo, simetrías—”, como uno de los más frecuentes. Elementos que aparecen con cierta constancia, también, en la prosa artística de Tablada. Por lo mismo, se estima adecuado el término, inclinación “poemática”, a la tendencia seguida por Tablada de procurar una prosa pulida, rítmica, musical, y ajustándose a los lineamientos de las modalidades prosa poética, poema en prosa. Además, porque su seguimiento, como señala la autora, muestra la actitud estética del escritor.

A reserva de que varios de los conceptos se irán ampliando en este capítulo, cabe hacer mención, quizá de manera esquemática y global, para iniciar el tema, sobre las distinciones entre las diversas formas de la prosa, para así entender después el proceso que se dará con los modernistas latinoamericanos. Helena Berinstáin señala en sus estudios, precisamente, las diferenciaciones de la forma de la prosa, recurriendo a los conceptos de los teóricos lingüistas, que han debatido desde distintos ángulos y en diversas épocas. Al término, en sí, denominado “prosa” lo define como: la forma ordinaria de expresión lingüística, que más se aproxima a la regularidad rítmica natural.⁵³¹ Apunta que, la prosa no se rige por los patrones métrico-rítmicos propios del verso, al que se opone, “sino que se funda en la estructura sintáctica lógica”, por ello, argumenta, los formalistas rusos (Sklovski) advirtieron “que en ella se da ‘una estrecha correlación entre recursos de composición y recursos estilísticos’. El verso se rige por el principio constructivo de la ‘tendencia a la repetición’; la prosa por el de la ‘tendencia a la combinación’ (Lotman)”.⁵³²

⁵³¹ Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 409.

⁵³² *Idem.*

Repara Berinstain sobre ejemplos de prosa, como los *discursos oratorios* —forenses o de predicación—, donde se pueden reconocer variados patrones rítmicos que se encadenan, con la finalidad de aumentar la elocuencia, cautivando, así, el entendimiento y el oído. Agrega la misma autora que, la recurrencia en los *acentos* enfatiza las *acumulaciones* y *gradaciones* argumentativas en tales ejemplos de prosa *rítmica* o *rimada*, como también se les ha denominado, porque ofrecen, al mismo tiempo, diversos tipos de *aliteración* como *rimas* y *semicadencias*.

Acercas de la prosa poética, Helena Berinstáin observa que suelen encontrarse ejemplos en las descripciones que forman parte de numerosos relatos narrados. Considera, que en esa forma se exploran los mismos filones retóricos que en la poesía, como la *metáfora*.⁵³³ En anteriores capítulos de esta investigación se han ido dando muestras del manejo metafórico de Tablada en varios de sus escritos.

Del poema en prosa, el género consustancial al modernismo, la estudiosa lo ubica como el antecedente de la irregularidad de los *versos amétricos*, registrados ya en cancioneros del siglo XV. Recalca, sobre el manejo del género en periodos recientes: versos amétricos interesantes se cultivaron más tarde, en diversas combinaciones modernistas “que suelen apoyarse en la reiteración de pies métricos, y en una armonía que resulta del conjunto de los diversos patrones rítmicos identificables”.⁵³⁴ Aparte de otras épocas, la ensayista se refiere a la presencia del poema en prosa en el romanticismo —del que los modernistas nutrieron su literatura—, etapa en la que abundaron “patrones métricos diversos”, ensayados por los románticos en combinaciones, o simbolistas franceses como Jules Laforgue, del que Tablada se declaraba admirador.

⁵³³ *Idem.*

⁵³⁴ *Idem.*

VI.1.1 Rasgos de la forma “prosa poética”

Quienes se han abocado al estudio de ir descifrando la disposición innovadora de los modernistas en su tendencia por renovar estructuras, formas y lenguajes, reconocen variadas manifestaciones de una prosa artística. Jesse Fernández atribuye esta disposición a casi todos los escritores modernistas: “desde Manuel Gutiérrez Nájera hasta Leopoldo Lugones, con Darío como máximo exponente, cultivaron un tipo de prosa breve, elegante y musical, encaminada a reducir la distancia que la separa del poema versificado [...]”.⁵³⁵ Esta modalidad de la prosa está relacionada directamente con la denominada prosa poética.

Los mismos analistas han ido determinando las particularidades de este último tipo de prosa para diferenciarla, por ejemplo, del poema en prosa. Antes de continuar señalando los matices entre una u otra modalidad, la interacción entre poesía y prosa, es conveniente señalar que en ambas subyace la misma raíz estética o percepción del arte, de la cuál deriva directamente, la poesía de corte formal, de finales del siglo XIX, con tintes modernos.

Andrew P. Debicki valora las exploraciones realizadas por Calinescu, con respecto al concepto de “modernidad” utilizadas hasta el siglo XIX, pues considera que en los aportes encontrados por éste, sobre la estética de Baudelaire, se explica el comportamiento seguido por los hispanoamericanos.

Matei Calinescu [...] ha destacado cómo Charles Baudelaire reinterpretó el término “moderno”, empleándolo para describir una sensación estética de “lo presente”. Para Calinescu [...] la definición de Baudelaire dejaba atrás un significado puramente cronológico de “modernidad” y destacaba, en cambio, un propósito importante adoptado por los poetas de toda una amplia época: la inmediatez eterna. De esta manera, Baudelaire dio comienzo a una

⁵³⁵ Jesse Fernández, *El poema en prosa. Del modernismo a la vanguardia*, p. 43.

poética que iba a servir de base de las letras de la Europa Occidental desde finales del siglo XIX hasta por lo menos la década de los treinta.⁵³⁶

Para Debicki, la poética en la que se basaba el concepto baudelariano subyace la obra de importantes escritores hispanoamericanos; reitera que, como se ha venido exponiendo, Darío intentó de manera consciente definir una renovación artística “moderna”, basada en influencias francesas, mediante la combinación de diversas corrientes como la parnasiana, decadente y simbolista, entre otras. Deduce el crítico que “El esteticismo de los ‘modernistas’ hispanoamericanos evidentemente provenía de la concepción simbolista de la obra de arte como un modo único de incorporar y de hacer presentes entonces y para siempre los significados humanos esenciales”.⁵³⁷

Debicki explica, a su vez, el procedimiento seguido por Baudelaire, el cuál permite en este espacio tenerlo presente para relacionarlo con lo realizado por José Juan Tablada:

[el] concepto constituyó la principal característica de la poética simbolista. Estaba implícito en las ideas de Baudelaire acerca de las “correspondencias”. Baudelaire, al ir más allá de las ideas románticas de correspondencias literarias, descubrió cómo los poetas dan forma a nuevas percepciones mediante el establecimiento de relaciones entre diversos elementos (Balakian). A su vez, este proceso de dar forma a las percepciones, representa un deseo de dar estabilidad a las experiencias humanas y a los significados estéticos, de anteponer un sentido de lo presente al fluir del tiempo [...]⁵³⁸

Al mismo tiempo, el crítico reproduce las palabras de Baudelaire, sobre la manera como se le ha interpretado: “El placer que derivamos de la representación del presente no se debe simplemente a la belleza de la representación, sino también a la actualidad esencial del presente”.⁵³⁹

⁵³⁶ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX*, p. 17.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁵³⁸ *Idem*.

⁵³⁹ Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, citado por Andrew P. Debicki., *op.cit.*, p. 18.

Concreta Debicki sus percepciones sobre “la noción del poema como una manera de hacer presente, y por lo tanto de preservar significados difíciles de describir”,⁵⁴⁰ recurriendo a las interpretaciones de otros escritores. Le parece muy precisa la descripción que Stéphane Mallarmé ofrece del símbolo: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema...; el propósito es sugerirlo. Es el uso perfecto de este misterio lo que constituye el símbolo: evocar un objeto poco a poco para mostrar un estado de ánimo”.⁵⁴¹

Estos últimos rasgos, los elementos del simbolismo, es uno de los muchos componentes que tomaron los hispanoamericanos de las entonces nuevas tendencias estéticas; de ahí se deriva, por ejemplo, la fuerte carga metafórica en sus textos, no sólo en verso, sino de manera significativa en la prosa de algunos escritos.

Así, una vez establecida la poética de la que se nutrió la estética de tendencia modernista se hará el seguimiento del tipo de prosa considerada artística, poemática, que generalmente aparece engarzada en un texto mayor, del que forma parte integral, a diferencia del poema en prosa, que es una unidad individual y autónoma. Muestras de la prosa poética abundan en pasajes literarios de todas las épocas. La obra de Martí, por ejemplo, para no alejarnos del entorno que se está revisando, está llena de piezas o fragmentos escritos con un intenso lirismo; parte de su escritura entra como fiel reflejo de la excelencia del manejo de la prosa poética.

VI.1.2 La prosa poética en Tablada

⁵⁴⁰ *Idem*

⁵⁴¹ *Cf. Debicki, op.cit, p. 19.*

Para una mejor comprensión de esta forma literaria, los diversos conceptos vertidos por algunos teóricos contribuyen a dilucidarla, desde distintos ángulos. Es el caso de Leonora V. Gale, quien, como se dijo, hace referencia a algunos de los recursos más utilizados por la prosa poética, que es de donde se parte para ir ubicando la prosa de Tablada. La teórica cataloga a “La repetición —anáfora, estribillo, paralelismo, simetrías— [como] el más constante de estos procedimientos. A veces se emplea como modo de ‘cerrar’ el texto, haciendo que forme un ‘círculo’”.⁵⁴² Otro de los medios poéticos considerados por la misma, es el apóstrofe, el cual en ocasiones se combina con la función del estribillo. Algunos ejemplos en la prosa de Tablada van corroborando los distintos planteamientos vertidos por los teóricos del tema.

Según lo revisado, la prosa de Tablada se caracteriza por su heterogeneidad y multifacetismo. Cultivó diversos géneros y formas discursivas para manifestar opiniones, interpretaciones, emociones, sensaciones y demás recursos que emitieran sus impresiones inmediatas. El razonamiento y la argumentación quedaron en muchísimos de sus artículos y ensayos; la calidez de sus emociones y sentimientos cristalizaron en un tipo de prosa catalogada como “artística”; la cuál Tablada reservó para varios pasajes de su trabajo presentado en forma de crónica, o en páginas, donde sus referencias se dirigían a las expresiones artísticas, en sus distintas manifestaciones.

Cuando escribió la crónica-semblanza sobre Bernardo Couto Castillo, con motivo de su fallecimiento a los veintiún años de edad, al final del texto, después de todos los datos referenciales del joven modernista mexicano, el cronista expresó un pensamiento que cambiaba el tono del escrito:

Una marina de De Groux; un inquietante lienzo de Arnaldo Böecklin:
Sobre un mar de tinta va el buque fantasma, con su bandera de pesado terciopelo que el viento no logra mover, con sus mil lampiones como un enorme y vacilante catafalco...

⁵⁴² Leonore V. Gale, *op cit.*, p. 377

Tras de inmensas veladas nostálgicas, tras de largas noches polares, el pálido tripulante ha caído fulminado y muerto.

Un tropel negro y silencioso lo amortaja y el olvido amarra a sus pies una bala de cañón [...]

Algo inaudito. Las aguas fosforecen y de las ondas glaucas emerge un tropel de sirenas cuyos brazos se disputan un pálido cuerpo de efebo, libre de mortaja, iluminado por la luz de una nueva vida. Cantando rítmicamente, las sirenas nadan hacia la playa y avanza hacia las sirenas hasta que el efebo libre, ágil, transfigurado, radiante, pisa las arenas de oro de la orilla, lanza un grito de redención y cae sobre el piadoso seno de una virgen extraterrestre arcángel de Boticelli-Venus luminosa Madona celestial!

Son las nupcias eternas del artista en el país del eterno ideal!⁵⁴³

En este último párrafo del texto se advierte un escrito más emotivo que referencial, formado de sensaciones impresionistas y lleno de elementos cromáticos; ambos rasgos, componentes fundamentales de la prosa poética. Estos recursos forman contrastes: “aguas [fosforescentes]”, “cuerpo pálido”, “iluminado por la luz”, “arenas de oro”, “Venus luminosa”. El escrito se estructura a la vez, atendiendo a las correspondencias entre las artes, advertidas por Baudelaire. Con componentes pictóricos (“Una marina de De Groux”, “un lienzo de Arnaldo Böeklin”) Tablada elabora su propio cuadro, con elementos, además, de la escritura; así realiza una pieza prosística poética.

En el mismo cronista mexicano abundan escritos con estas características. Varios de ellos se derivan de textos más amplios, son fragmentos que ya sea inician la página o aparecen al final, como en el caso anterior; en estas circunstancias más bien cierran de manera circular sus sensaciones emotivas. Como se señaló, lo relacionado con expresiones estéticas motivaba en Tablada enérgicos impulsos e impresiones, las cuáles quedaron plasmadas en sus escritos. Tal es el caso, entre tantos, de su semblanza sobre Maurice Rollinat, con motivo también de su fallecimiento, la cual se inicia con la transmisión de sus sentimientos hacia el poeta francés. La interpretación sobre el autor y

⁵⁴³ JJT, “Bernardo Couto Castillo, *Revista Moderna*, 1a . Qna. de jun., 1901, pp. 171-173.

su obra viene hasta el quinto párrafo, antes el cronista manifiesta sus impresiones cargadas de lirismo:

De las más excelsas torres, de los más culminantes campaniles, sobre los santuarios del arte y de las basílicas de la eterna belleza, surge intermitente y obstinada la vibración dolorosa de un doble sin remedio. Perdiéndose en el ámbar nivoso de las tardes de noviembre, diluyéndose en la tiniebla fosforescente de las noches invernales, ese angustiado sollozo de los bronces desciende implacable, inexorable, impío y gravita pesadamente sobre los espíritus estupefactos en su dolor marmóreo [...]

De los excelsos campanarios gotea el grave sonido que se expande, llenando el alma de infinita pena, como el llanto resbala en máscaras esculpidas para un dolor eterno, como el llanto que calcina los rostros y fecunda el cóncavo seno de las urnas lacrimatorias...

De las enhiestas torres, gigantes y huecas jaulas de granito, parten a cada momento las águilas negras y bravías de los dolores heroicos, y en el horizonte, sobre los campos vesperales y los astros nocturnos, clavan desesperadamente la vasta envergadura de sus alas...⁵⁴⁴

Le siguen al texto multitud de hechos referenciales, pero hasta el fragmento transcrito no se hacía ni siquiera mención del nombre del autor. Sólo por el título del escrito se sabe de quien se trata; como en el ejemplo anterior; al finalizar con su pasaje poético, Tablada ya no mencionaba el nombre de Bernardo Couto. En esta última muestra, el cronista utiliza la anáfora, figura de repetición, como una forma de reiteración de las imágenes con que principia sus alabanzas o panegírico al poeta francés. Las expresiones “De las más excelsas torres, de los más culminantes campaniles [...]”, “De los más excelsos campanarios gotea el grave sonido [...]”, “De las enhiestas torres [...] parten a cada momento las águilas negras y bravías [...]”, le otorga un cierto ritmo al fragmento, le da tonalidad, circularidad, con la impresión que emite, de colocar al autor en las alturas, rodeado de sonidos sublimes y, algunos, con tintes de plegaria. Si en el pasaje anterior, la intersección del texto de Tablada se da mediante el lenguaje pictórico, en éste último, el entrecruzamiento se realiza con el sonido: es la sensibilidad auditiva la

⁵⁴⁴ JJT, “Máscaras. Mauricio Rollinat”, *Revista Moderna de México*, ene, 1904, p. 285.

que entra en correspondencia con la expresión verbal. Se advierten, a su vez, otros elementos que pueden explicarse también con otros ejemplos.

Las manifestaciones del arte, en sus diversas formas, le produjeron a Tablada momentos de inspiración lírica, así como, la naturaleza le prodigó multitud de elementos para expresar esas inclinaciones poéticas, trabajadas con una prosa artística y emotiva. Como ya se ha dicho en esta investigación, el viaje del cronista al Japón fue una especie de acicate para despertar en él diversidad de emociones y sentimientos, los cuáles quedaron plasmados en crónicas, fundamentalmente, y en algunos poemas. De acuerdo con lo visto también, gran parte del material enviado por Tablada desde el Japón y publicado por la *Revista Moderna*, conformó posteriormente su libro *En el país del sol*.

En el material publicado por la revista se aprecia la evolución discursiva que le fue dando el autor a su trabajo: de las amplias descripciones y relatos sobre las peripecias del viaje, Tablada fue concentrando su emoción en poetizar el paisaje japonés, a través de la prosa. Los textos incluidos en el libro, los aparecidos en la revista durante el viaje y los que se anexaron en el volumen después, confirman esa tendencia del autor mexicano. Indiscutiblemente, la inclinación poética de Tablada en su prosa se da en diversos espacios periodísticos, sin embargo es en sus crónicas japonesas donde se aprecia de manera inmediata su desarrollo. Por lo mismo, se muestra en este trabajo, para advertir el manejo continuo de la prosa poética en un solo ámbito: el entorno japonés.

De entre los muchos casos, son una muestra representativa diversos pasajes de sus crónicas: “Praderas de otoño”, “Bucólica”, “Las glorias del bambú” y otras, de la columna periodística “En el país del sol”. En estos escritos, párrafo tras párrafo se advierte el manejo de una prosa artística, a través, por ejemplo, de la personificación de

elementos de la naturaleza inanimados, y que en la prosa de Tablada parecieran dialogar; flora y fauna cobran una nueva dimensión en su entorno. En uno de sus textos, cuando está en la terraza de la “Casa de té de los Lotos”, a orillas de la Shiba, ciudad mística y fúnebre, Tablada escribió:

[...] En el lago triunfan los lotos, ensanchando sus enormes hojas y levantando de trecho, en trecho, la maravilla, el prodigio de sus flores! Los botones como grandes huevos de marfil, se asemejan a nuestras magnolias tropicales, pero la flor que ha reventado en una luminosa explosión de blancura, no es comparable a nada!... es ella, es única, es la flor de loto; la rosa mística de las religiones orientales; la flor milenaria de cuyo cáliz suntuoso emerge el divino Budha! La flor de loto irradia blancura, exhala luz... Si la luna se desgajara, destrozada por un sideral sacudimiento, sería una flor de loto

545

El texto anterior es un fragmento del primer párrafo con el que se inicia la crónica, como en los otros casos, forma parte de un escrito más amplio, del cual está separado por las dos líneas con puntos. El autor mismo se encarga de hacer la separación con una marca tipográfica. La línea punteada significa, quizá, que la idea sigue y se podrían continuar las comparaciones, el énfasis en algunas expresiones y seguir matizando la luminosidad y el color de la primera impresión, rasgos inherentes al manejo de la prosa poética.

Un último ejemplo del paisaje nipón, de los muchos que se pueden extraer, muestra las motivaciones constates de Tablada por utilizar una prosa más tersa, trabajada emotivamente y que lo exhiben en su faceta de cronista esteta:

Djinrichi! Kurumaya! breve cochecillo de hada! Eres negro como las góndolas, resbalas como un trineo, y a veces cuando voy sobre ti y saltas raudamente y elástico, me figuro que cabalgo muellemente sobre el lomo de un avestruz! Te encuentro donde quiera, y el Hércules bronceado que te arrastra, afecta clásicas posturas; se tiende airoosamente, haciendo gala de su musculatura soberbia, como “El corredor”, de Heredia [...] oh *Djinrichi*, frágil, breve y elástico! Yo he visto una noche a tu estoico dueño cubierto con un impermeable gris como la piel de un batracio y entonces, bajo la

⁵⁴⁵ JJT, “En el país del sol”, *Revista Moderna*, 19, 1a. Qna. oct., 1900, p. 290.

lluvia y la luna, [...] tu conductor se acurrucaba, en cuclillas junto a un haz de lotos, como un enorme sapo!...⁵⁴⁶

Separado también por asteriscos este fragmento, se diferencia del resto del escrito porque el autor se detiene para hacerle una composición al *Djinrichi*, de manera directa, utilizando la segunda persona del singular, mientras el resto del escrito está en primera persona y lo alterna con la tercera. Recurre constantemente a las comparaciones, las oraciones son cortas y las repeticiones de la expresión *Djinrichi* le dan un cierto ritmo a la expresión. Como en el pasaje anterior, se pueden extraer variadas muestras de las composiciones que Tablada elaboraba procurando el manejo de una prosa diáfana, matizada, detallista, minuciosa, a veces manejada como destellos líricos, donde el color y el ritmo se alternaban.

VI. 2 El poema en prosa, el género de la estética moderna

Como se ha comentado en múltiples espacios, la crítica ha identificado las innovaciones y aportes del modernismo en el terreno de la poesía; sin embargo recientes estudios, de los últimos 30 años, han contribuido a mostrar que los cambios se dieron primero en la prosa, “[la cual] renovó y transformó el estilo de muchos géneros: novela, cuento, ensayo, crítica y creó otros como la crónica y el poema en prosa”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ JJT, “En el país del sol: Sitios, episodios, impresiones”, *Revista Moderna*, 17, 1a. Qna. sep., 1900, p. 258.

⁵⁴⁷ Roberto Yahni, *Prosa modernista hispanoamericana*. Antología, p. 11. Sobre la crónica debe aclararse que era un género tradicional en la prensa mexicana de finales del siglo XIX, pero al imprimirle los modernistas una nueva forma y estilo puede considerarse que lo renovaron totalmente.

José Martí publicó en 1871 *Presidio político en Cuba*, obra en la que se apreciaban ya de manera incipiente, afirma Yahni, las cualidades que serían después los rasgos estilísticos más relevantes de la prosa modernista: intensidad, ritmo, color e innovación sintáctica.⁵⁴⁸ Junto a Rubén Darío, con la publicación de *Azul*, donde se observó el apogeo de la renovación de la escritura del modernismo hispanoamericano, la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera representó el complemento adecuado para la consolidación de la prosa modernista.

Los rasgos de estilo advertidos en los escritores latinoamericanos formaban parte de las características de una escritura que se diversificó en distintas modalidades de expresión, tanto en verso como en prosa. Aquí debemos insistir en que fue precisamente una nueva forma de utilizar el lenguaje, mediante la experimentación, la que permitió la renovación de la lengua castellana hacia finales del siglo XIX. En opinión de Roberto Yahni, “los modernistas entendieron que cambiar la literatura era cambiar la lengua, como posición, como actitud y con una nueva sensibilidad”⁵⁴⁹.

De acuerdo con lo visto, el proceso estético-literario modernista significó una aventura para los creadores hispanoamericanos: partía del interés por superar la retórica tradicionalista del modelo español para adentrarse en las nuevas formas de contenido y expresión que le ofrecían otras literaturas como la francesa, la cual mediante distintas tendencias: parnasianismo, simbolismo, decadentismo, realismo y otras, a finales del siglo XIX, les permitió enriquecerse en su trayecto. Ya que la nueva dinámica literaria, además de nutrir los moldes genéricos y formales con novedosas modalidades expresivas y de tonalidad, dio paso a otros modelos de composición que mostraron el afán cosmopolita y ansias de modernidad de los escritores: la crónica como punto de partida y el poema en prosa como el momento culminante de su realización estética. De

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 12

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 10.

ahí que se haya considerado al poema en prosa como “el género modernista por excelencia, [pues representa] la culminación lógica del concepto de la prosa como arte.”⁵⁵⁰

El poema en prosa significó el punto de arribo para los escritores modernistas en el proceso de búsquedas y hallazgos, por lo que implica su realización: la fusión de dos modalidades expresivas: poesía y prosa, que según las normas clásicas vigentes hasta mediados del siglo XIX las advertía distintas e irreconciliables.⁵⁵¹ Esa posibilidad literaria ha sido uno de los logros más importantes de la literatura desde el modernismo. Guillermo Díaz Plaja considera “que el mayor acontecimiento estético de nuestro tiempo es el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar, sin los elementos propios del verso, la tensión y el clima propios de la poesía”.⁵⁵²

Según los analistas, desde antes de los siglos XVIII y XIX se habían realizado intentos notables de flexibilizar la prosa, mediante el empleo de recursos estilísticos tradicionalmente asociados a la poesía en verso; sin embargo sería hasta mediados del siglo XIX con *Gaspar de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, cuando cristalizaría esa modalidad. Uno de los aciertos de esta obra radica en que logra crear una interrelación entre la poesía y la pintura. Al mismo tiempo, “cada sección del texto representa una unidad autónoma, en la cual los recursos formales y la agudeza conceptual se cambian para crear imágenes fantasmagóricas y alucinantes del mundo de los sueños.”⁵⁵³

Se considera que fue con la publicación de los *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire, en 1868, un año después de su muerte, cuando se da muestra del surgimiento de un nuevo género. Jesse Fernández, en la explicación sobre este hecho, argumenta que fueron las experimentaciones llevadas a cabo por el poeta francés, con

⁵⁵⁰ Leonore V. Gale, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁵¹ *Idem.*

⁵⁵² Guillermo Díaz Plaja, *Al filo del novecientos*, p. 67.

⁵⁵³ Jesse Fernández, *op. cit.*, p. 18.

respecto a la obra de Bertrand, *Gaspar de la Nuit*, las que cristalizaron en las cincuenta composiciones breves, denominadas por el mismo Baudelaire como “pequeños poemas en prosa”. El reconocido poeta simbolista admite la influencia de Bertrand como su modelo estético. Fernández reproduce las palabras de Baudelaire:

Fue al hojear por vigésima vez al menos el famoso *Gaspar de la Nuit* de Aloysius Bertrand... que se me ocurrió la idea de intentar algo análogo, y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o al menos de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicara a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.⁵⁵⁴

El mismo crítico interpreta lo realizado por el poeta francés; deduce que si *Gaspar de la Nuit* configuraba un mundo “inventado”, fantaseado y lejano, los poemas en prosa, de Baudelaire, pretendían por el contrario “convertirse en espejo de un mundo real, contemporáneo, desolado y a la vez fascinante. Baudelaire hace uso frecuente de símbolos perturbadores con la intención de conmover o producir una cierta agitación en el lector.”⁵⁵⁵

En Hispanoamérica también se advertía una tendencia por implementar cambios en las normas tradicionales de los géneros desde la última promoción romántica, en autores como Ricardo Palma, Manuel González Prada, Justo Sierra y otros. Para Octavio Paz la ruptura o disolución de los géneros desde el romanticismo se da mediante el diálogo entre poesía y prosa. Plantea el poeta mexicano, que a consecuencia de esa interpenetración resultaron: el poema en prosa y la periódica renovación del lenguaje poético.⁵⁵⁶

VI. 2.1 Conceptualizaciones del poema en prosa (su expresión en el modernismo latinoamericano)

⁵⁵⁴ Charles Baudelaire, *Obras*. Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nudya Lamarque, p. 372; *apud* Jesse Fernández, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵⁵ Jesse Fernández, *idem*.

⁵⁵⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 90-91.

En el terreno conceptual de la forma denominada “poema en prosa” se registran, en primera instancia, distintas posiciones en cuanto a la clasificación de las piezas que entran o no dentro del género. Shara Moseley alude a la dificultad que conlleva la clasificación del poema en prosa, “debido en parte a los problemas que plantea la propia definición del trabajo poético.”⁵⁵⁷ De alguna manera, los distintos estudiosos a los que se recurrirá aquí, algunos ya citados, coinciden en que se trata de una estructuración discursiva a partir de una combinación de armonía y ritmo, las cuales representan las dos cualidades indispensables del género.

Una de las particularidades del poema en prosa, que vuelve compleja su clasificación, como se especificó, estriba en la forma de presentación que adquiere, según ciertos teóricos. Para Leonore V. Gale: “o son pasajes que se pueden extraer de obras más largas, o bien son escritos cortos —cuentos o crónicas, por ejemplo— en los cuales la prosa se impregna de un lirismo que por lo general se atribuye solamente a la poesía.”⁵⁵⁸ Estas características del género implican, entonces, que el poema en prosa puede formar parte de textos más extensos como la novela o tener una configuración independiente. Esta particularidad del género se advierte en la medida en que como observa Gale, “[es una suerte] de escritura [que] nace de una visión íntima y subjetiva, a la cual corresponde por modo natural la expresión lírica.”⁵⁵⁹

Jesse Fernández amplía la percepción sobre el estilo que distingue al poema en prosa:

Las características definitivas del poema en prosa pueden encontrarse en ciertos aspectos estilísticos: alarde imaginativo en la expresión, estructura rítmica, lenguaje metafórico; pero sobre todo en los aspectos afectivos del texto orientado hacia la poesía y que no son frecuentes en una página de prosa narrativa. Podría agregarse que en el poema en prosa el poeta se acerca a un lenguaje que no es ni verso exclusivamente ni prosa

⁵⁵⁷ Shara Moseley, “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, Traducción de Cristina Mújica, en *Acta Poética*, núm. 24-I, primavera, 2003, p. 174.

⁵⁵⁸ Leonore V. Gale, artículo citado, p. 367.

⁵⁵⁹ *Idem.*

exclusivamente, sino algo a medio camino entre ambas categorías expresivas. De ahí que la designación de “poemas en prosa” parezca encerrar, en principio, un concepto oximorónico, y sugerir una oposición o enfrentamiento [...]⁵⁶⁰

En donde difiere este crítico, Fernández, de Leonore V. Gale, por lo tanto, es en cuanto a la composición interna del poema en prosa, como se mencionó al principio del capítulo. Cuestiona Fernández si “cabría preguntarse si se trata de una estructura o ‘forma’ poética específica, o si, por el contrario, nos encontramos ante una manifestación lingüística, cuyo desarrollo temático, tono emocional, ambiente sugestivo y técnicas formales le confieren una dimensión ‘genérica’ más abarcadora.”⁵⁶¹ Y explica sus propias conjeturas con ejemplos, donde pueden observarse las diferencias con otras posiciones teóricas:

[...] ¿es lícito agrupar al poema en prosa con ciertas “formas” poéticas tradicionales, tales como la elegía, la balada o la égloga; o debe ubicarse junto a otras manifestaciones literarias mucho más abiertas o “fluctuantes”, como lo sería la crónica, el ensayo lírico, la impresión de arte, la viñeta y aún el “minicuento”, de más reciente clasificación?⁵⁶²

Da respuesta a sus planteamientos argumentando, que la disposición gráfica del poema en prosa no lo distingue de los últimos “géneros” referidos, por lo que se debe concluir que en aquél existen procesos internos del desarrollo creativo que no se encuentran en las otras categorías literarias aludidas. Considera que en ellas lo más importante suele ser la anécdota o los enunciados referenciales, así

mientras que en el poema en prosa, además del discurso referencial, intervienen los matices de índole ‘interior’, el desprendimiento de la realidad empírica. El poeta en prosa busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, alteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etcétera.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Jesse Fernández, *op cit.*, p. 31.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁶² *Idem*.

⁵⁶³ *Idem*.

En esta investigación se sigue la posición de este último crítico, puesto que él expone las dudas que otros estudiosos ofrecen, y deja muy claros sus planteamientos. Aquí se admitirán como diferencias de conceptualización; se recurrirá, también, a algunas apreciaciones de los otros analistas, porque muchas de ellas resultan pertinentes, aceptables y hasta indispensables. Se considera entonces que el poema en prosa, siguiendo a Fernández, quien a su vez se apoya en Suzanne Bernard (para reafirmar su posición): “[...] (pre)supone... una voluntad consciente de organizar [el discurso] en forma de poema; debe ser un todo orgánico, autónomo, de modo que permita distinguirlo de la prosa poética –la cual no es más que una ‘matière’, una forma, de primer grado si se prefiere, a partir de la cual se puede realizar tanto ensayos como novelas o poemas”.⁵⁶⁴

Se tomará en cuenta, por lo tanto, al poema en prosa como texto autónomo, no dependiente de obras más amplias. Los fragmentos con rasgos e intención lírica, pertenecientes a textos mayores, se ubican en el terreno de las expresiones de la prosa poética. A partir entonces, de concebir al poema en prosa como unidad autónoma, se irán rastreando los rasgos fundamentales del género en algunas piezas de los iniciadores latinoamericanos. Precisamente, fueron Julián del Casal y Rubén Darío quienes introdujeron su práctica en el medio.

Con el poema en prosa “Japonería” (1890), de Julián del Casal, pueden reconocerse algunos aspectos seguidos por los analistas:

Dentro del escaparate de una tienda lleno de brazaletes de oro, esmaltados de zafiros y rubíes, que fulguraban en sus estuches de terciopelo azul; de rosarios de coral engarzados en plata; que se enroscaban en sus conchas nacaradas; y de lámparas de alabastro con pantallas de seda rosada; que aguardaban la noche para abrir sus pupilas amarillas; he visto esta mañana, al salir de paseo, un búcaro japonés, digno de figurar en tu alcoba blanca ¡oh espiritual María! Donde no se han oído nunca las pisadas de tus admiradores o el eco sonoro de los besos sensuales.

⁵⁶⁴ Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de baudelaire jusqu'à nos jours* (París, librairie Nizet, 1959), p. 54; *apud.*, Jesse Fernández, *Ibidem.*, p. 29.

Sobre el esmalte verde Nilo, fileteado de oro, que cubría el barro del búcaro japonés, se destacaba una Quimera de ojazos garzos, iluminados por el deseo de lo prohibido; de cabellera rubia destrenzada [...] y de dedos de uñas largas, enrojecidas de carmín, deseando alcanzar [...] una florecilla azul de corazón de oro, abierto a la cumbre de un monte sin poderlo conseguir.

Y al mirar el búcaro japonés, he sentido el deseo de ofrecértelo, para que lo coloques en tu alcoba blanca ¡oh lánguida María! [...] porque tu destino, como el de esa Quimera, te ha condenado a perseguir un ideal, tan alto y tan bello, que no lo podrás alcanzar jamás.⁵⁶⁵

En el texto se aprecia la técnica preciosista, artificiosa y un lenguaje plástico; el motivo le permite al autor hilar una serie de imágenes parnasianas para describir el búcaro y los demás objetos del escaparate.

Sugiere también Fernández que, lo primero que debe tenerse en cuenta para la construcción del poema en prosa es la brevedad y la concentración temática, pero además el escritor debe infundirle al texto en prosa la intensidad lírica de la poesía versificada,⁵⁶⁶ tal y como pueden apreciarse estos recursos en el texto de Julián del Casal. Agrega el teórico: “el poema en prosa debe valerse de ciertos recursos formales que demuestren una consciente voluntad de estilo: organización rítmica basada en la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, construcciones simétricas o reiterativas, rompimiento del desarrollo lineal por medio de la organización estrófica, ritmo interior, imágenes sensoriales, entre otros [recursos]”.⁵⁶⁷

Por lo que respecta al contenido de esta modalidad literaria, se ha visto que si el arte tradicional no fue capaz de representar a la modernidad, el arte moderno surgió como una forma de elaboración estética que daría respuesta a las nuevas necesidades de escritura, y desarrollaría una nueva temática basada en las descripciones de la vida

⁵⁶⁵ Julián del Casal, *La Discusión*, Vol. II, núm., 241, 2 abr. 1890; *apud.* Jesse Fernández, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁵⁶⁶ Jesse Fernández, *op. cit.* p. 33.

⁵⁶⁷ *Idem.*

moderna y urbana: y fue, precisamente, el poema en prosa el que se encargó de abordarlas.

Los escritores hispanoamericanos que iniciaron la práctica de poetas-prosista, Casal y Darío, se manifestaron acordes en algunos aspectos formales y temáticos a su modelo francés, Charles Baudelaire, con quien el poema en prosa adquiere prestigio de género literario autónomo. Darío se identificó con el poeta francés en el retrato que hace de manera crítica del lado más duro y deshumanizador de la modernidad. De acuerdo con Fernández, como se dijo anteriormente, Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa* devela un ámbito desolado y a la vez fascinante; usa continuamente símbolos perturbadores para producir la agitación del lector. Por ello, aparecen en varios de sus poemas en prosa “la crueldad, el sadismo, las enfermedades y todos los aspectos negativos de una sociedad afectada prematuramente por el progreso del mundo moderno.”⁵⁶⁸ Tales consideraciones pueden apreciarse en la siguiente pieza del poeta francés, intitulada “La desesperación de la vieja”:

La arrugada viejecilla se sentía llena de contento al ver a un hermoso niño a quien todos hacían fiestas, a quien todos querían agradar; aquel lindo ser, tan frágil como ella, la viejecita y, también como ella, sin dientes ni pelo.

Y se acercó a él para hacerle gracias y agradables carantoñas.

Pero el niño, espantado, se revolvía bajo las caricias de la mujer, decrepita, y llenaba la casa con sus chillidos.

Entonces, la vieja se retiró a su eterna soledad, y lloraba en un rincón mientras se decía: “Ah, para nosotras, desgraciadas hembras viejas, ya ha pasado la época de agradar, incluso a los inocentes, y horrorizamos a los pequeños a quienes queremos amar.”⁵⁶⁹

Por lo que respecta a Rubén Darío, el poema en prosa, señala Shara Moseley “se dirige a los problemas de la modernidad a partir de analogías [y] formas míticas”,⁵⁷⁰ como sucede en “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab” o “La canción del oro”; en ellos se da una crítica al desarrollo incipiente del capitalismo en Hispanoamérica. El

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pp. 20-21.

⁵⁶⁹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, p. 52.

⁵⁷⁰ Shara Moseley, *op. cit.*, p. 173.

primero denuncia la situación de marginación del poeta moderno. Así, mientras en el poema “El extranjero”, de Baudelaire, “el hombre se siente extranjero”⁵⁷¹, observa la misma autora, y agrega: “en “El rey burgués” será el hombre o poeta el que *será recibido* como un extranjero.”⁵⁷²

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile
-¿Qué es esto preguntó.
- Señor, es un poeta
El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, sinsontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.
- Dejadle aquí.
Y el poeta:
- Señor, no he comido.
Y el rey:
Habla y comerás.⁵⁷³

El texto de Darío muestra entre los problemas de la modernidad: el desplazamiento del arte por la productividad; en un sentido metafórico hace referencia a lo absurdo de la vida moderna. Para la misma teórica, Shara Moseley: “al ordenársele al poeta [de “El rey Burgués”] que se gane el pan como cualquier hombre, el burgués exhibe su menosprecio e ignorancia de la profunda universalidad y trascendencia de la poesía.”⁵⁷⁴ “El rey burgués”, cuento y poema en prosa, a la vez, si consideramos que es un texto autónomo y con una fuerte carga metafórica, representa quizá, lo más álgido que mostró el autor sobre el tema de la alienación del artista. En 1888 Rubén Darío apelaba con sus cuentos y poemas al reconocimiento y dignificación del arte; era el reclamo del creador de ser tomado en cuenta.

En “El rey burgués”, a su vez, pueden apreciarse, como se señaló antes, el empleo que Darío hace de analogías con formas míticas y parnasianas: utilizó la figura del rey, del

⁵⁷¹ *Idem.*

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ Rubén Darío, “El rey burgués”, en *Cuentos completos*, p. 129.

⁵⁷⁴ Shara Moseley, *op. cit.*, p. 174.

artista casi en harapos, en un medio donde sobresale la riqueza material, “un palacio soberbio donde [el rey] había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos.”⁵⁷⁵

Los escritores modernistas hispanoamericanos que cultivaron el poema en prosa abordaron los temas que les demandaban sus inquietudes culturales y estéticas, trabajados siempre de manera metafórica, simbólica, siguiendo los lineamientos que requería el género. Shara Moseley observa:

Ya que el tono y el lenguaje tienen que ver tanto con la escritura como con la experiencia moderna, el poema en prosa establece una dirección formal cuyas pautas marcan constricciones o posibilidades para el artista. En este sentido, tal como lo muestra Roland Barthes, es necesario entender el lenguaje y la práctica de su escritura, para poder engañar al lenguaje mismo; pues de alguna manera, el lenguaje debe expresar la musicalidad de la forma para ser considerado poesía, y debe resultar claro y lógico para ser considerado prosa.⁵⁷⁶

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, de entre los muchos poemas en prosa de Rubén Darío, muy probablemente, el siguiente pueda ejemplificar las dimensiones que alcanzó el género en su escritura:

El Ideal

Y luego una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar... Pasó, la ví como quien viera un alba, huyente, rápida, implacable.

Era una estatua antigua con un alma que se asomaba a los ojos, ojos angelicales, todos ternura, todos cielo azul, todos enigma.

Sintió que la besaba con mis miradas y me castigó con la majestad de su belleza, y me vio como una reina y como una paloma. Pero pasó arrebatadora, triunfante, como una visión que deslumbra. Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, ví el vestido luminoso del hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Más de aquel rayo supremo y fatal, sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul.⁵⁷⁷

En el texto pueden apreciarse la confluencia de elementos temáticos y formales de la estética modernista: la torre de marfil, el hada, la naturaleza, el ensueño azul, con un

⁵⁷⁵ Rubén Darío, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷⁶ Shara Moseley, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁷⁷ Rubén Darío, “El Ideal”, *op. cit.*, p. 122.

lenguaje novedoso, poco discursivo y parnasiano (muy trabajada cada expresión y tono), unido a una forma sintáctica que permite tanto la poesía como la prosa.

De acuerdo con las anteriores consideraciones es factible inferir que los escritores que iniciaron la práctica del poema en prosa en Hispanoamérica, marcaron la dimensión desde donde revitalizarían la lengua española en la etapa finisecular del siglo XIX: además de la renovación en el lenguaje, los cambios se abordaron en los aspectos formales, al emplearse formas del romanticismo o del parnasianismo. Asimismo, y de acuerdo a lo observado, los aportes sustanciales se dieron también en el nivel temático, como lo vimos por ejemplo con Darío, en la denuncia que hace de la marginación del individuo moderno, sus mejores cuentos-poemas en prosa abordaron esas realidades.

La realización del poema en prosa por los modernistas significó entonces la consolidación del género en lengua española; además de la práctica de un nuevo modelo que les permitiría a otros escritores enriquecerse.

VI. 2.2. El poema en prosa en la escritura de Tablada

Jesse Fernández hace hincapié en el alejamiento que se da entre la expresión poética y la prosística, debido en gran medida a la diferenciación que se impuso entre el discurso poético y el discurso de prosa como categorías excluyentes. Advierte que en todo caso los términos opuestos no son “poesía” y “prosa”, sino “verso” y “prosa”, “es decir, formas métricas y no-métricas de la expresión poética”.⁵⁷⁸ Dada esta situación, el autor deduce que por lo tanto la poesía no está reñida con la prosa, siempre y cuando el

⁵⁷⁸ Jesse Fernández, *op.cit.*, p. 26.

escritor se proponga compartir un estado de ánimo, provocar una emoción, más que comunicar un concepto. Este es, entonces, uno de los puntos de referencia inmediatos para diferenciar lo que es el poema en prosa, de otro tipo de manifestaciones artísticas.

Se infiere, por lo tanto, que el escritor que elabora un poema en prosa está consiente de seguir los lineamientos propios del género, que no son meros destellos líricos, sino que la pieza por realizar se caracteriza por parámetros precisos y bien establecidos. Varios de ellos ya sugeridos, y se seguirán mencionando conforme lo demanden los textos de Tablada, escogidos para su exposición. Un requisito fundamental del género es que los textos deben ser unidades autónomas, es decir no formar parte de escritos más amplios.

Ahora bien, las intenciones de Tablada de recurrir a todo tipo de prácticas textuales para enriquecer las formas que mejor convinieran con sus aspiraciones estéticas, lo condujo al manejo de las combinaciones textuales y genéricas más sofisticadas del arte moderno: poetizar con la prosa, como también utilizar la palabra para recrear universos pictóricos de otros artistas, los de la plástica, mediante sus impresiones inmediatas, y crear su propia pieza, pero ésta, dentro del ámbito de la literatura. La recreación de personajes, paisajes y situaciones particulares del arte, la cultura y la naturaleza le dieron suficiente material para la elaboración de muchas de sus estampas principalmente, donde recrea ámbitos sofisticados, lejanos, extraños y a veces exóticos. Una idea del manejo de este tipo de “poesía en prosa”, como la denomina Atsuko Tanabe,⁵⁷⁹ manejada por Tablada, se presenta en su ya clásica pieza: “El despertar de *musmé*”, publicada por primera vez en la *Revista Azul*, en 1894:

Entre las paredes de papel transparente donde vuela una ronda de murciélagos, la luz tiembla y crepita al expirar a sus últimas claridades, muere en el biombo azul la luna argentada, como al llegar la aurora de un cielo matinal. Parece que surge un suspiro, un hondo suspiro, por los sueños

⁵⁷⁹ Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 41

que se han ido, al alumbrar el sol, con iluminación indecisa, la alcoba penumbrosa y sus frágiles muros de trémulo papel. Suspiros, frufú de seda removida, a los que sigue la incorporación soñolienta de un cuerpo ágil, oloroso a sándalo, de eburneal blancura que envuelven sedas rumorosas.

La *musmé* ha despertado y vuela ahí en la hermosa acuarela de Kunisada, sobre muelles edredones y tras del biombo azul. Su primer pensamiento al despertar, ha sido aislar su negra cabellera, su eterna coquetería, el hermoso casco de ébano, porque su amante, el daimio poeta, ha constelado con estrofas de oro su negro abanico y su encantado parasol.

Ya asoma tras del biombo, donde muere la luna de plata, la sirvienta, y ofrece a su señora en tazas de *satsuma*, el té imperial y en negro cofre de laca la pipa breve y el áureo tabaco que huele a rosas al arder... Pronto, *Musmé!* Viste hoy tu fastuoso kimono de gala, bordado con florones de lotos y nelumbos, donde brillan las escamas de feroz dragante y ondulan como al viento las plumas caudales de un faisán!

¡Pronto Musmé! ¡Las pagodas de Nikko están de fiesta! Ve a perfumar los corazones con el ámbar de tu hermosura, a hacer bonzos sacrílegos, a pedir más belleza a Benthén, más riqueza a Daikoku, pródigas gracias a los *Kamis*. Y que tu abanico, cual negra mariposa vibrante, tiemble sobre el aroma de tus senos en flor! Y que bajo el sol claro y luminoso entonen su himno de amores, su tierno madrigal enamorado, las doradas estrofas de tu roja sombrilla!⁵⁸⁰

Tablada hace la recreación literaria de una estampa de Kunisada, el subtítulo lo indica: “(Acuarela de “Kunisada”)”. Este tipo de prácticas, debe advertirse, era frecuente entre los modernistas; como lo menciona Tanabe, la descripción de una pintura por medio de la pluma, pero con ojos de pintor, fue lo que se puso de moda entre aquéllos, y agrega que, “Hablando de la técnica literaria, este género llamado “poesía en prosa” quizá sea la forma más eficaz para expresar cierto tipo de afanes artísticos”;⁵⁸¹ Reproduce la misma ensayista lo escrito por Ernesto Mejía Sánchez sobre el género: “no es cuento, ni verso ni prosa, sino ensayo de color y de dibujo y se caracteriza por la intención plástica, la intensidad poética y la musicalidad de la palabra”.⁵⁸² De acuerdo con Tanabe, los poemas en prosa fueron experimentos literarios de Tablada en su juventud, los cuales no pasan de una página, sin embargo logran transmitir la sensación cromática,

⁵⁸⁰ José Juan Tablada, *Revista Azul*, núm. 8, 24 jun., 1894, p. 121.

⁵⁸¹ Atsuko Tanabe, *op.cit.*, p. 41.

⁵⁸² Ernesto Mejía Sánchez, “Los comienzos del poema en prosa en Hispanoamérica”, *Revista de Letras*, No.13 (1972); *apud.* Atsuko Tanabe, *op.cit.*, p. 41.

la delicadísima pincelada que hace destacar el ambiente sensual y decadente de la vida del barrio prostibulario, de acuerdo a algunas piezas del autor.

El cromatismo en la estampa transcrita está dado por el juego de luces que sugiere el poeta en la habitación de la *musmé* al levantarse: “la luz [que] tiembla y crepita”, “sus últimas claridades”, “en el biombo azul la luna argentada”, “al llegar la aurora [claridad] en un cielo matinal”, “al alumbrar el sol, con iluminación indecisa, la alcoba penumbrosa”. El contraste entre la nebulosidad y la tenue claridad insinúan el ámbito delicado y sensual en el que se desenvuelve la joven. Al mismo tiempo, se percibe la calidez y ternura en la expresión del autor según las palabras que escoge para designar los movimientos de *musmé*: “suspiros, frufú de seda removida”, “incorporación de un cuerpo ágil, oloroso a sándalo, de eburneal blancura que envuelven sedas rumorosas”.

La mezcla entre ternura y voluptuosidad le otorgan una atmósfera de sensualidad y erotismo al entorno, toda la idea radica en la insinuación que se va infiltrando con un lenguaje muy trabajado: “La *musmé* [...] sobre muelles edredones”, “[alisa] su negra cabellera”, “[su] hermoso casco de ébano”, “[...] su amante, el daimio poeta, ha constelado con estrofas de oro su negro abanico”, “*Musmé!* Viste hoy tu fastuoso kimono de gala [...] donde brillan escamas de feroz dragante y ondulen [...] las plumas caudales de un faisán!”, “Y que tu abanico, cual negra mariposa vibrante, tiemble sobre el aroma de tus senos en flor!”. Se advierte una prosa sugestiva, medida, para crear el ánimo relajado y juguetón de la *musmé*.

Al mismo tiempo, la minuciosidad expresiva se logra mediante el uso frecuente de las comparaciones: “Muere en el biombo azul la luna argentada, como al llegar la aurora en un cielo matinal”, “[...] y ondulan como al viento las plumas caudales de un faisán!”, “Y que tu abanico, cual negra mariposa vibrante [...]”

Se debe tener en cuenta, como lo indican los nuevos estudios del género, que el poema en prosa debe ser sintético, sustancial y sobrio; así lo manejó Tablada, muestra de ello es el texto anterior, como el siguiente, intitulado: “La elección del vestido (Estampa de Toyokuni)”, el cual también es la recreación de una pintura, y cuyo trazo literario advierte la influencia de los Goncourt, de acuerdo con Tanabe. La pieza refiere el ámbito meretricio del Yoshivara. Se eligió para analizarla en este trabajo porque continúa en su contenido referencial y forma expresiva al anterior texto; así, se puede complementar sobre los rasgos característicos del poema en prosa manejado por Tablada

La cortesana de cuerpo ondulante, de blanca faz hierática y de negro y aparatoso peinado, ha de llamarse con delicioso nombre simbólico “Luna del alba”, “Botón de iris” o “Nieve azul”... Cortesana princesa, hada de los kioscos verdes del Yoshivara, ha de cantar al son de la *biwa*, arcaicas leyendas de amor y de heroísmo, e iniciada en todos los refinamientos cortesanos, en todos los misterios venusinos, ha de decir, al exhalarse la primera voluta del pebetero de bronce, el nombre del perfume que arde y en el silencio de las noches nupciales celebrará su gracia las ochenta caricias enervantes de su ritual erótico... Mientras, entre un hacinamiento de trajes de aparato, elige el *kimón* que vestirá esa tarde. Tiende su mano llena de impulsos y de arrepentimientos... Hay una túnica heroica y majestuosa en cuya sedeña negrura, bordados en oro, luchan dos dragones con enlazamientos furiosos, hay una túnica en que albea la tristeza, el luto blanco del Japón, y alzando un vuelo emigrante, cruza su polar blancura un bando de lejanas aves grises...; hay una túnica de tierno verde acuático donde los lirios heráldicos bordan sus volutas de luminosa nieve; hay una túnica color de luna en cuyos ampos vuelan pardos murciélagos; hay una túnica color de verde otoñal sembrada de hojas caídas, de plumas flotantes, de pétalos arrebatados y de regueros de polen; hay una túnica de púrpura cruzada por arroyos de plata...; hay... ¿Con que túnica vestirá ese día su codiciado cuerpo la regia cortesana? ¡La ha encontrado al fin! El feliz vestido será aquel teñido con el matiz que el capricho de un emperador hizo encontrar a la paleta china; será aquel de azul moribundo color de “cielo después de la lluvia”. Lo vestirá, atravesará lentamente la avenida de los almendros sacudida por la brisa vestal y cuando doce golpes de gongo anuncien a su amante de aquella noche, el embajador de Corea la contemplará envuelta en su manto de azul indefinible que habrá salpicado una lluvia de pétalos blancos descendiendo hasta ella desde los almendros floridos...⁵⁸³

⁵⁸³ JJT, “Del salón ideal”: “Elección del vestido”, “Alcázar en la playa, cuadro de Arnoldo Boeckin”, *Revista Moderna*, No. 1, ene., 1899, pp. 15-16.

Este escrito, como el anterior, se distingue por su brevedad, con marcados rasgos de la tendencia parnasiana por sobrio y con un lenguaje pulido, minuciosamente trabajado. Dentro de la escena el tiempo pareciera detenerse, solo se advierten escasos movimientos que el poeta infiere de la imagen de la “regia cortesana” e interpreta por la voluptuosidad del momento captado.

En el texto se distingue una organización rítmica a través de la repetición anafórica de una misma idea, cuando se hace referencia al vestido que la joven elegirá para la ocasión: “Hay una túnica heroica y majestuosa [...]”, “hay una túnica en que albea la tristeza” [...], “hay una túnica de tierno verde acuático [...]”, hay una túnica color de tarde otoñal” [...], “hay una túnica de púrpura cruzada por arroyos” [...], “hay...”. La repetición continua de la misma expresión, en un extenso párrafo y cuya única separación se da por las comas, es la que le imprime un ritmo interno al discurso; y a la vez, este énfasis constante de la frase: “hay una túnica...”, con la que inicia las oraciones en el mismo párrafo, determina la cadencia y la tonalidad del texto.

Si una de las variadas condiciones del manejo del poema en prosa es la presencia de imágenes sensoriales, las piezas de Tablada donde maneja el género advierten sobradamente esa disposición. Desde que inicia el texto, “La elección del vestido”, aparecen las impresiones que apelan ya sea a la vista, al oído o a la refinada sensibilidad del poeta-prosista:

La cortesana de cuerpo ondulante, de blanca faz hierática [...] ha de llamarse con delicioso nombre simbólico “Luna del alba”, “Botón de iris” o “Nieve azul”... Cortesana princesa, hada de los kioskos verdes del Yoshibara, ha de cantar al son de la *biwa*, arcaicas leyendas de amor y de heroísmo [...] ha de decir, al exhalarse la primera voluta del pebetero [...] el nombre del perfume que arde y en el silencio de las noches nupciales celebrará su gracia las ochenta caricias enervantes de su ritual erótico...

La parte final del escrito desliza impresiones de sensualidad de la cortesana y una atmósfera impregnada de suavidad y delicadeza del paisaje donde se desarrolla la escena:

¿Con qué túnica vestirá ese día su codiciado cuerpo [...]? Será aquel de azul moribundo color de “cielo después de la lluvia”. Lo vestirá, atravesará lentamente la avenida de almendros sacudida por la brisa vespertina y cuando doce golpes [...] anuncien a su amante de aquella noche, el embajador de Corea la contemplará envuelta en su manto de azul indefinible que habrá salpicado una lluvia de pétalos blancos descendiendo hasta ella desde los almendros floridos...

La mezcla de sensaciones, de descripciones impresionistas, aunada a los ambientes exóticos, sensuales y lejanos, traslada al lector a una especie de mundo idealizado, armónico, impregnado de belleza y suavidad, ámbitos en los que el cronista se solazaba en recrear, muy al estilo de la estética modernista.

Precisamente, Ruedas de la Serna ha hecho hincapié en la proclividad de Tablada por develar con entrañable emoción “los más delicados pliegues del alma japonesa, y fue describiendo su arte y su poesía”.⁵⁸⁴ Queda de muestra, además de otros escritos ya mencionados, esta pieza convertida en un sugestivo poema en prosa del autor.

VI.2.3. El símbolo y la metáfora en los poemas en prosa de Tablada

Entre los distintos procedimientos de Susana Rotker para analizar el modo como los modernistas buscaron llegar a “su unidad de la ruptura”, en los momentos de crisis y de cambios, a finales de la centuria antepasada, formula seguir el proceso del sistema de narración⁵⁸⁵ de aquéllos, entre otros caminos. De sus apreciaciones cabe resaltar la que

⁵⁸⁴ Jorge Ruedas de la Serna, “José Juan Tablada. Avant-Garde”, en *Escritores en la diplomacia mexicana*, pp. 73-93; *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁸⁵ Susana Rotker, *op.cit.*, p. 51.

la estudiosa contempla como elementos de intersección en la escritura: “[...] tanto la prosa como la poesía modernista tejieron un sistema de correspondencias entre el estado interior y la realidad objetiva”.⁵⁸⁶ Sustenta su punto de vista con la explicación de Swedenborg: “Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la palabra hay un sentido literal y otro espiritual”.⁵⁸⁷

Sobre esta dualidad de sentidos, Rotker observa que, la comprensión de la palabra es idéntica tanto en los simbolistas como en los modernistas: “Simbolistas como Baudelaire pensaban la sinestesia como la conexión de la mente con los sentidos”. Amplía su idea con la deducción que elabora del símbolo, al cual considera: “es una ruptura con el ‘lenguaje en cuanto representa el lenguaje que nombra, que recorta, que combina, que ata y desata las cosas al hacerlas ver en la transparencia de las palabras’, como escribió Foucault en *Las palabras y las cosas*”.⁵⁸⁸

Los modernistas entendieron, aceptaron y se guiaron por lo que el símbolo representaba para su escritura, pues como lo expresa la misma analista: “El simbolismo busca el discurso equívoco a través de la palabra no usual, el objeto, el paisaje, el mito, el emparejamiento de características abstractas y concretas cuya relación no es evidente, artificios para intentar trascender el sentido directo [...]”⁵⁸⁹ En palabras de Darío el símbolo efectuaba: “Como Naturaleza sabia formas diversas junta”.⁵⁹⁰

Por otro camino, pero con una idea similar, Shara Moseley analiza en su estudio sobre el poema en prosa moderno, el proceso semejante que opera en el género, por los rasgos

⁵⁸⁶ *Idem.*

⁵⁸⁷ Emmanuel Swedenborg, *Heaven and Hell* (New York, 1911), pp. 49-50; Cf. Susana Rotker, *op.cit.*, p.51.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁹⁰ Rubén Darío, “Coloquio de los centauros”, en *Prosas profanas*; Cf. Susana Rotker, *op.cit.*, p. 53

intrínsecos que lo formulan. La estudiosa apela al “principio valeriano del ‘ver puro’ (ver más de lo que uno conoce), como aquel baudelairiano ‘ver es entender’”⁵⁹¹ para explicar, entre otros aspectos del tema, la imposibilidad de la naturaleza de permitir que sea vista la realidad como realmente es.

Baudelaire asevera que el conocimiento de la naturaleza a través de la mirada se puede tener solamente cuando se observa “cualquier esquina; cualquiera que ésta sea”. La esquina resulta arbitraria, pues corresponde a la perspectiva anti-naturalista de la indiferencia. Los poemas en prosa de Baudelaire constituyen un salto en la representación de la experiencia como una “pequeña esquina de la realidad” que el artista le ofrece al observador. Conforme el campo de visión se abre, el lector descubre que la “pequeña esquina de la realidad” no es una imagen última, sino que se abre transparente, a otra cosa [...].⁵⁹²

La doble asociación que revela el poema en prosa de Baudelaire corresponde en muchas ocasiones a la idea perturbadora que propone, pues de acuerdo con la misma estudiosa, que para reforzar su idea retoma el pensamiento de Edward Kaplan: las fábulas —los poemas en prosa— del poeta francés representan la creencia de que la vida verdadera constituye una mezcla de opuestos.⁵⁹³

Se tiene entonces que el recurso de las correspondencias, la idea de Darío sobre el símbolo, como la concepción de Baudelaire sobre la apertura de la realidad a una imagen diversa (en el manejo de la estética moderna), permiten ir identificando la percepción de Tablada, en la construcción de las imágenes de su universo de signos contenidos en algunos de sus poemas en prosa, como el de la sección “Del ‘Salón ideal’”, con subtítulo: Alcázar en la playa. Cuadro de Arnoldo Böecklin, publicado en la *Revista Moderna*:

Sobre bloques basálticos que ahuecaron los arietes de las antiguas tempestades; entre los brazos abiertos de los pinos y la masa monumental de los cipreses fúnebres y egregios, asoma el alcázar de Boecklin, sus

⁵⁹¹ Shara Moseley, *op.cit.*, p. 171

⁵⁹² *Ibidem*, pp. 171-172.

⁵⁹³ Edward Kaplan, *D. Baudelaire's Prose Poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious in The Parisian Prowler*, Universidad de Georgia, Athens, 1990. *Apud*. Sara Moseley, *op. cit.*, p. 173.

arquitecturas suntuosas y lamentables; la terraza marmórea donde diríase que acaba de morir una reina o de terminar un festival; el torreón patinado por las brisas marítimas en cuyo recinto, quizá, un hermético Barba-Azul destila los filtros del amor y del odio; entre cuyos muros carcelarios tal vez una princesa enamorada o se anquilosa, bajo la herrumbre de su armadura, algún cautivo paladín... Por la escalinata derruida que baja de las altitudes boscosas para juntarse en la playa con la agonía de las olas gemebundas, diríase que ha descendido la fuga de un inmenso pánico; un tropel clamoroso arrojado desde la cumbre palatina por el lívido espectro de la peste o por el rojo fantasma del incendio... El viento que llega del mar trae en su brutal polifonía la angustia de las sirenas y la cólera de los tritones y al envolver al alcázar entre espumas y clamores, enreda en los ásperos cipreses las grandes alas de las gaviotas muertas. Y ante las olas que se rompen arrojando al desbaratarse los lamentos del lejano naufragio; entre el viento que dobla los copos de los grandes árboles, envuelta en negro peplón, llena de taciturnas lasitudes, hay una figura de mujer, agobiada e inmóvil como el telamón de un mausoleo. Al pie del inquietante alcázar, frente al adverso mar, medita, nueva Safo, sepultarse en sus amargas olas, o espera como Senta el arribo del errante bajel...?⁵⁹⁴

Debe señalarse en primera instancia que ésta es una pieza que adopta la forma narrativa, hay menos lirismo que en los poemas en prosa revisados en los anteriores incisos. Basado en un fresco del pintor simbolista suizo, Arnold Böcklin, el escrito es también un cuadro, pero en vez de utilizar los pinceles, el escritor usa la pluma y la tinta; en una hoja de papel plasma el paisaje desolado, y trágico quizá, por lo que puede estar a punto de suceder: un suicidio, según la descripción del poeta sobre la escena pictórica.

Dadas las características de la composición, las de un cuadro enmarcado, el escritor utiliza la técnica del pintor, es decir, que se efectúa una transposición y correspondencia entre expresiones artísticas. Además de ser una pieza sumamente descriptiva, donde predomina el cromatismo, está elaborada en base a colores oscuros: “cipreses fúnebres”, “el rojo fantasma del incendio”, “alas [negras] de las gaviotas muertas”, “envuelta en negro peplón”, “llena de taciturnas lasitudes”.

⁵⁹⁴ José Juan Tablada, “Del ‘Salón ideal’. Alcazar en la playa”, *Revista Moderna*, ene, 1899, p. 15.

En el paisaje marino que el autor describe del cuadro de Böecklin, la presencia del agua, en sus diversas formas, es un motivo fundamental de la narración. En ciertos momentos, sobretodo cuando se inicia el escrito, aparece como un elemento de fuerza: “Sobre bloques basálticos que ahuecaron los arietes de las antiguas tempestades [...]” y cuando termina el mismo, deja la misma impresión de fortaleza: “Al pie del inquietante alcázar, frente al adverso mar, medita nueva Safo, sepultarse en sus amargas olas [...]”. Las imágenes del entorno náutico van alternando a la vez la fuerza o remanso de la presencia del agua: “el torreón patinado por las brisas marítimas [...]”, “juntarse en la playa con la agonía de las olas gemebundas [...]”, “Y ante las olas que se rompen arrojando al desbaratarse [...]”.

Las imágenes decadentes que conforma la presencia del agua en el medio (“adverso mar”, “amargas olas”, “agonía de las olas gemebundas”) se aúnan a otro grupo de imágenes con el mismo trasfondo de decrepitud, abandono y soledad, para formar, a la vez, la metáfora del momento descrito: la desesperación y la muerte; el posible suicidio de la ¿nueva Safo? Todo el escrito va apuntando a ese final trágico; desde su inicio se advierte una atmósfera tétrica; las imágenes que lo conforman dan cuenta de las situaciones siniestras que debieron haber sucedido en ese lugar fantasmal; las imágenes simbolizan así la adversidad y la muerte: “el torreón patinado [...] en cuyo recinto, quizá, un hermético Barba Azul destila los filtros del amor y del odio; entre cuyos muros carcelarios encanece tal vez una princesa enamorada [...]”, “Por la escalinata derruida [...] diríase que ha descendido la fuga de un inmenso pánico; un tropel clamoroso arrojado desde la cumbre palatina por el lívido espectro de la peste [...]”. Estos, entre otros muchos ejemplos.

Ahora, y por otro lado, la última oración del texto pareciera darle otra salida al inminente destino suicida de la mujer, “agobiada”, “envuelta en negro peplón”: “[...]”

medita, nueva Safo, sepultarse en sus amargas olas, o espera como Senta el arribo del errante bajel...?” Como en la propuesta de los poemas en prosa de Baudelaire, de acuerdo a Kaplan, de que la vida verdadera constituye una mezcla de opuestos, Tablada presenta en este texto la contraparte, el opuesto de lo que se pudiera esperar. Puede ganar la esperanza o imponerse la desesperación, queda a juicio también del lector; por lo que, el texto “Del ‘Salón ideal’. Alcazar en la playa”. Cuadro de Arnoldo Böecklin, se convierte, entonces, en un texto abierto.

Por último cabe hacer hincapié en que los poemas en prosa de Tablada, generalmente, estaban inspirados en temas o motivos propios de mundos lejanos, en tiempo y espacio. La última pieza abordada hacía alusión a situaciones míticas y personajes legendarios, como el caso de Barba Azul y su historia de celos y muerte; o el hecho que retoma una de las leyendas sobre Safo, la cual reza que la poeta helenista se suicidó arrojándose al mar, por una decepción amorosa. Tablada, al igual que la mayoría de los modernistas, se recreó en ámbitos e historias que despertaron sus ideales de ensoñación o evocación de mundos fenecidos.

Recapitulación

Rafael Gutiérrez Girardot se refiere al enrarecimiento de las sociedades hacia la última década del siglo XIX, debido a los cambios económicos, sociales y culturales, reflejados consecuentemente en la implantación de nuevas ideas, la pérdida de la fe y el avance de la secularización; refuerza esa impresión con las palabras de Durtal, el personaje de *Là-bas*, de Huysmans, sobre el fin de siglo:

Qué época más extraña... Justamente en el momento en que el positivismo respira a todo pulmón se despierta el misticismo y comienzan las locuras de lo oculto. Pero siempre ha sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo, se levanta la magia [...]⁵⁹⁵

Como se indicó, en esa atmósfera de cambios, de inestabilidad y de dudas sobre el porvenir se formó la lírica moderna, en la que “la secularización del lenguaje es una de sus características más sobresalientes”, se apunta. De ese mismo horizonte de innovaciones en los sistemas de representación abrevaron los modernistas, de ahí el hecho, que hayan sido las formas decadentistas, impresionistas, parnasianas y simbolistas las que mejor se adecuaron a una nueva concepción de la escritura. La transgresión de las formas discursivas en las nuevas imágenes de la poesía y de los poemas en prosa de Baudelaire, sus *Petits poèmes en prose*, por ejemplo, llamaron la atención de Tablada, sobre todo en su expresión lírica.

En ese nuevo escenario de cambios en los sistemas de representación de las estéticas y de la captación y transmisión de la realidad, los escritores modernistas, de acuerdo con Rotker, “contribuyeron a sentar los cánones diferenciadores entre ‘arte’ y ‘no arte’,

⁵⁹⁵ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Edición de Pierre Gogny, Ed. Garnier-Flammarian, París, 1978, citado por Rafael Gutiérrez Girardot, *op.cit.*, p. 45.

incitando modos de lectura y su propia crítica”.⁵⁹⁶ Y agrega la misma, que, los modernistas, aún no habiéndolo hecho como se hizo en los manifiestos vanguardistas, “proclamaron su poética tanto en los prólogos de sus obras como en los innumerables artículos que escribieron sobre los escritores que admiraban [...]. [Además], ellos explicaron como querían ser leídos de acuerdo con sus búsquedas, lo cual suele ocurrir en todas las literaturas: los autores inducen los marcos críticos [...]”⁵⁹⁷

Este rasgo de escritura de la estética modernista va ser en José Juan Tablada una constante y se convertirá, a la vez, en una característica de su actividad periodística desde que la inicia y en los años posteriores al modernismo: anunciar como deben entenderse sus escritos, el sentido que tendrán y cómo quiere que sean leídas sus columnas periodísticas, por ejemplo. Es decir que Tablada toma conciencia de su actividad de escritor, del acto poético como definición del campo propio del discurso literario, desde sus inicios, en su etapa modernista y en el campo periodístico.

Precisamente, este trabajo inicia el análisis a partir de los textos del poeta mexicano que pueden ser considerados como emblemáticos: “Cuestión literaria. Decadentismo” (1891) y “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” (1898). En ellos, sobre todo en el primero, expone de manera abierta y directa la estética decadentista, seguida por la joven generación de poetas que estaban siendo formados bajo los parámetros de la educación moderna en México. El escrito, dirigido en forma de misiva a sus compañeros Urueta, Dávalos, Leduc y otros, al denunciar la censura de la que eran objeto por parte de las autoridades, hacía ver, al mismo tiempo, la falta de entendimiento y de comprensión hacia el “arte moderno”. De ahí se desprende la circunstancia de que los modernistas decidieran casi recluirse para seguirlo desarrollando. Por lo mismo, Tablada ponía el énfasis en que por la falta de sensibilidad

⁵⁹⁶ Susana Rotker, *op.cit.*, p. 30

⁵⁹⁷ *Idem.*

del público para la nueva expresión estética, ellos, los modernistas eran expulsados de los periódicos, “Estamos excluidos por profanadores de todos los templos”.

Desde antes que apareciera en *El País* su carta a los jóvenes modernistas mexicanos, Tablada había publicado artículos, refiriéndose tanto a los escritores europeos inscritos en las nuevas tendencias estéticas: simbolistas, parnasianos, decadentes, como a los autores mexicanos que estaban renovando la literatura en el escenario finisecular, Gutiérrez Nájera, Dávalos, Olaguíbel. Con esos y otros escritos, donde el poeta mexicano explicaba las implicaciones del arte y la cultura con la sociedad, intentaba orientar al público, contribuir en su educación artística.⁵⁹⁸ Es decir, Tablada estuvo atento en todo momento en sensibilizar a su público, al tomar conciencia de que era el único camino para que los modernistas fueran leídos y comprendidos. Esto explica el hecho de que cuando apareció la carta dirigida a sus colegas, ésta fuera recibida con beneplácito por parte de algunos de ellos, y con reservas o con críticas por parte de sus detractores. Al mismo tiempo, su acción convirtió a Tablada en el profeta de la nueva tendencia estética, inscrita inicialmente en el decadentismo.

En la primera parte de esta investigación, estructurada en dos, se toma en cuenta el texto referido, porque debe considerarse que es en función de él como puede irse extrayendo lo advertido como una poética del autor, al explicar éste cuál es el sentir y la filosofía que sigue la estética moderna, en la que él se inscribe. Por lo mismo, se estima a la vez, que otro de los textos que continúa el diálogo es “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...”, ya que en él Tablada enfatiza los ideales éticos y estéticos de los modernistas mexicanos en 1898. A diferencia del escrito anterior, “Cuestión literaria...”, en este otro, el autor busca una modalidad no directamente retórica, que

⁵⁹⁸ Para ello escribió también textos en los periódicos que abordaban los problemas de la falta de entrenamiento en la lectura por parte del público; lo difícil que resultaba en México publicar libros o las condiciones de precariedad o presión en las que se desarrollaba el proceso de producción de los textos periodísticos por parte de los periodistas mexicanos.

mediante argumentos convenza al lector; así, con el *exempla*, adaptado en forma de cuento intenta concientizar al público de la *Revista Moderna* sobre la estética modernista. Se aprecia que, mediante la construcción de esta pieza narrativa, Tablada avanza en la formulación de su poética, pues aparte de que contiene los postulados seguidos por la propuesta estética modernista, lo hace elaborando un texto que contiene los elementos estéticos referidos, un lenguaje preciosista (que vislumbra a los parnasianos), lleno de símbolos y metáforas, que aluden al simbolismo, y con imágenes impresionistas y sensoriales, propias de la prosa poética (recurso estilístico puesto en boga por los escritores franceses en las últimas décadas del XIX).

Se considera medular esta pieza literaria de José Juan Tablada, porque, aparte de lo expresado por él mismo, fue el texto que fungió de manifiesto en la publicación de la *Revista Moderna* (julio de 1898); además, por el hecho, de que en él subyacen los conflictos que el poeta venía denunciando, ya de manera abierta en “Cuestión literaria...”. En ambos textos se refiere al problema del artista en la modernidad, que incluso derivó en un tema en el modernismo latinoamericano: “la novela del artista”. Tablada de alguna manera continuó la tradición del cuestionamiento a la falta de comprensión del artista, iniciada por los europeos desde el siglo XVIII.

Es fundamental en la investigación seguir esa tendencia de Tablada, puesto que, además de ir formulando sus propuestas estéticas, a partir de aquella, expone la situación que limitaba las posibilidades de creación y avance de las nuevas propuestas artísticas en el continente americano, al estar sujetos los realizadores del arte a los intereses mercantiles del mercado, tanto de la industria periodística, de la del libro, como de otras, donde estuviera involucrado el arte y la cultura. Como se dijo, en el texto se advierten también los ideales éticos y estéticos del arte moderno. Es decir que, el escrito de Tablada es fundamental por sus características discursivas propias de los

textos polifónicos, y el ir las escudriñando permitirá desentrañar el discurso que el poeta mexicano inició en su etapa modernista y continuó en su larga trayectoria periodística.

Con respecto a otros puntos, José Juan Tablada hizo hincapié en sus memorias, *La feria de la vida*, que cuando se le presentó la oportunidad de ingresar al periodismo, aceptó el ofrecimiento de Reyes Spíndola, buscando, eso sí, ser un profesional de la actividad periodística. En el mismo pasaje de su obra, el escritor recordaba que había periodistas pertenecientes a la vieja guardia que siguieron con su misma práctica, pero que otros, jóvenes como él, se enfilaban por nuevos senderos. El poeta mexicano buscó desde sus inicios en *El Universal*, 1891, realizar un periodismo acorde a los nuevos tiempos, cuando el país también se estaba transformando.

El periodismo mexicano de las últimas décadas del siglo XIX, que estaba dinamizando la industria de la información con nuevas rotativas, con la introducción de otros medios de comunicación en sus espacios, como el teléfono o el telégrafo, requería de la diligencia, como de la especialización de su personal. Por ello, como el mismo Tablada lo manifestara tuvo que efectuarse en él una especie de desdoblamiento como escritor; así, se convirtió en columnista, traductor, cronista, ensayista, crítico, reportero, cuentista, además, también, de ser conocido como poeta.

La inserción de Tablada en el periodismo mexicano ocurre en los momentos cuando se está dando la profesionalización de la actividad periodística en Latinoamérica. El periodista, en este caso el escritor modernista, contará con mejores espacios y tiempo dedicados a su trabajo. No obstante, esta situación es vista como una paradoja en el caso de la crónica (género por antonomasia del modernismo), Susana Rotker apunta: “la crónica modernista surge en la misma época en que comienzan a definirse —y separarse— los espacios propios del discurso periodístico y del discurso literario. La

literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente”.⁵⁹⁹

Sin embargo, como lo demostró, también, Rotker, los modernistas, a través del manejo discursivo, constriñen los espacios de separación de las dos modalidades del discurso, el periodístico y el literario; siendo la crónica periodística el punto de inflexión de la unificación de los discursos. José Martí, al recurrir a las formas de la analogía, el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo en sus crónicas, fue de los iniciadores, entre los modernistas, de la tarea unificadora de los lenguajes, que llevaría por ende, también, a la fusión de géneros.

Con la utilización de las formas expresivas propias de la literatura en el periodismo, los modernistas fueron acortando los espacios de separación entre las disciplinas literaria y periodística, hasta llegar a hacer de la crónica, de acuerdo con Rotker, un nuevo género literario a partir del modernismo. Por lo que en esta etapa, consecuentemente, habrá cambios en la percepción y manejo de los géneros: se rompe con viejos esquemas estructurales y se abren otras modalidades en el manejo discursivo.

Ante este panorama, José Juan Tablada se moverá con muchas posibilidades para incidir en los espacios periodísticos a su disposición, cuando ya los iniciadores del modernismo latinoamericano habían o estaban marcando el camino en otras latitudes: Chile, Argentina, Cuba. En México, Gutiérrez Nájera se convertía en el ícono del periodismo moderno para la segunda generación de modernistas, a la que pertenecía Tablada, hacia la última década del siglo XIX.

La segunda parte de esta investigación, de la que ya se han estado tocando puntos desde párrafos anteriores, contempla, precisamente, los medios periodísticos con los

⁵⁹⁹ Susana Rotker, *op.cit.*, p. 225.

cuales contó nuestro escritor para desplegar sus inquietudes intelectuales y estéticas, en los inicios de una actividad que marcó su trabajo como poeta, crítico y periodista.

A sus primeras facetas de poeta y traductor de escritores franceses, Tablada le agregó la de cronista, articulista-crítico de literatura, pintura y otras expresiones artísticas y culturales, además, de narrador-cuentista-relator de pasajes periodístico-literarios, sin abundar en la multiplicidad temática que se desprende de sus textos periodísticos. Como se ha manifestado, el trabajo de Tablada en prosa, por su cantidad, rebasa significativamente al publicado en verso, lo cual indica la importancia que le debió significar el periodismo. Cabe señalar, al mismo tiempo, que, al igual que en la búsqueda de innovaciones en la poesía, de ahí el cambio de estéticas en distintos momentos de su trayectoria, su prosa también expresará hallazgos y consolidaciones en sus formas genéricas y de expresión discursiva. Ésta última, además, enriquecerá su sistema de géneros, dando paso al fortalecimiento de aquéllos que son consustanciales al modernismo: la crónica y el poema en prosa.

En sus primeros espacios periodísticos, “Rostros y máscaras. Fisonomías”, “Entrevistas falsas” y “Croquis violentos”, José Juan Tablada inicia su actividad estableciendo una serie de combinaciones genéricas: columna, crónica y artículo, las cuales se presentarán como las formas discursivas que unifican o marcan alguna diferencia entre las modalidades formales y de presentación de textos periodísticos. Si en su primera columna, “Rostros y máscaras...”, el autor sigue ciertos lineamientos establecidos por el género de la crónica, dar cuenta de hechos reales, cotidianos, mediante el uso de la descripción y la narración (no obstante que Tablada le agrega mucho de su imaginación e invención), sus otras dos columnas periodísticas, también, abordarán sucesos de la cotidianidad, pero por el uso humorístico del lenguaje, manejados en ellos, los equívocos intencionales en su expresión discursiva (para la

narración de los hechos), los alejará del periodismo formal. No obstante que, la referencialidad de los sucesos tenga visos de ser verdadera, por el tratamiento del lenguaje, sus textos pasan a ser parte del periodismo informativo de creación. Con muestras como las anteriores Tablada multiplicaba las modalidades y posibilidades de su participación en el medio periodístico.

En el conjunto de su obra periodística, de finales del XIX y principios del XX, se advierte en el autor la dualidad de propósitos que albergaba, diversidad genérica para el reforzamiento de principios estéticos y culturales, como cierta unidad y recurrencia en hechos y temas que reforzaban su postura, su actitud crítica, su valoración positiva o negativa ante los distintos asuntos tratados, ya fueran del orden artístico, social, ecológico y, en ciertos momentos, hasta políticos. Tablada se previno con las formas y estructuras que los géneros periodístico-literarios le ofrecían.

Encontró el autor en la crónica las mayores posibilidades de maleabilidad genérica, sin embargo, no fue la única modalidad periodística en la extensión de su discurso, como pareciera advertirse en ocasiones. En su primera etapa de experimentación fue reconocido como traductor de poetas y narradores franceses; de esa manera, contribuía a cimentar las corrientes estéticas de la modernidad seguidas por aquellos y se probaba con algunas de ellas. En el terreno de la prosa, cabe mencionarse que, varios de sus cuentos, algunos escritos para la *Revista Moderna* en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, advertían las temáticas de la tendencia decadentista, mismas que albergaban, en ocasiones, algunas de sus traducciones de relatos franceses, a principios de la última década del XIX.

En cuanto a la actitud crítica del escritor, ésta se hallaba presente y penetraba toda su obra; de ahí el motivo, que se mencione constantemente esa inclinación, en este trabajo, sin que haya un apartado exclusivo, aunque sí se hace énfasis en las facetas que cubrió

como crítico de literatura, de pintura y de su actividad de escritor. En esta parte de su trabajo se alude al manejo de algunos elementos retóricos, como la argumentación.

En la revaloración del trabajo periodístico de Tablada se ha tenido presente su modo de contribuir con la resemantización del lenguaje, mecanismo efectuado por los modernistas, a partir de su visión crítica del medio, la cual comprendía a la literatura, el periodismo y la cultura en general. Los nuevos modos de entender la realidad significaban establecer nuevos códigos, y se debía empezar por el lenguaje mismo. Como lo venían realizando los modernistas de la primera generación, Tablada encontró en el género de la crónica las mejores posibilidades para las innovaciones, tanto en la forma como en la expresión. Advirtió, al igual que los otros creadores, en el uso de la descripción, mediante sus diversas modalidades, una manera de solazarse en el gusto discursivo; ya fuera diseccionándolo todo, siendo incisivo, directo, sarcástico, tamizando las palabras y dándoles, en muchos momentos, una orientación metafórica. Una muestra representativa de su proceder, lo serían sus crónicas de *En el país del sol*, donde desbordó su imaginación y le afloraron los sentidos para la elaboración de un mosaico donde predominaban la manifestación de la naturaleza, las expresiones culturales y estéticas del entorno japonés. La emoción se desbordó en prolongadas narraciones, descripciones, elaboración de cuantiosos relatos, con un predominio en su manejo expositivo de la prosa poética.

No cabe duda de que Tablada lograba su propósito de hacer literatura en sus textos periodísticos, siendo fiel al manejo de la prosa que proponía la estética moderna: romper la rigidez del lenguaje tradicional, mezclar el sentido poético del lenguaje, mediante el ritmo, la musicalidad y la cadencia en la modalidad prosística de la expresión. Si el dominio del empleo de la prosa poética le abrió el camino, sus búsquedas en la realización del poema en prosa le allanaron, igualmente, el sendero.

Así, una prosa trabajada, pulida, como lo demandaban los parnasianos, podía ser proclive a la suavidad y la cadencia de la expresión, que junto a la inclinación metafórica y simbólica del lenguaje, propuesta por los simbolistas, le daban la dimensión que buscaba: ser sucinto con la palabra (en el poema en prosa), utilizando la prosa, al modo como podía hacerlo, a través de ciertas formas de la poesía, con el empleo de la metáfora.

Era el discurso en sus distintos modos de exposición y el uso de las distintas formas genéricas, lo que haría del pensamiento de Tablada un diálogo interminable con la sociedad, la cultura y el arte, desde que inició su tránsito en el periodismo y la literatura, en el México de finales del XIX.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de José Juan Tablada citada en la investigación:

TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas, 22. Tercera Serie).

TABLADA, José Juan, "De ultratumba", en Frida Varinia, *Agonía de un instante*. Antología del cuento fantástico en México, México, Quadrivium Editores, 1992 (Antologías).

TABLADA, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927.

TABLADA, José Juan, *Las sombras largas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Lecturas Mexicanas, 52. Tercera Serie).

TABLADA, José Juan, *Obras I. Poesía*, Prólogo de Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1971 (Nueva Biblioteca Mexicana, 24).

TABLADA, José Juan, *Obras IV. Diario*, Prólogo de Guillermo Sheridan, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1992 (Nueva Biblioteca Mexicana, 117).

TABLADA, José Juan, *Obras V. Crítica literaria*, Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).

TABLADA, José Juan, *Obras VIII. En el país del sol*, Prólogo, edición crítica y notas de Jorge Ruedas de la Serna, presentación de José Pascual Buxó, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Nueva Biblioteca Mexicana, 162).

Bibliografía sobre José Juan Tablada citada en la investigación:

LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, *Catálogo de artículos de José Juan Tablada*. En publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995 (Colección Bibliothemerografía Mexicana, 1).

LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, *La iniciación poética de José Juan Tablada*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988 (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios).

LOZANO HERRERA, Rubén, *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.

MANDUJANO JACOBO, María del Pilar, *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 2002 (Letras del Siglo XX).

TANABE, Atsuko, *El japonismo de José Juan Tablada*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, 1981 (Seminarios).

Bibliografía de consulta citada en las notas a pie de página:

ABURTO, Jazmina y KRAUDY, Pablo, “Americanismo en Azul...”, en *Azul...y las literaturas hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, pp. 79-86.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *La prosa. Definiciones, usos y modalidades. Aprendizaje del arte de escribir*, [1a. reimpr. en] México, Ariel, 1998 (Practicum).

ARELLANO, Jorge Eduardo, “Azul... y su impacto fecundo e inmediato (1888-1893)”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, pp. 31-45

ARISTÓTELES, *Poética*, Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Nota preliminar de José María de Estrada, Buenos Aires, Losada, 2003 (Griegos Latinos).

AZAR, Héctor, *Cómo acercarse al teatro*, México, Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Edo. de Querétaro/Plaza y Valdés, 1988 (Cómo Acercarse A).

BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*, Traducción de José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969 (Punto Omega, 72).

BATTILANA, Carlos, “Rubén Darío: periodismo y enfermedad”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Eudeba), 2004, pp. 123-138.

BAUDELAIRE, Charles, *Obras*, Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque, México, Aguilar, 1963.

BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, Edición y traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986 (Letras Universales).

BAZANT, Milada, “Lecturas del Porfiriato en México”, en *Historia de lectura en México*. Seminario de Historia de la Educación en México de El Colegio de México, México, Ediciones del Ermitaño/El Colegio de México, 1988, pp. 205-242.

BERINSTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2008.

BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Lluís Albert, *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre, 1985.

BRAVO, Federico, *Arte de enseñar, arte de contar. En torno al exemplum medieval*, en línea: <http://www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm>.

BRUSHWOOD, John, *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del Porfiriato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998 (Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio).

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Traducción de María Teresa Beguiristain, España, Tecnos, 1991.

CÁNDANO, Graciela, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones exempla en la España del siglo XIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de Bolsillo, 13).

CANDIDO, Antonio, À guisa de introdução. A vida ao rés-do-chão, en *A crônica O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, Universidade Estadual de Campinas, 1992.

CAPARRÓS, Martín, “Por la crónica”, en Darío Jaramillo Agudelo, Editor, *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, pp. 607-612.

CARDWELL, Richard A., “‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: Los discursos del poder del modernismo en España”, en CARDWELL, Richard A. y McGUIRK, Bernard, editores, *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas, Nuevas lecturas*, Estados Unidos de Norteamérica, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 165-198.

CASTILLO TRONCOSO, Alberto, “El surgimiento de la prensa moderna en México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra editoras, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005, pp. 105-118.

CEBALLOS, Ciro B., en Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, Prólogo de Ciro B. Ceballos, México, Premiá, 1984 (La Matraca).

CHAVES, José Ricardo, “Nervo fantás(má)tico”, en Amado Nervo, *El castillo de lo inconciente*. Antología de la literatura fantástica, Selección, estudio preliminar y notas de José Ricardo Chávez, México, Consejo Nacional para la Literatura y las Artes, 2000 (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), pp. 9-29.

CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles*. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

CLARK DE LARA, Belem y CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de Bolsillo, 16).

CLARK DE LARA, Belem y ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (edits.), *La construcción del modernismo*. Antología, Introducción y rescate de Belem Clark y Ana Laura Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), pp. IX-XLIII.

COSÍO VILLEGAS, Daniel (coord.), *Historia mínima de México*, 7a. reimpr., Daniel Cosío Villegas, México, El Colegio de México, 1983.

COUTO CASTILLO, Bernardo, "Rayo de luna", en *Asfódelos*, México, Premiá, 1984 (La Matraca); reproducido en *Cuentos completos*, pp. 217-224.

DARÍO, Rubén, *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1987.

DARÍO, Rubén, *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Estudio preliminar de Raimundo Lida, México, FCE, 1999.

DARÍO, Rubén, *Obras completas*, Vols. II, VII, Madrid, Mundo Latino [19...].

DARÍO, Rubén, *Obras poéticas completas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953.

DARÍO, Rubén, *Prosas profanas*, Prólogo de Antonio Gamoneda, Álbum de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca 30 Aniversario).

DEBICKI, Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX*. Desde la modernidad hasta el presente, Madrid, Gredos, 1997 (Biblioteca Románica Hispánica).

DÍAZ PLAJA, *Al filo del novecientos*, Barcelona, Planeta, 1971

DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo, en Lily Litvak (edit.), *El modernismo*, Taurus, 1975 (Persiles, 81. Serie El Escritor y la Crítica).

DÍAZ RUIZ, Ignacio, *El cuento mexicano en el modernismo*. Antología, Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1996, p. 644.

FERNÁNDEZ, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica*. Del modernismo a la vanguardia. Estudio crítico y antología, Madrid, Hiperión, 1994.

- FISHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1994.
- FLATCHER, Lea (edit.), *Modernismo: sus cuentistas olvidados en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1986.
- FLITTER, DEREK, “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krauze”, en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk editores, *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas. Nuevas lecturas*, Estados Unidos de Norteamérica, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 127-146.
- FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América*, Traducción de Sergio Pitol, México, Joaquín Mortiz, 1971 (Confrontaciones. Los Críticos).
- GARAZA, Delfín Leocadio, *Los géneros literarios*, Buenos Aires, 1971 (Nuevos Esquemas, 18).
- GIBSON, Michael, *El Símbolo*, Madrid, Taschen, 2006.
- GONZÁLEZ REYNA, Susana, *Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 1996.
- GONZÁLEZ REYNA, Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas, 1979.
- GONZÁLEZ, Anibal, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 355).
- GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, T. II, México, El Colegio de México, 1988, pp. 897-1015.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Tierra Firme).
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “Luis G. Urbina”, en *Obras I. Crítica*, Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios 1959 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4), pp. 431-442.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras VII. Crónica y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio, Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1990 (Nueva Biblioteca Mexicana, 103).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Traducción de Joaquín Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

HERNADI, Paul, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antonio Bosch, 1978.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, “‘Misa negra’ o el sacrilegio inacabado del modernismo”, en *El crisol de las sorpresas*, México, *El crisol de las sorpresas*, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, 1994 (Cuadernos).

INFANTE VARGAS, Lucrecia, “Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (edits.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005, pp. 183-194.

JARAMILLO AGUDELO, Darío, Editor, “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, en *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, pp. 11-47.

LAPLANCHE, Jean y BERTRAND PONTALIS, Jean, *Diccionario de psicoanálisis*, España, Labor, 1968.

LEPIDUS, Henry, “Historia del periodismo en Mexicano”, en *Anales de arqueología, Historia y Etnología*, Traducción de Manuel Romero de Terreros, 1928.

LIDA, Raimundo, “Los cuentos de Rubén Darío”, estudio preliminar a Rubén Darío, *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Colección Popular, 263), pp. 7-67.

LOMBARDO, Irma, “La figura del reportero mexicano”, en Laura Navarrete Maya y Blanca Aguilar Plata (coord.), *La prensa en México 1810-1915*. Momentos y figuras relevantes, México, Addison Wesley Logman, 1998, pp. 123-140.

LOMBARDO, Irma, *De la opinión a la noticia*, México, Kiosco, 1989.

MAGILLANSKY, Gabriela, “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Eudeba), 2004, pp. 83-104.

MANGONE, Carlos y WERLEY, Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Argentina, Biblos, 1993

MARIÁTEGUI, Carlos, “El artista y su época”, en Adolfo Sánchez Vázquez, Presentación y selección de textos, *Estética y marxismo*, 2 vols., México, Eds. ERA, 1970.

MARINI-PALMIERI, Enrique (edit.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Selección, introducción y notas de Enrique Marini-Palmieri, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, México, Prisma, 1973.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística*, Barcelona, Mitre, 1983.

MARTÍNEZ, José Luis, “México en busca de su expresión”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, T. II, México, El Colegio de México, 1988, pp. 1017-1071.

MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*, México, Oasis, 1984 (Biblioteca de las Decisiones, 7).

MAUPASSANT, Guy de, “*El Horla*”, en *Cuentos fantásticos*, Madrid, El Mundo, 1998 (Las Novelas del Verano).

MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, T. II, México, El Colegio de México, 1988, pp. 1375-1548.

MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta*. Antología de la crónica en México, Ediciones Era, 1981.

MUÑOZ, Antonio, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 50-63.

NERVO, Amado, *Obras completas*, T. II, Recopilación, prólogo y notas, de Francisco González Guerrero (prosas) [1a. ed. en] México, Aguilar, 1991.

OBERTI, Liliana, *Géneros literarios*. Composición, estilo y contexto, Buenos Aires, Longseller (Compendios).

OLIVIO JIMÉNEZ, José, “El ensayo y la crónica del modernismo”, en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1997.

PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo 1884-1921*, 2 T., Selección, introd. y notas de José Emilio Pacheco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90).

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PÉREZ SOLIS, Alberto, “Arte e ideología en ‘El rey burgués’”, en *Azul.. y las literaturas hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, 131-145.

PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento*. I Teoría de los cuentistas, Selección, introducción y notas de Lauro Zavala, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 1993 (Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio).

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2002, p. 10.

RAMA, Ángel, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y clase social*, México, Eds. Folios, 1893, pp. 78-143.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Prólogo de Hugo Achugar, Hanover, Ediciones del Norte, 2002.

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985 (Trópicos).

RÍO REYNAGA, Julio del, *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*, México, Diana, 1991.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, “José Juan Tablada. Avant-Garde”, en *Escritores en la diplomacia mexicana*, Presentación de Rosario Green, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, REED TORRES, Luis, *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, EDAMEX/ Club Primera Plana, 1995.

SÁBATO, Ernesto, “La tarea del escritor”, en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999 (Lecturas Universitarias, 5), p. 226.

SALINARI, Carlos, “El arte y el modo de producción burgués”, Prólogo y notas a Carlos Marx y Federico Engels, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

SALINAS, Pedro, “La minoría artística”, en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999 (Lecturas Universitarias, 5), p. 128.

SCHULMAN, Iván y PICON GARFIELD, Evelyn, *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, México, Cuadernos Americanos, 1984.

SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso*. La vigencia del modernismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 2002.

SOBRINO FRAIRE, Iria, “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de la producción cultural”, *Teoría crítica e histórica. Estudios generales*, en línea: www.ensayistas.org/manifiestos/iria.htm.

SOUTO ALABARCE, Arturo, “Introducción” a Carlos Baudelaire, *Las flores del mal. Diarios íntimos*, México, Porrúa, 1984, pp. IX-XLIV

TOUSSAINT, Florence, *Escenarios de la prensa en el porfiriato*, México, Universidad de Colima/Fundación Manuel Buendía, 1989.

URTECHO, Álvaro, “Ética y estética de *Azul*”, en *Azul...y las literaturas hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, pp. 147-154.

VALDÉS, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*, Introducción y rescate de Héctor Valdés, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Literarios, 1967.

VALDÉS, Héctor, “Estudio preliminar” a *Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*. Edición facsimilar. “Noticia” de Fernando Curiel. Prólogo de Julio Torri, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987, pp. xv-xxxviii.

VELÁZQUEZ RIVERA, Luis, *El relato periodístico*, México, Universidad Veracruzana, 2008 (Textos Universitarios).

VILLANUEVA CHANG, Julio, “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”, en Darío Jaramillo Agudelo, Editor., *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, pp. 583-606.

VILLORO, Juan, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en Darío Jaramillo Agudelo, Editor., *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, pp. 577-582.

YAHNI, Roberto, *Prosa modernista hispanoamericana*. Antología, Prólogo, selección y notas de Roberto Yahni, Madrid, Alianza Editorial, 1974 (El Libro de Bolsillo).

ZANETTI, Susana, “Itinerario de las crónicas de Rubén Darío en *La Nación*”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Eudeba), 2004, pp. 9-59.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “‘*Lo bello es siempre extraño*’: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

ZEA, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1985 (Lecturas Mexicanas, 81).