

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

# LECTOR IMPENITENTE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

## JOSÉ JUAN TABLADA: LA POESÍA IDEOGRÁFICA

JOSÉ JUAN TABLADA (México, 1871-1945) comenzó paseando “Bajo las frondas de algún Versalles / O en los boscajes de algún Trianón”, como en su “Abanico Luis XV”, en que Manón llora sus deslices tocando un minué en un clavicordio. Nada más afrancesado, en consecuencia, ni nada más modernista, según la interpretación perezosa que se ha querido hacer de dicho movimiento, que el primer Tablada de *El florilegio*, en su edición de 1899 y sus sonetos a Watteau.

En todo caso, también Tablada parte de un modernismo al pie de la letra para situarse luego en el centro de las preocupaciones de la poesía contemporánea —el concretismo brasileño, por ejemplo— al hacer del movimiento y el cambio uno de sus propósitos centrales. La innovación era la pauta, y el carácter experimental de su tarea acabaría por reflejarse en lo irregular de sus resultados.

Jorge Cuesta, en su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), decía:

Su curiosidad inteligente lo ha lanzado a todas las aventuras de la poesía contemporánea. Este papel de inquietador constante, desde los tiempos de la *Revista Moderna* hasta nuestros días, ha hecho de Tablada un punto de mira, un índice de las conquistas nuevas en la poesía mexicana. Es claro que no sin peligro se pueden dar esos saltos de Baudelaire a Guillaume Apollinaire; de este último a los poetas japoneses, y de ellos a Ramón López Velarde. El resultado, salvo el mérito incontestable de pequeñas realizaciones, es la volubilidad estética del artista, cuya evolución ha procedido, siempre, por ondas excéntricas.<sup>1</sup>

Guillermo Sucre, por su parte, ya en nuestros días, y refiriéndose al último libro de Tablada, *La feria* (1928), escribió: “Es un poco discursivo: Tablada no logra mantener del todo la nitidez y la transparencia de su mejor escritura”,<sup>2</sup> lo cual es muy evidente en poemas como “El ídolo en el patio” o “El loro”. Ramón Xirau, por último, expresará: “Aquella ‘Epopeya Nacional’ dedicada a Porfirio Díaz es simple y sencillamente mala”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Reeditada en 1985 por el Fondo de Cultura Económica, en su serie “Lecturas mexicanas”, núm. 99, p. 94. Véase también la antología de Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna*, 1963, pp. 128-137. Y la *Historia de la poesía hispanoamericana*, de Merlin H. Forster, The American Hispanist, Indiana, 1981, pp. 101-103, y “Bibliografía de y sobre Tablada”, pp. 318-319.

<sup>2</sup> Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª edición, FCE, México, 1985, p. 79.

<sup>3</sup> Ramón Xirau, “Del modernismo a la modernidad”, en *Lecturas. Ensayos sobre la literatura hispanoamericana y española*, UNAM, México, 1983, p. 72.

¿Cuál es entonces la importancia de Tablada dentro de la reacción posmodernista? Un viaje al Japón en 1900 ha sido considerado como decisivo: le permitió encontrarse a sí mismo. El resultado fueron libros como *Un día* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1920) en los cuales su japonésismo modernista, evidente ya desde un poema como "Japón", de su primer libro, se concentraba y refinaba al máximo. Se volvía otra cosa. Era el hai-kú traído por él, por primera vez, "a la lírica castellana, aunque no fuese sino como reacción contra la zarrapastrosa retórica".

"Poemas sintéticos" y "Disociaciones líricas": así subtítulo aquellos libros, y en ellos sus "imágenes libres", que todavía permanecían aprisionadas dentro de las estructuras tradicionales de sus poemas anteriores, se liberan, volviéndose autónomas. Como lo dijo Enrique Díez-Canedo: "Los hai-kai de Tablada apresan al vuelo algunas imágenes en que tiembla la poesía de lo vivo".<sup>4</sup> "Adánico como la sorpresa y sabio como la ironía", consideraba el arte como "aéreo alfiler" que clava "las mariposas del instante", y en una carta suya de 1910 sintetiza su concepción así:

Yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento. El arte moderno está en marcha y, dentro de él, la obra personal lo está también sobre sí misma como el planeta y alrededor del sol.

"Miniaturización del modernismo" ha llamado con razón José Emilio Pacheco a estos poemas. Utilizando el mismo vocabulario que trajo consigo el modernismo, oro y ámbar, por ejemplo, su resultado es del todo diferente. "Tierno saúz, casi oro, casi ámbar, / casi luz..." En otros el color y la luz resultan ampliados por el humor: "Pavo real, largo fulgor, / por el gallinero demócrata / pasas como una procesión", o presentados como una inminencia de revelación, en la cual el poema dice más de lo que enuncia: "El pequeño mono me mira... / ¡Quisiera decirme / algo que se le olvida!" Finalmente la anterior desmesura americana, cantos al Niágara y al Tequendama, las selvas y los guerreros incas, al estilo Chocano, termina por dársenos en una fresca acuarela de auténtico sabor tropical: "Del verano, roja y fría / carcajada, / rebanada de sandía!" Se trata de una auténtica liberación, por reducción.

Otra veta renovadora instaurada por Tablada sería la de su poesía ideográfica. La distancia entre la palabra y la cosa, *verbum* y *res*, debe ser abolida, y dentro de ese propósito de presentar la cosa misma, de que el poema no sólo signifique sino que sea, pueden situarse sus tentativas, posteriores en un lapso muy corto a las de Apollinaire, Pound y Huidobro. Una nueva e ilustre tradición que de Mallarmé hacia atrás bien puede llegar a la época

<sup>4</sup> Enrique Díez-Canedo, "Tablada y el hai-kai", en *Letras de América*, 2ª ed., FCE, México, 1983, p. 190.

alejandrina, con Teócrito y Simias de Rodas, autor este último de poemas en los cuales las letras del poema terminaban por formar, gracias a su disposición, y sin perder la lógica del texto, un huevo o un hacha.

Poesía ideográfica, entonces, donde el texto mismo, el concepto que expresa, y el espacio donde se halla situado, cobran igual importancia, y que se comprende mejor con un ejemplo. Tablada dibuja, con letras, la figura de un sapo. ¿Qué dicen esas letras-sapo? "Un sapo que deslíe / sonoro / de Confucio un parangón / y un grillo que ríe burlón".

Si el lenguaje, como bien lo revelaron los modernistas, era materia y energía, también era forma, y como decía Rubén Darío en su "Coloquio de los Centauros": "Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma". Así la forma venía a ser una cifra, que tomaba cuerpo mediante la escritura: ver lo escrito. El poema, en consecuencia, como algo que se estructura de manera orgánica y funcional, y cuyos valores son también visuales, espaciales y morfológicos, al igual que sonoros y musicales. Verbo encarnado, la estructura lingüística se organiza, ya sea con la caligrafía o la tipografía, y gracias a su diversidad, tamaño y posición, transmitiendo su mensaje dentro de un espacio gráfico de permutación y montaje. El poema como algo armado.

Si bien en el mencionado ejemplo la sintaxis lógico-discursiva es típicamente modernista con su dejo irónico dentro de su alusión a una filosofía oriental, al visualizar lo que la palabra enuncia, él *da a ver*, además, creando una nueva dimensión: la escritura como diseño. Como representación verbal y también visual de la cosa ya no aludida en el tiempo, sino directamente representada en el espacio de la página: poema-sapo.

El texto, entonces, como algo que se compone, descompone y recompone sin tregua introduce un elemento que sería decisivo en la poesía ulterior: lo espacial en detrimento de lo temporal, lineal y sucesivo. Leído el poema, en muchos casos resulta del todo convencional. Visto es otra cosa. Captando su juego, la estructura llega a ser un elemento esencial de su significación: sin ella no es nada. Algo que en cierto sentido se corresponde con lo que Chesterton escribió en su libro sobre santo Tomás: "Todo poeta sabe que la forma del soneto no es sólo la forma del poema: es el poema".

En otros poemas, como "Nocturno alterno", incluido en *Li-po y otros poemas*, los versos levantados en redonda y bastardilla se alternan, haciendo referencia a dos realidades distintas: la cosmopolita Nueva York y la provinciana Bogotá. Sin embargo, en ambas la luna es la misma. Dos tiempos, dos historias, dos realidades y dos morales (en Bogotá, fuertes rejas; en Nueva York, el alma petrificada) se han conjugado en un mismo cuerpo, conservando cada una sus peculiaridades, pero enlazadas ambas por una tercera que las integra y supera: la luna. La vieja luna que con tantas metáforas acribilló Lugones. Así, el poema aproxima lo distante, contrastándolo y advirtiéndolo, al final, el elemento común que une y enlaza esos mundos opuestos.

De las dos noches ha hecho una sola: ese "Nocturno alterno" que es el poema. Los signos, entrelazándose sobre la página, han creado una tercera entidad: la que sólo vive en la regularidad de sus versos de nueve sílabas y en la alternación de este nuevo mundo fabricado por el autor. El mundo del poema y sus lecturas permutables. Tradición y vanguardia.

Leemos así tres poemas en uno: el de Nueva York, "Neoyorquina noche dorada". El de Bogotá, "fríos muros de cal moruna", y el de la propia luna: "Y sin embargo / es una / misma / en New York / y en Bogotá / la luna...!" Los poemas se alternan; los signos, al diferenciarse tipográficamente, pueden leerse de tres maneras distintas. Se abre, así, una nueva opción dentro de la estética que inauguró el modernismo. Entramos de lleno en la modernidad.