

**TEXTO E IMAGEN**  
**EN *LI-PO Y OTROS***  
***POEMAS* (1920) DE**  
**JOSÉ JUAN TABLADA**

Anthony Stanton

I

En 1919 y 1920 el poeta mexicano José Juan Tablada publicó en Caracas dos libros que, al lado de *Zozobra* de Ramón López Velarde (editado también en 1919 pero en la Ciudad de México), pueden verse como el inicio de la poesía moderna de México.<sup>1</sup> Dos temperamentos distintos y hasta opuestos, pero unidos en su afán de abrirle nuevos caminos a la poesía mexicana que todavía languidecía en manos de los epígonos del modernismo. Conocido como poeta modernista y decadentista de afilado temperamento erótico, Tablada tuvo una intensa experiencia de dos de las principales metrópolis de la modernidad (París y Nueva York). Desde sus comienzos mostró un vivo interés por las artes plásticas y en sus primeras crónicas periodísticas en 1891 se reveló como practicante y crítico de la pintura. Más que un pasatiempo ancilar, la plástica fue para él un aprendizaje fundamental y formó parte esencial de su estética. En Tablada el proceso de distanciamiento de los tópicos y los modos expresivos más característicos del modernismo agonizante coincide con su atrevida incorporación de elementos pictóricos y gráficos al texto poético. El orientalismo exótico, tan típico de la sensibilidad romántica y tan común en el modernismo hispanoamericano, se transforma aquí en algo distinto: lección de concentración, depuración esencial de la hojarasca descriptiva y ornamental, reducción del poema a la síntesis de la imagen y apertura del texto escrito a un código visual.<sup>2</sup>

Tanto en *Un día... Poemas sintéticos* (1919) como en *Li-Po y otros poemas* (1920) hay un salto que inaugura un universo lúdico, dinámico y experimental. Al unir la palabra con la imagen Tablada lleva la poesía de sus confines tradicionales, marcados por el modelo musical del oído y el predominio de la sintaxis lineal, para acercarla a un modelo espacial de texto abierto. Al naturalizar y transformar el haikú japonés en *Un día...* y al apropiarse de la poesía visual en *Li-Po...*, el poeta mexicano abre las puertas a la vanguardia experimental. En estas páginas se propondrá una lectura de algunos aspectos del libro *Li-Po...* con el propósito de estudiar los préstamos, las innovaciones y las nuevas posibilidades significativas desatadas por esta copresencia de temporalidad lineal y disposición espacial, de lo acústico y lo visual, del texto y la imagen.

Ha sido motivo de discusión la extensión del conocimiento real que tenía Tablada de las lenguas y las culturas orientales. Atsuko Tanabe, en su libro *El japonismo de José Juan Tablada*, limitándose al mundo de la cultura japonesa, opina que hay tres etapas en el japonismo del poeta.<sup>3</sup> Durante mucho tiempo se pensó que las fuentes del orientalismo de Tablada eran principal o exclusivamente francesas y

<sup>1</sup> Gracias a la publicación reciente del libro *Por tierras de Bolívar*, en el cual Serge I. Zaitzeff recopila materiales producidos por y sobre el poeta mexicano durante su estancia de poco más de un año (entre enero de 1919 y los primeros meses de 1920) en Bogotá y Caracas en misión diplomática, ahora sabemos que el libro *Li-Po y otros poemas*, aunque lleva pie de imprenta de 1920, salió de las prensas en noviembre del año anterior. En carta a su amigo el Abate de Mendoza, fechada el 17 de noviembre de 1919, Tablada escribe: "*Li-Po y otros poemas* salió de las prensas hace días, con fecha de 1920, y por eso aún no quiero hacerlo circular. Próximamente se lo enviaré." Véase José Juan Tablada, *Obras*, vol. 8 (*Por tierras de Bolívar*), ed. Serge I. Zaitzeff, UNAM, México, 2009, p. 319.

<sup>2</sup> En Tablada, como en otros escritores latinoamericanos, el orientalismo debe entenderse como una apertura a formas culturales distintas que enriquecen la cultura propia y no como lo que Edward Said denunció en su libro *Orientalism* (1978) como una forma de manipulación ideológica dependiente de los intereses de los poderes imperialistas de Occidente.

<sup>3</sup> Véase Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, UNAM, México, 1981, donde se afirma que hay una primera fase (1890-1900) marcada por un enfoque europeizante que le llega por vía de la cultura francesa; una segunda centrada en su viaje a Japón en 1900 y en la cual el exotismo decorativo anterior coexiste con una actitud más auténtica; y una tercera (1911-1920) donde hay un cambio radical y un conocimiento más profundo de la estética y la cosmovisión del país del sol naciente.



que su poesía ideográfica provenía igualmente de modelos franceses contemporáneos (como los caligramas que Apollinaire comenzó a publicar a partir de 1914). Sin embargo, Adriana García de Aldridge ha argumentado que muchos de los textos de *Li-Po...* se inspiran en fuentes chinas.<sup>4</sup> La misma estudiosa ha mostrado que es posible que tres poemas considerados originales de Tablada sean, en realidad, retraduccionen de las traducciones al inglés que hizo James Whitall de algunos poemas de *Le livre de jade* de Judith Gautier.<sup>5</sup> Asimismo, sostiene que varios de los poemas de la primera parte de *Li-Po...* "tienen numerosas imágenes transferidas de la obra misma del poeta chino".<sup>6</sup> En realidad, lo que intenta mostrar es que estas imágenes le llegan a Tablada a través de otras traducciones al inglés de poemas de Li Po realizadas por Herbert Giles en 1901, aunque la edición de la fuente que cita (*History of Chinese Literature*) lleva fecha de 1930.<sup>7</sup> Pero la conclusión a la que llega García de Aldridge no deja de ser problemática cuando afirma que "los caligramas de Tablada deben ser examinados desde una perspectiva china y no francesa".<sup>8</sup> Por lo que sabemos de las múltiples fuentes utilizadas por Tablada y tomando en cuenta que éste no podía leer directamente en las lenguas orientales, sería más cuerdo proponer que el examen debe hacerse desde todas las perspectivas, no sólo la francesa o la china sino especialmente la angloamericana, que es la que la misma crítica destaca como la más importante para el poeta.

Más recientemente, en su valiosa edición crítica de *En el país del sol* (libro publicado por primera vez en 1919 en Nueva York), Jorge Ruedas de la Serna ha sembrado múltiples dudas no sólo sobre el conocimiento real que tenía Tablada de la lengua japonesa sino incluso sobre la veracidad de su famoso viaje al Japón durante varios meses en 1900.<sup>9</sup> El mismo estudioso ha mostrado que en sus crónicas sobre el Japón Tablada se sirvió no sólo de fuentes francesas sino sobre todo de fuentes de lengua inglesa, especialmente las obras de Basil Hall Chamberlain.

Incluso si aceptamos que nunca pisó tierra japonesa, nada de esto descalifica las aportaciones de Tablada, quien trabajó con tres cosas muy importantes: sus abundantes lecturas (principalmente en francés y en inglés, lenguas que dominaba perfectamente), su certera sensibilidad artística (muy alerta para los valores poéticos y plásticos) y su poderosa imaginación. Así como Ezra Pound "inventó" la poesía china para la mentalidad poética de lengua inglesa a principios del siglo XX, sobre todo a partir de la publicación de *Cathay* en 1915, Tablada cumplió un papel equivalente (aunque a escala menor) en la lengua española, especialmente a partir de la publicación de sus libros de 1919 y 1920.<sup>10</sup> No obstante o tal vez gracias a ciertos presupuestos erróneos sobre los caracteres chinos, Tablada y Pound lograron escribir poemas innovadores que tuvieron un impacto radical sobre la tradición poética moderna de sus respectivas lenguas. Esta renovación de grandes proporciones que cada uno propulsó es mucho más importante que sus discutibles o inexistentes aportaciones en el terreno estrictamente filológico.

Cuando uno revisa los documentos reunidos por Serge I. Zaitzeff acerca de la estancia de Tablada en Bogotá y Caracas durante poco más de un año, entre 1919 y 1920, sorprende el contraste entre la abundante y positiva recepción

<sup>4</sup> Adriana García de Aldridge, "Las fuentes chinas de José Juan Tablada", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 60, núm. 2 (1983), pp. 109-119.

<sup>5</sup> Se trata de los poemas "Junto al río", "Embraguez de amor" y "La flor prohibida", agrupados por Héctor Valdés, primer editor de la poesía completa de Tablada, en la sección "Los ojos de la máscara", título que inventó Tablada para un libro que nunca publicó. Véase José Juan Tablada, *Obras. I. Poesía*, ed. Héctor Valdés, UNAM, 1971, pp. 588-589. García de Aldridge asevera que Tablada se basó no en Gautier sino en las traducciones al inglés de Whitall a partir del francés de Gautier. No me parecen tan claro: si bien la retraducción versificada en inglés está más cerca de Tablada que la prosa poética de Gautier, en otros casos el mexicano parece inspirarse en los dos. En una parte, García de Aldridge cita "el prólogo a la traducción de Whitall" como si fuera un texto de éste (p. 115) cuando, en realidad, Whitall se limita a traducir al inglés el prólogo de Gautier (que ella titula "Prélude").

<sup>6</sup> Adriana García de Aldridge, p. 109.

<sup>7</sup> En un artículo posterior, Klaus Meyer-Minnemann ha indicado que el mismo Giles publicó su traducción de las "Últimas palabras" de Li Po en una antología anterior, *Gems of Chinese Literature: Verse*, cuya primera edición es de 1898. Véase "Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36 (1988), p. 434.

<sup>8</sup> Adriana García de Aldridge, p. 118.

<sup>9</sup> Véase el prólogo de Jorge Ruedas de la Serna a José Juan Tablada, *Obras*, vol. 8 (*En el país del sol*), UNAM, México, 2006, pp. 17-61.

<sup>10</sup> Sobre Pound como el inventor de la poesía china para el mundo anglosajón, véase el estudio clásico de Hugh Kenner, *The Pound Era*, Pimlico, Londres, 1991, pp. 192-231.



que tuvo en la prensa local *Un día...* y el silencio casi total que rodea la aparición de *Li-Po...* unos meses después.<sup>11</sup> Queda la impresión de que nadie supo valorar esta nueva vertiente más experimental de su poesía. Consciente de la dificultad y del carácter novedoso de su libro, Tablada fue preparando el camino con declaraciones sobre sus fuentes e influencias y sobre la originalidad de sus poemas ideográficos. La versión más completa de sus puntos de vista figura en una carta a Ramón López Velarde. Después de haber visto algunos adelantos de la nueva poesía de Tablada, el autor de *Zozobra* expresó su escepticismo en una carta fechada el 18 de junio de 1919: "Hoy por hoy, dudo con duda grave de que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental. La he visto como una humorada, capaz, es claro, de rendir excelentes frutos si la ejercita un hombre de la jerarquía estética de usted."<sup>12</sup>

La respuesta de Tablada se publicó en noviembre del mismo año, en el momento mismo en que su nuevo libro salía de las prensas en Caracas. Este documento importante muestra que Tablada tenía plena conciencia de sus metas y de su originalidad. El poeta mayor se dedica no sólo a contestar las dudas de López Velarde sino también a rebatir los prejuicios de éste sin abandonar un tono cordial y amistoso:

¿Vio usted en *Social* de la Habana unos poemas míos que llamo "ideográficos", dos madrigales y una "Impresión de la Habana"? Pues bien, ellos son los *avant coureurs* de toda una obra, más de treinta poemas que integrarán mi próximo volumen: *Los ojos de la máscara*. Hace muchos años leí en la *Antología griega*, de Panude, que un poeta heleno había escrito un poema en forma de "ala" y otro en forma de "altar". Supe por mis estudios chinos que en el templo de Confucio se canta cierto himno cuyos caracteres escriben en el movimiento de su danza, los coreógrafos, sobre el pavimento. Por fin vi aquello de Jules Renard: *Les fourmis, elles sont: 3333333333...* con lo que sugiere tan admirablemente la inquieta fila de hormigas... En New York hace cinco años hice los *Madrigales ideográficos*. Luego vi algunos intentos semejantes de pintores cubistas y algún poeta modernista. Pero no eran más que un balbutir (*sic*). Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: "La calle en que vivo" es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena. Como la "Impresión de la Habana", es ya todo un paisaje. Y todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura...<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Véase el tomo ya citado de Zaitzeff, *Por tierras de Bolívar*.

<sup>12</sup> La carta, que fue reproducida por José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo* en 1970, se reproduce en Ramón López Velarde, *Obras*, ed. José Luis Martínez, 2a ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 857-858.

<sup>13</sup> "La nueva lírica del poeta José Juan Tablada", en *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919, p. 23. Reproducido en José Juan Tablada, *Obras completas*, vol. 5 (*Crítica literaria*), ed. Adriana Sandoval, México, 1994, p. 341.

Aclaremos primero que el proyectado volumen *Los ojos de la máscara* nunca se editó y que los poemas publicados en la revista *Social* de La Habana en enero de 1919 y reproducidos después (el 21 de febrero) en *El Universal Ilustrado* de México son los dos "Madrigales ideográficos" ("El puñal" y "Talon rouge") e "Impresión de la Habana". Además de expresar su conciencia de los modelos antiguos y modernos de la poesía visual, Tablada se siente obligado a contestar las objeciones y a corregir la miopía de López Velarde para así defender su poesía ideográfica en contra de los cargos de "convencionalidad" y de ludismo gratuito además de diferenciar su obra más reciente de los caligramas de Apollinaire. Sus aclaraciones nos permiten fechar la escritura de los "Madrigales ideográficos" en



Nueva York (el autor dice "hace cinco años", lo cual daría la fecha de 1914, pero en el libro *Li-Po...* los madrigales están fechados con más precisión en 1915). Esta segunda fecha se comprueba si pensamos que en Nueva York en 1915 Tablada se reunió con su viejo amigo mexicano Marius de Zayas —un vanguardista que trabajaba en el círculo de Alfred Stieglitz—, quien le habrá enseñado los últimos caligramas de Apollinaire, con quien Zayas había tenido contacto en París poco tiempo antes, llegando a colaborar con él en una obra de teatro.<sup>14</sup>

El elemento más llamativo en la carta citada es la (auto)conciencia de un marcado desarrollo en su propia estética: desde los balbuceos elementales de los madrigales de 1915 hasta la complejidad de su lenguaje actual (en 1919) que es simultáneamente gráfico y arquitectónico. Su nueva estética combina tres elementos: síntesis, discontinuidad y dinamismo. Tablada abunda más en estos aspectos: "La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión 'simultáneamente lírica y gráfica', a reserva de conservar el secular carácter ideofónico. Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de 'poesía pura', como lo quería Mallarmé."<sup>15</sup> Con lucidez explica la relación entre el concepto de síntesis y su afán de captar las contradicciones de la vida moderna: "Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad; en segundo, porque para subir más, en llegando a ciertas regiones, hay que arrojar lastre..."<sup>16</sup> Es decir, por síntesis entiende tanto la combinación y yuxtaposición de elementos discordantes o contrarios como la eliminación de toda carga tradicional, ornamental o convencional, de todo elemento superfluo que no es absolutamente esencial (todo esto es el "lastre" que el poeta quiere arrojar para volar más alto).

Por último, en respuesta a la observación de López Velarde en el sentido de que sus poemas parecían seguir la línea de Apollinaire, el autor de *Li-Po...* recalca su independencia del modelo representado por el autor de *Calligrammes* (1918): "Además, mi poesía ideográfica, aunque semejante en su principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos, y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción..."<sup>17</sup> Es probable que en esta última parte de la carta Tablada caiga en exageraciones innecesarias al tratar de deslindarse de su modelo francés. Para desmentir lo que otros percibían como su dependencia de Apollinaire, el mexicano llega a restarle importancia a esta relación y a casi negarla. Sin embargo, esta relación indudablemente existió, sobre todo en los inicios del proceso. Al leer estas declaraciones, uno no puede dejar de pensar en otros casos contemporáneos, como las airadas negaciones de Huidobro cuando fue acusado (injustamente) de ser epígono o repetidor de Pierre Reverdy en su estética creacionista.

Frente a esta "angustia de las influencias" que vivió la literatura latinoamericana durante mucho tiempo y de manera muy dramática durante la explosión de las vanguardias históricas (cuando era imperiosa la primacía de la prioridad que se traducía en el deseo de ser original y nuevo, deseo que engendraba como

<sup>14</sup> Para más sobre la influencia de Apollinaire sobre Zayas, véase Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York Press, Albany, 1997, pp.48-56. El mismo Bohn es autor de un buen libro introductorio sobre la poesía visual en Occidente (publicado originalmente en 1986) con amplia información sobre el mundo hispánico (aunque no incluye a Tablada): *The Aesthetics of Visual Poetry (1914-1928)*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. Zayas es autor de la "Psicografía" de Tablada que figura en la primera edición de *Li-Po y otros poemas*.

<sup>15</sup> *Crítica literaria*, p. 342.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 342-243.



su corolario automático el temor de ser copia, imitación o reflejo tardío de tendencias inventadas en las metrópolis europeas y/o norteamericanas), la crítica pensante de hoy no debe seguir ciegamente a Tablada (quien era capaz de exagerar e incluso inventar cosas cuando le convenía) ni reaccionar en solidaridad con él hablando de su relación directa con los modelos poéticos chinos o japoneses (cosa inexistente o difícil de comprobar: todo el conocimiento que tuvo Tablada de las literaturas orientales le llegó a través de múltiples mediaciones occidentales) sino que tendría que adoptar una actitud más ponderada y tomar en cuenta todos los factores relevantes en esta compleja interacción hecha de múltiples mediaciones.<sup>18</sup> Veamos pues la especificidad de los indudables logros personales de Tablada en algunas composiciones de *Li-Po*...<sup>19</sup>

## II

Después de la psicografía de Tablada elaborada por Marius de Zayas, dibujo que figura en la portada del libro, lo primero que encuentra el lector después del título es un epígrafe de Mallarmé:

Imiter le Chinois au coeur limpide et fin  
De qui l'extase pure est de peindre la fin  
Sur ses tasses de neige à la lune ravie  
D'une bizarre fleur que parfume sa vie  
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,  
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.<sup>20</sup>

La utilización de un epígrafe del sumo poeta del simbolismo francés puede leerse como un reconocimiento por parte de Tablada de que su acercamiento a la estética china se ha dado, en gran medida, a través de la cultura francesa. Además, como indica el último verso del epígrafe, la imitación del arte chino no es ni debe ser una operación mimética de signo pasivo sino que constituye lo que Mallarmé llama una estética de la transplantación en la cual lo aparentemente ajeno se transforma en algo propio y nuevo al adaptarse al organismo receptor.

El libro se divide claramente en dos partes, tal como se indica en el título completo: *Li-Po y otros poemas*. La primera parte, titulada "Li-Po", es un solo poema (impreso en ocho páginas) que emplea caligrafía, letras de imprenta y un ideograma chino para recrear episodios de la vida (701-762) y la obra del célebre poeta de la dinastía Tang. Ya hemos mencionado varias de las fuentes de que dispuso Tablada para conocer detalles de la vida y obra de Li Po. Sin embargo, no hay que descartar otra posible fuente más contemporánea y más afín a los propósitos de Tablada. En *Cathay* (1915) Pound incluyó una docena de traducciones de poemas de Li Po (que él identificó por el nombre japonés de Rihaku, en concordancia con las fuentes japonesas usadas por el orientalista Fenollosa, en cuyas notas y transliteraciones Pound se basó para hacer sus versiones). Al año siguiente, en *Lustra*, Pound incluyó más traducciones, entremezcladas con composiciones propias (aquí, como en *Cathay*, es imposible trazar una línea nítida entre traducción, versión, adaptación y creación original). Entre los poemas breves figura el siguiente epitafio de Li Po:

<sup>18</sup> Así entiendo la propuesta de Klaus Meyer-Minnemann: "La pregunta sobre el lugar de Tablada en el marco de las ideas estéticas de vanguardia en el primero y segundo decenios de este siglo debería librarse de los juicios de valor acerca de la independencia o prioridad de sus procedimientos poéticos para dedicarse a su especificidad dentro (y no fuera) de las corrientes estéticas que los animaron" (p. 451). Solución ecuánime: ni dependencia total (que nunca existió en Tablada) ni originalidad absoluta (algo inconcebible en cualquier autor). Proceder así no tiene la intención de quitarle méritos al poeta mexicano sino que busca calibrar y apreciar las verdaderas dimensiones de sus hallazgos y aportaciones.

<sup>19</sup> Todas las citas provienen de la edición facsimilar incluida en el ya citado volumen de *Obras. I. Poesía*, pp. 391-418. Existe también otra edición facsimilar más reciente: José Juan Tablada, *Li-Po y otros poemas*, Conaculta, México, 2005, con un prólogo informado de Rodolfo Mata.

<sup>20</sup> Son versos del poema que comienza "Las de l'amer repos...", publicado por primera vez en 1866. Como anota Bertrand Marchal, es un poema importante que marca el fin de una época del arte de Mallarmé y el comienzo de una nueva estética de la impersonalidad basada, en parte, en su apropiación del arte chino. Al usar este epígrafe, Tablada se estaba colocando en la misma posición: en el umbral de una nueva estética. Para el poema y el comentario del crítico, véase Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, vol. I, ed. Bertrand Marchal, Gallimard, París, 1998, pp. 112 y 1156-1157.



And Li Po also died drunk.  
 He tried to embrace a moon  
 In the Yellow River.<sup>21</sup>

Aquí tenemos en miniatura la leyenda de la muerte de Li Po: una noche el poeta, que tenía fama de borracho y cantó repetidamente al vino, quiso abrazar el reflejo de la luna en el agua del río y así se cayó de su barca y se ahogó. Tablada recrea el episodio en el penúltimo fragmento de "Li-Po" al disponer los versos en forma de un cuarto creciente de luna:

42

creyendo  
 que el re-  
 flejo de la  
 luna era  
 una taza  
 de blanco  
 jade y air-  
 ceso vino  
 por cogerla  
 y beberla  
 una noche  
 bozando  
 por el  
 río se  
 ahogó  
 Li-Po

La relación entre texto e imagen en "Li-Po", el largo poema que constituye la primera parte del libro, es relativamente sencilla: el dibujo suele ilustrar icónicamente lo que las letras dicen. Así, tenemos los siguientes versos dibujados para representar su contenido lingüístico: "como una taza de jade sonoro", "un rumoroso bosque de bambús lleno de garzas y de misterios", "rOstrOs de mujeres en la laguna" (verso en el cual el engrandecimiento de la letra "o" en las dos posiciones simétricas logra crear la impresión de los rostros femeninos reflejados en la superficie del agua), "ruiseñores / encantados / por la luna / en las jaulas / de los salterios", el pasaje de las "luciérnagas alternas", la representación del poeta cayendo "como pesado tibor" (donde el tibor también tiene forma de la cabeza del poeta y de una flor), "un sapo que deslíe / sOnorO" (donde las dos vocales alargadas representan los ojos del sapo), "un pájaro que trina", "la torre / de Kaolín / de Nankín" (en versos dispuestos en forma de templo), el ideograma, la copa de vino, el frasco de vino, algunos objetos difíciles de precisar y, en la última secuencia, representaciones de diferentes fases de la luna. Además, Tablada incorpora a su texto varios de los elementos recurrentes más comunes de la poesía de Li Po (el vino, la luna, las mujeres, la impresión de espontaneidad y la apariencia del poema como vuelo de la fantasía).

En casi todas estas instancias la caligrafía y la letra de imprenta están dispuestas a manera de ilustración visual del objeto nombrado en las palabras. Los versos se leen, a la manera occidental, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aun en las partes que no son ni verticales ni horizontales. Es evidente que el texto casi

<sup>21</sup> "Epitaphs", en *Lustra*, recopilado en Ezra Pound, *Poems and Translations*, ed. Richard Sieburth, Library of America, Nueva York, 2003, p. 294. El primero que señaló esta coincidencia con el poema de Tablada fue Eduardo Mitre, en "Los ideogramas de José Juan Tablada", en *Revista Iberoamericana*, vol. 89 (octubre-diciembre de 1974), pp. 675-679. Sin embargo, como Mitre da una referencia genérica a los cantos (p. 676, n4), no queda clara la cuestión de la cronología ya que se da la impresión de que el poema de Pound es posterior al de Tablada en lugar de ser claramente anterior (el libro *Lustra* se publicó por primera vez en 1916).

siempre precede a la imagen y que ésta queda subordinada a ser ilustración de la función principal que es lingüística, sintáctica y discursiva.<sup>22</sup> Los tres primeros ejemplos mencionados constituyen endecasílabos perfectos: "como una taza de jade sonoro", "un rumoroso bosque de bambús", "rostros de mujeres en la laguna"; y los dos primeros llaman la atención del lector/oyente sobre sus cualidades sonoras, pensadas para el oído.

Sin embargo, hay casos más complejos que convendría examinar con cuidado. El primero es el de los cuatro versos que comienzan con "luciérnagas alternas":

*luciérnagas alternas  
que enmarañaban el camino  
del poeta ebrio de vino  
con el zigzag de sus linternas*

Las apariciones zigueantes de las luciérnagas en la noche crean un espectáculo visual que confunde al caminante y al observador/lector en los dos primeros versos. A partir de esta imagen inicial de un caminante perdido e intrigado/alucinado, se superponen dos más que vuelven a reproducir (ahora con disposición gráfica) el movimiento que se va alternando entre dos extremos para comunicar tanto el andar del poeta ebrio como el movimiento oscilatorio de las linternas de luz. La disposición espacial, que representa —más que los objetos en sí— el movimiento de éstos, anticipa los juegos tipográficos del poema "Luciérnagas" de la segunda parte. Además, el primer verso prefigura el título de "Nocturno alterno", un poema más complejo de la segunda parte del libro.

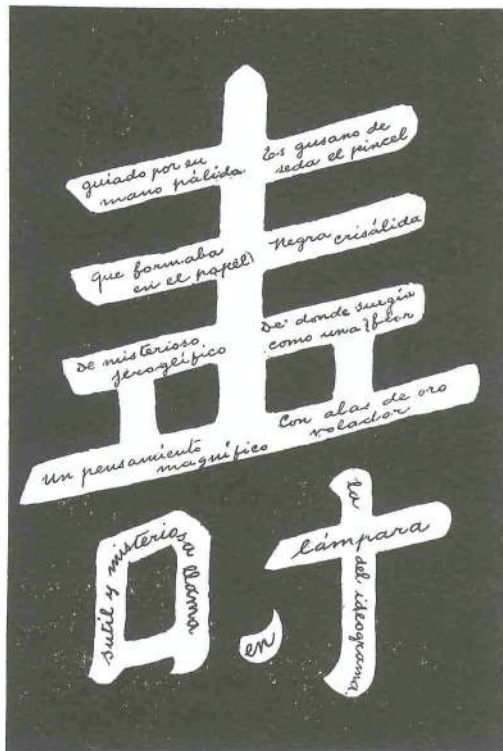
No obstante esta marcada visualidad, los versos impresionan por su sonoridad: se trata de dos heptasílabos (vv. 1 y 3) que se van alternando con dos eneasílabos (vv. 2 y 4), pero enlazados por las rimas consonantes entre los versos 1 y 4, y entre los versos 2 y 3. La alternancia de lo distinto está contenida en una totalidad armónica superior que ejemplifica la creencia taoísta (se sabe que Li Po utilizaba muchos elementos de la vieja cosmovisión taoísta) de que el universo es un sistema rítmico organizado alrededor de la oscilación complementaria de dos principios opuestos y mutuamente necesarios para mantener el equilibrio cósmico (*yin* y *yang*; lo masculino activo y lo femenino pasivo). Tablada ha logrado recrear la compleja cosmovisión de Li Po a través de cuatro versos que se complementan en sus diferencias: los versos primero y último, con sus sustantivos femeninos, abrazan los versos centrales que contienen sólo sustantivos masculinos; asimismo, los dos primeros versos, dispuestos en caligrafía lineal, enlazan lo femenino con lo masculino mientras los dos últimos presentan la misma relación invertida a través de la caligrafía zigzagueante. La aparente simplicidad encubre una complejidad insondable. Incluso en su poesía más espacial y visual, Tablada nunca abandona ni la métrica ni la rima, recursos que entiende como esenciales de la poesía. Aquí hay una perfecta complementariedad entre lo acústico y lo visual. A diferencia

<sup>22</sup> Así lo había observado Meyer-Minmann en 1988: "en el caso de Tablada, por lo general, el texto, genéticamente, precede a la imagen" (p. 438).



de las otras secuencias de la primera parte, ésta permite cierto limitado juego libre entre las cuatro entidades nombradas—luciérnagas, camino, poeta ebrio, linternas— y la imaginación del lector/observador se pone a trabajar sobre las analogías invocadas que sugieren que la libertad del poeta (aun en su ebriedad que hace aparecer el camino como enredado) es la condición necesaria de sus intuiciones relampagueantes en imágenes fosforescentes que logran iluminar la noche.

El segundo caso llamativo es el del ideograma chino incluido en una página entera del libro:



Lo notable es que este ideograma (que quiere decir longevidad) contiene en su interior, en los espacios en blanco que son los trazos del carácter, versos escritos en español. Así, estamos ante dos sistemas de escritura empalmados: los versos en español están insertados dentro del carácter chino ya existente. Tenemos la impresión de que la imagen (es decir, el ideograma) es anterior al texto y no funciona como ilustración de éste. Incluso cuando leemos los versos en español, nos preguntamos por el enigma de su relación con el ideograma: el texto no es traducción ni ilustración sino que constituye un lenguaje paralelo que crea con otros recursos un mundo imaginativo alternativo. Se habla de la escritura como un misterioso proceso de pintar/escribir que ofrece analogías con la creación natural:

Guiado por su mano pálida  
 Es gusano de seda el pincel  
 Que formaba en el papel  
 Negra crisálida  
 De misterioso jeroglífico



De donde surgía como una flor  
 Un pensamiento magnífico  
 Con alas de oro volador  
 Sutil y misteriosa llama  
 En la lámpara del ideograma.

La crisálida se transforma en flor y ésta en mariposa que vuela atraída por la luz de la lámpara, objeto que parece representar icónicamente el ideograma. Se habla de un proceso de transformación y metamorfosis y no es gratuita la referencia al pincel del pintor. Puede interpretarse no sólo como indicación de la cercanía de poesía y pintura en la tradición china sino también como un reconocimiento del poeta mexicano de que su acercamiento a la cultura y la literatura orientales se dio a través de su intensa receptividad estética ante el dibujo, la estampa, la escultura, la cerámica, las lacas, las sedas y la pintura de aquella rica tradición.<sup>23</sup> La repetición de la palabra "misterioso" es un indicio del asombro y de la perplejidad que siente la imaginación del sujeto occidental al contemplar un objeto que le fascina, pero que no entiende. La rima parece tener el papel de crear las relaciones analógicas entre lo propio y lo ajeno. Por último, el contraste entre la blancura de la luz y la negrura de la noche hace pensar tanto en la hoja blanca cubierta de signos como en la secuencia anterior sobre las luciérnagas.

La segunda parte del libro, titulada "Otros poemas ideográficos", consta de quince poemas de diferentes grados de complejidad. Dos están escritos directamente en francés ("Vagues" y "Oiseau"). Todos proponen distintos tipos de relación entre texto e imagen y utilizan recursos visuales, ya sean espaciales, icónicos, tipográficos o en forma de *collage*. Propongo aquí una lectura de tres textos, seleccionados por su creciente dificultad, empezando con los "Madrigales ideográficos", siguiendo con "Impresión de la Habana" y terminando con "La calle donde vivo", la composición más compleja y más abierta de todo el libro.

El primero de los "Madrigales ideográficos" es "El puñal":

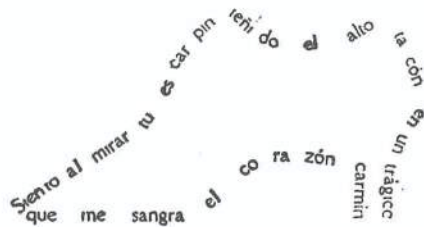
Tu primera  
 mirada  
 tu primera  
 mirada de pasión  
 Aun la siento  
 clavada  
 como un puñal dentro del corazón  
 ..  
 "EL PUÑAL"

<sup>23</sup> Para un indicio de la temprana recepción del arte oriental en la obra de Tablada (de nuevo a través de la cultura francesa) es muy útil la consulta de su ensayo de 1893 titulado "Fragmentos de un libro, Edmundo y Julio de Goncourt", recopilado en *Crítica literaria*, pp. 68-75. En la sección "El japonismo de los Goncourt" Tablada afirma que "los primeros álbumes japoneses fueron revelados por ellos al mundo artístico de Francia en 1860" (p. 75) y la descripción poética que hace de los objetos artísticos muestra su gran familiaridad con "ese Arte maravilloso (que) es el arte refinado de una raza milenaria" (p. 74).



Para la lectura hay que girar la página noventa grados y leer de izquierda a derecha, luego girarla de nuevo para leer la frase "mirada de pasión" y, finalmente, girarla nuevamente para leer los últimos versos. Al ver la forma espacial del texto y leer el título abajo, se capta de inmediato que la forma representa el objeto nombrado. Después, al leer los versos del poema nos damos cuenta de que se trata de una lamentación amorosa: la mirada de la amada es un puñal clavado en el corazón del poeta. El lenguaje de la pasión violenta recuerda la poesía sentimental popular así como las letras contemporáneas del tango. La forma métrica refuerza esta relación con el ámbito de la canción popular al disponer, en forma alternada, dos heptasílabos y dos endecasílabos enlazados por la rima consonante: "Tu primera mirada / tu primera mirada de pasión / Aun la siento clavada / como un puñal dentro del corazón."

El segundo madrigal es "Talon rouge", composición que vuelve a retratar visualmente el objeto nombrado en el título. De nuevo, estamos ante el lenguaje sentimental de la pasión. El hecho de que el título esté en francés y el texto en español no deja de llamar la atención, como si fuera un indicio (consciente o no) del origen francés de la inspiración para el caligrama:



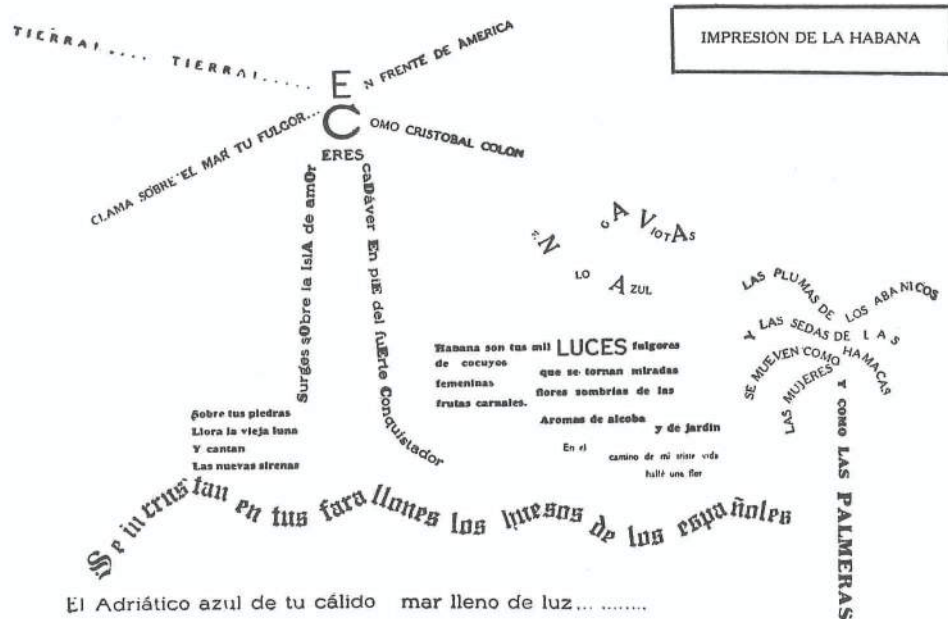
"TALÓN ROUGE"

Los cuatro versos octosílabos unidos por rimas consonantes remiten otra vez a la canción popular: "Siento al mirar tu escaarpín / teñido el alto tacón / en un trágico carmín / que me sangra el corazón." No es exagerado ver en el título francés un eco del nombre de uno de los más famosos cabarets de Montmartre, el Moulin Rouge, asociado con los placeres efímeros. Este aspecto lúdico confirma la opinión de que los dos poemas deben leerse más como juegos que como propuestas ambiciosas de una nueva estética.<sup>24</sup>

En comparación con la relativa sencillez de los dos madrigales, otros poemas muestran rasgos más complejos. Un caso intermedio, equidistante de los madrigales y de textos más abiertos, es el de "Impresión de La Habana". Se trata de una composición realizada en la capital cubana durante una visita que Tablada hizo en 1918. Como "Lettre-Océan", el primer caligrama de Apollinaire, publicado en el verano de 1914, "Impresión de La Habana" es un paisaje que se modela en la convención de la tarjeta postal: su forma rectangular, la colocación de los elementos y hasta el título mismo, encerrado en un recuadro, refuerzan el parecido. Lo más original en Tablada es el uso de distintos tipos y tamaños de letra, además de la disposición espacial para transmitir la impresión visual de La Habana con sus elementos más característicos:

<sup>24</sup> En "The visual trajectory of José Juan Tablada", Willard Bohn escribe que " 'el puñal' and 'Talon rouge' were light hearted experiments rather than revolutionary statements", en *Hispanic Review*, vol. 69, 2001, p. 194.





El lector/espectador identifica de inmediato la luz del faro, las rocas que sobresalen en el mar, las gaviotas volando en el cielo, los cocuyos o luciérnagas cuyas luces iluminan la noche, y la palmera que se agita en el viento. Sin embargo, Tablada incorpora a su composición elementos históricos, como las menciones de Cristóbal Colón, la figura del Conquistador y "los huesos de los españoles". Es decir, no estamos solamente ante un espectáculo visual sino también ante un escenario que guarda la memoria de su historia. Lejos de ser un ejercicio de impresionismo frívolo, la presencia de la historia le otorga a la composición una dimensión temporal de cierta profundidad.

Aquí se experimenta más con la tipografía ya que, como ha notado Willard Bohn, las mayúsculas destacadas en negritas que figuran en cada pared del faro representan dos series de ventanas.<sup>25</sup> Desde el lado izquierdo del escenario se introduce un tema central: el amor y la sensualidad de la figura femenina. Así, al pie del faro leemos: "Sobre tus piedras / Lloro la vieja luna / Y cantan / Las nuevas sirenas." La imagen de las sirenas aparece en "Lettre-Océan", donde las figuras mitológicas aluden irónicamente a los sonidos de las fábricas urbanas, además de esconder una alusión a ciertas figuras femeninas. A su vez, Tablada combina la referencia a la figura mitológica del mar con otra alusión moderna (las sirenas de los barcos) y también con lo que es probablemente una referencia personal (poco tiempo antes de escribir el texto había conocido en Nueva York a su nueva mujer, Nina Cabrera, de origen cubano).<sup>26</sup> Así, el encuentro con Cuba es un reencuentro con América Latina y con la sensualidad femenina: Cuba es "la Isla de amor" mientras las luces de los cocuyos, que también son las luces de la ciudad, "se tornan miradas / femeninas / flores sombrías de las / frutas carnales". Es el lenguaje de la pasión. Hasta se permite agregar en la parte central lo que parece ser una clara confesión personal acerca de su nuevo amor: "En el / camino de mi triste vida / hallé una flor".

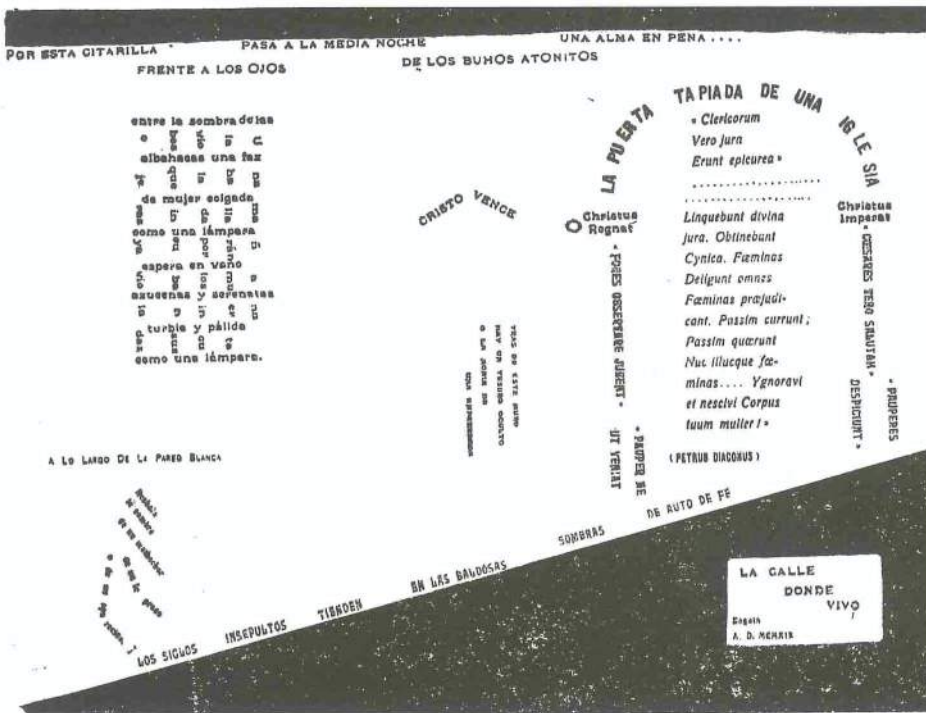
<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 198.



Por último, en el extremo derecho vemos la imagen icónica de la palmera: letras grandes en negritas representan la base gruesa del tronco mientras letras más pequeñas están dispuestas en forma ondulante en la parte superior para expresar el movimiento de las ramas en el aire. Si reconstituimos los versos de manera lineal podemos oír la regularidad de la cadencia rítmica (tres eneasílabos seguidos por un heptasílabo) que mueve los abanicos, las hamacas y las mujeres que caminan y bailan: "LAS PLUMAS DE LOS ABANICOS / Y LAS SEDAS DE LAS HAMACAS / SE MUEVEN COMO LAS MUJERES / Y COMO LAS PALMERAS". La composición es más ambiciosa que las anteriores porque busca representar no sólo objetos sino también movimientos (de olas, gaviotas, ramas y mujeres) además de ciertas perspectivas visuales (los rayos de luz del faro, la intensidad de las luces de la ciudad). El poema logra comunicar simultáneamente varios temas: el de la impresión visual de la ciudad, el más personal del encuentro del amor sensual, y el más complejo de la manera en que el presente contemplado conlleva en su interior un pasado antiguo.

El poema más complejo del libro es "La calle donde vivo", fechado en Bogotá en 1919. Tablada se refirió a él en la carta a López Velarde en los siguientes términos: "Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: 'La calle en que vivo' es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena." Efectivamente, lo que impresiona de inmediato es la dimensión arquitectónica de la composición: las letras y el texto están enmarcados y estructurados por el diseño de edificios, paredes, rejas, nichos y hasta una figura humana:



Aquí, mucho más que en el caso anterior, parece que el texto no antecede a la imagen y al diseño gráfico sino que éstos constituyen un plano de significación propio que interactúa de varias maneras con el plano lingüístico, pero no subor-

dinándose a él, como ocurrió en la primera parte del libro. Ahora estamos ante la representación de una escena urbana en Bogotá y, aunque no hay perspectivas de profundidad, en la superficie plana se perciben claramente una pared, una calle en declive por la cual está bajando una figura humana (trazada esquemáticamente), una reja de ventana de una casa, un nicho y la iglesia o convento con sus columnas y su arco o domo: la típica arquitectura colonial de la ciudad vieja de Bogotá.

Aunque el ojo es libre de focalizar cualquier espacio del conjunto, Tablada parece partir del supuesto tradicional de que la lectura se hará de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Así, el texto se puede dividir en varios segmentos. En la parte superior, siguiendo la línea horizontal de la citarilla (término arquitectónico que se refiere a una pared hecha de ladrillos colocados alternativamente de plano y de canto), se lee: "POR ESTA CITARILLA / PASA A LA MEDIANOCHE / UNA ALMA EN PENA... / FRENTE A LOS OJOS / DE LOS BÚHOS ATÓNITOS". Aparecen en tipo mayor los tres pares de la misma vocal ("o") en los dos últimos versos para simular los ojos clavados de los búhos que vigilan. De entrada, se establece el ambiente fantástico de misterio nocturno en versos que alternan heptasílabos con pentasílabos.

En la reja de la izquierda hay dos secuencias de texto que siguen las líneas de los barrotes: una horizontal y otra vertical. Por la ausencia de mayúscula inicial en la primera, es evidente que hay que comenzar la lectura en la secuencia vertical: "Una mañana / la hallarán muerta / violada por los incu- / bos que incuban sus / ojeras ya violadas / entre la sombra de las / albahacas una faz / de mujer colgada / como una lámpara / espera en vano / azucenas y serenatas / turbia y pálida / como una lámpara." Aumenta el enigma con esta profecía de la muerte violenta de una mujer, "colgada como una lámpara". No hay explicación sino presentación de elementos que el lector tiene que ir armando como si fueran las piezas de un rompecabezas. Se trata de una composición que requiere la activa participación del intérprete. A partir de este momento el lector asume la función de un policía-detective que tiene que resolver un enigma: el de un crimen. La doble aparición de la palabra "violada" y la mención de los incubos (demonios en forma de hombres que penetran las mujeres dormidas) nos introducen aun más en el ámbito de la transgresión de prohibiciones religiosas tradicionales. La mujer ha sido violada por esos demonios humanos (incubados en sus propios ojos: ¿ella ha sido cómplice de su suerte por confundir lo divino con lo humano?). La reja donde la mujer espera serenatas y flores se ha convertido en la escena de un crimen (los barrotes también sugieren una celda). El hecho de estar impresa toda la composición en blanco y negro refuerza este ambiente de apariciones y fantasmas nocturnos. Es el imperio del miedo, la superstición y lo inesperado.

Debajo de la reja aparece una figura caminando calle abajo, alejándose de la escena. Los versos dicen: "A LO LARGO DE LA PARED BLANCA / resbala / la sombra / de un malhechor / de un leproso / o de un aparecido". Esta figura que huye ¿será el responsable de la violación y del asesinato o suicidio? No lo sabemos. Enganchados en la lógica del suspenso, seguimos mirando y leyendo. Justo abajo de los pies del sospechoso aparece una inscripción en las baldosas. Al leer esta inscripción vamos subiendo la calle que el hombre viene bajando. Aunque separadas por espacios, las palabras constituyen tres versos heptasílabos: "LOS SIGLOS INSEPULTOS



/ TIENDEN EN LAS BALDOSAS / SOMBRAS DE AUTO DE FE". Mientras subimos la calle regresamos en el tiempo y constatamos que el pasado está vivo en el presente en forma de una sentencia de la Inquisición. A la mitad de la calle nos topamos con el primer ejemplo de arquitectura religiosa —un nicho que en la parte superior dice: "CRISTO VENCE". En la superficie de la pared se lee: "Tras de este muro / hay un tesoro oculto / o la momia de / una emparedada". Si la primera mujer se ahorcó, tal vez después de sufrir una violación, esta segunda muerte parece ser más bien deseada; el resultado de la voluntad resignada. Bohn especula que la "emparedada" podría ser una monja cuya celda fue cerrada y convertida en tumba: el tesoro oculto es la momia, única reliquia de una mujer voluntariamente presa que espera ser reunida con Dios.<sup>27</sup>

Si el ojo sigue subiendo la calle de izquierda a derecha, llega al tercer conjunto arquitectónico en la parte más alta. Aquí vemos la iglesia con sus columnas y la fachada con inscripciones en latín. Una sola frase en español describe lo que vemos abajo: "LA PUERTA TAPIADA DE UNA IGLESIA". En el centro de lo que fue la puerta hay fragmentos de un texto en latín que proviene de Pedro el Diácono (Petrus Diaconus), monje benedictino y bibliotecario del monasterio de Monte Casino en el siglo XII. El viaje al pasado implica el cambio del español por el latín, *lingua franca* de la cultura medieval. De Hispanoamérica hemos pasado a Europa. En el texto en latín figura una denuncia de la corrupción de los clérigos, dedicados a buscar cínicamente con mujeres los placeres epicúreos de la carne en lugar de dedicarse a asuntos divinos y sagrados.

Ahora, después de haber recorrido toda la composición, el lector tiene que interpretar el conjunto: esto implica construir una coherencia semántica a partir de cada elemento y, sobre todo, relacionar las partes entre sí. Aquí, las posibilidades son plurales. La mujer colgada en la casa ¿es la emparedada o es una de las mujeres mencionadas en la denuncia de Pedro el Diácono o es otra mujer? Y la figura que huye por la calle ¿es uno de los sacerdotes denunciados o es un alma en pena, un íncubo, un malhechor o un violador? Hay un abanico de posibilidades y el lector-intérprete tiene que intervenir para seleccionar una combinación. Ni siquiera sabemos si los tres conjuntos arquitectónicos y los personajes mencionados en ellos pertenecen a la misma realidad geográfica y a la misma época histórica. Texto e imagen plantean el enigma de un crimen: el lector-espectador está obligado a participar activamente no sólo para relacionar texto e imagen sino para escoger o construir una posible explicación a partir de los elementos dados. "La calle donde vivo" es una auténtica obra abierta.

Al repasar los fragmentos analizados del libro *Li-Po y otros poemas* es indudable que hay una variedad de experimentos que combinan texto e imagen, desde la representación caligráfica del objeto nombrado con las letras del texto hasta formas de interacción que entrañan un proceso de creciente complejidad en el cual se explotan relaciones menos directas y más abiertas a la interpretación del lector-espectador.<sup>28</sup> En este libro Tablada quiso dar una idea del amplio espectro de posibilidades que ofrecen las propuestas tradicionales y modernas de poesía ideográfica: estas propuestas van desde la caligrafía y los temas orientales en la primera parte hasta los caligramas cada vez más complejos en la segunda. Con este libro singular Tablada se convierte en un poeta innovador y experimen-

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 204. El mismo crítico opina que este pasaje ofrece "a devastating portrait of female oppression in Latin America".

<sup>28</sup> En este sentido coincido con la conclusión de Meyer-Minnemann, quien sostiene que "*Li-Po y otros poemas* muestra un desarrollo, aunque no exactamente lineal, que va desde formas de escritura ideográfica más sencillas en la primera parte (la repetición de simples denotados lingüísticos) hasta formas más complejas en la segunda (la representación de connotados y/o intenciones de sentido lingüísticos)" (p. 448).

tal que sabe moverse entre varias tradiciones para lograr formas de interacción muy personales entre el texto y la imagen. Aunque no abandona las marcas tradicionales de la poesía escrita (como las formas métricas regulares y la rima), el poeta introduce elementos visuales y espaciales que llegan a abrir una pluralidad de significaciones, operación que imposibilita la interpretación unívoca de composiciones como "La calle donde vivo". Sin dejar de ser un poeta modernista en algunos aspectos, Tablada también es, con Vicente Huidobro, uno de los primeros vanguardistas de la tradición hispánica.