

INICIO DE LA MODERNIDAD

JOSÉ JUAN TABLADA



Voz de Aurora Molina
y Sergio de Alva

VOZ VIVA
DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Presentación

SALVADOR ELIZONDO

Doblemente difícil se vuelve la tarea del crítico que pretende analizar y presentar la obra grabada de un poeta que, como Tablada, dice de sí mismo:

Es de México y Asia mi alma un jeroglífico...

pues esa fórmula, a pesar de su carácter intempestivo y lírico, encierra un secreto, o cuando menos un enigma cultural ante el que chocan todas las tentativas de escindir los componentes de una obra poética más allá de lo que, en la poesía, resulta la última actividad posible. Esta actividad consiste en determinar claramente cuáles son los objetivos que el poeta se propone y en qué medida sus realizaciones corresponden efectivamente a la consecución de ese fin.

Cuando Tablada afirma cantando —en un poema que lleva el significativo y crítico título de “Exégesis”— su adscripción espiritual al Oriente mediante el símbolo de una técnica, nos está diciendo dos cosas: en primer lugar que su poesía, hasta 1918, sigue siendo fiel a los postulados del modernismo que preveía desde sus orígenes el exotismo literario como uno de sus veneros más importantes, pero también que si ese exotismo se volvía hacia el Oriente encontraría la barrera de un principio general de la visión (y por lo tanto de la escritura), es decir del pensamiento, radicalmente diferente de la que habría operado en la poesía tradicional, no se diga de la poesía en

castellano, en Occidente. Esta diferencia de las formas lógicas no está ausente en todo el afán fundamental que anima algunas de las más importantes creaciones artísticas del presente siglo, un afán que, cuando menos por lo que al lenguaje se refiere, es el que permite distinguir claramente entre las realizaciones de la ciencia y las realizaciones del arte. Así como la ciencia requiere cada vez con mayor urgencia la amplificación del registro de la expresión, el arte, por su parte, tiende a una de sus dimensiones más relevantes: la metódica, a volverse más instantáneo. Síntesis y análisis son los dos polos de la expresión.

La fijación del fin poético en cualquiera de los polos que por lo que al lenguaje respecta se le ofrecen al poeta, admite también un variadísimo número de métodos a emplear. Métodos a veces tan rigurosos que han permitido afirmar la existencia de una ciencia de la poesía; métodos otras veces tan ambiguos que en ellos se funda la poesía mágica; en fin, que la historia de la poesía parece no ser otra cosa que la reseña de los métodos que los poetas han empleado. En el caso de Tablada, el recuento, cuando menos, de esos métodos es difícil por el gran número de ellos que el poeta empleó; desde los métodos gráficos de síntesis visual hasta la teosofía y pasando por la estética de Verlaine y la de López Velarde. En el sentido de las influencias literarias es posiblemente Tablada el más complejo de nuestros poetas, adscrito como estuvo a todas las tendencias más importantes de la poesía no sólo en castellano, sino también de otras lenguas, que surgieron después del modernismo. Pero si tenemos presente más el fin que se proponía que su caótica elección de métodos vistos a la luz de la historia de la poesía

reciente, nos daremos cuenta que, si no de una manera directa, la poesía de Tablada pretendía alcanzar un fin perfectamente preciso. Ya en 1928 decía de él Jorge Cuesta: “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”; pero en 1928 la perspectiva dentro de la que estaba inscrita la poesía de Tablada no se había precisado tanto como ahora, a cien años del nacimiento del poeta y a veinticinco de su muerte, cuando ya hemos visto nacer algunos frutos de sus inquietudes materializadas en la nueva poesía. En el poema con que cierra su antología de 1943 que lleva el esotérico título de “Fuerza vital” y que seguramente es producto del último entusiasmo de Tablada: la teosofía, dice:

*¡La Fuerza es lo absoluto; la Causa
Única. La Teleología
Allí late, en ella encauza
Y no hay mayor sabiduría!*

La tardía anagnórisis entre el poeta y su finalidad dan clara cuenta de esa conciencia —tal vez inexpressable por medio del lenguaje— que anima todas sus producciones. Ya en vida del poeta la juventud le había tendido los equívocos lauros de una vanguardia que no ha avanzado en los tres mil años de historia de la poesía con que contamos más que en dirección de la depu-

ración y refinamiento de los métodos mediante los que se la crea. El resultado final es invariable y único, a pesar de que casi siempre la finalidad permanece inaccesible y en las realizaciones de los poetas solamente cobra forma la intuición de esa meta perseguida y nunca alcanzada.

Tablada podría ser un arquetipo de esta relación entre el poeta y la poesía e inclusive sus distracciones teosóficas son un índice certero de su denodado afán de conseguir, mediante al lenguaje, una síntesis sensible de todo un complejo verbal.

Quiso una improbable determinación histórica que el paso o la transición de un método a otro diera por resultado eso que a justo título podría llamarse la poesía moderna y que difiere de la que la antecede fundamentalmente en una cosa: la imagen poética es el fundamento de la nueva poesía; de la anterior lo era la idea poética. Y en ese orden Tablada fue el buscador de la imagen sensible de la imagen poética.

Fue el propio Victor Hugo, último de los grandes poetas románticos, quien calificó la poesía moderna con la palabras que dirigió a Baudelaire en ocasión de su lectura de *Las flores del mal*. El *frisson nouveau*, la sensación propiamente, se vio a partir de entonces elevada a la potencia poética y la poesía, la actividad poética, estaba estrechamente ligada al funcionamiento ideal de los sentidos. Poco a poco se fue instaurando en la conciencia de los poetas la noción de que el medio más certero para obtener ese estímulo ideal de los sentidos era la imagen poética, directamente dirigida a los centros nerviosos o que de ellos provenía directamente.

Tablada —en los términos de su afiliación al modernismo, aunque ésta hubiera sido casi siempre crítica— no fue ajeno a esa tentativa de reducir todo el mundo sensible a una fórmula palabral que fuera capaz de contener un máximo de carga estimulante. “La canción de las gemas” que tiene resonancias de “La chevelure” de Baudelaire, representa tal vez uno de los momentos más característicos en los que el poeta parece sintetizar en una estructura verbal que combina las convulsas y ricas composiciones de Gustave Moreau en una intención rítmica cuyos primeros maestros hubieran sido, en América, Edgar Allan Poe y José Asunción Silva:

*¡El ópalo triste, la gema sombría
y el flavo topacio de pálidos oros!*

No han estado en desacuerdo los críticos al considerar “Ónix” como el mejor poema de Tablada, pero justo es aclarar que se trata de una obra maestra de la primera época de Tablada, con la que se cierra brillantemente. Tanto la estructura como los pormenores de la versificación y la acentuación dan cuenta de un afán modernista, pero hay en la disposición estrófica algo que revela ya algunas de las inquietudes que animarían los poemas que escribió después. De hecho, se puede estar de acuerdo con la autorizada opinión de don José María González de Mendoza en el sentido de que “Ónix” es a la vez su mejor poema y el más representativo, aunque nosotros limitaríamos esta opinión a la primera época de Tablada en la que, por lo demás, se hacen oír interesantes acentos.

Acentos tales como los que se irían concretando cada vez con mayor tangibilidad poética en algunas piezas posteriores a *El florilegio*, publicado por primera vez en 1899 y, con adiciones, en 1904. Los años que comprenden la “época media” de Tablada y que culminan con *Al sol y bajo la luna* en 1918 corresponden al periodo de máxima apertura del poeta hacia las corrientes exteriores. Ese libro es como el rendimiento de cuentas de una enconada búsqueda de la expresión poética personal. Tablada abreva durante esos años en todas las fuentes y, si no las agota, consigue, a veces, con su tenacidad experimental y exploratoria, descubrir nuevos manantiales que, sobre todo debido a una inconsistencia crítica, habían permanecido ignorados. Conviven en estas páginas poemas —que, por el sentido de la “imagen” más que por el de la “idea”, justifican la opinión de Luis G. Urbina, para quien Tablada “fue el primero que dio en mi país la nota baudeleriana”— como “Los ojos en blanco”, con poemas que permitían caracterizar a Tablada como el más fervoroso postulante de una vanguardia extremista, como “Lawn-tennis”, en el que yo por primera vez me percaté, porque la veo y la oigo, de la finalidad que el poeta habrá de perseguir a partir de allí. Tablada se dio perfectamente cuenta de que era el castellano la lengua a la que era posible transcribir poéticamente el traqueteo vibrátil de las raquetas combinado con el escueto rebote de la pelota, lo que no tendría mayor importancia si no fuera porque en ello se combina con el elemento onomatopéyico del lenguaje otro elemento de carácter

estrictamente visual que habría de figurar prominentemente en las posteriores tentativas: el elemento visual estrófico.

“Quinta Avenida” es seguramente el más conocido de todos los poemas de Tablada, pero no más allá del dístico inicial de escasa hondura poética, que antecede a la estrofa egregia:

*¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
Aureo Jove pluvial, como a Danae,
O por ser impregnadas de un tesoro,
Al asalto de un toro de oro
Tendéis las ancas como Parsifue?*

la cual prefigura con notable perspicacia los posteriores logros de una poesía que, proviniendo de la fusión del simbolismo y del Parnaso, se haría llamar “poesía pura” y cuyos más altos exponentes provenían, como los modernistas americanos —aunque por otra vía— de las tentativas, iniciadas por Poe, de formular el principio general que rige la poesía. Y es de lamentarse que aparte del breve “espectáculo” de introspección irónica que el poema resume en su último verso, la mayor parte de los críticos que lo han comentado no se hayan percatado de la tenue pero inequívoca solidaridad que señala con las deliriosas manipulaciones del lenguaje poético puro. El poema “Noche del trópico” me ha parecido muy interesante por ser una construcción en que el diseño plástico del poema augura ya al igual que un procedimiento característico de Tablada que consiste en

ANTOLOGÍA POÉTICA

ANTOLOGÍA POÉTICA

LADO A

LADO B

JOSÉ JUAN TABLADA

LM 17 / UNAM
VOZ VIVA



rescatar el valor de versos pobres mediante las virtudes de los versos alternos en que se resuelven por la rima, como, por ejemplo, el horrible: *Sobre el profundo abismo la luz es móvil nata, que es rescatado por el perfecto Y en esa temblorosa película de plata.*

Con una forma ligeramente distinta se aplica el mismo procedimiento al poema en su totalidad, que se ve rescatado visualmente por la escisión del verso final que forma una pequeña estrofa con las tres cláusulas anapésticas que lo componen y cuya forma ideal es:

E
s
i
g
n
a
l

A una cruz
d
e
c
r
i
s
t
a
l

Ambas formas de este procedimiento cobrarían extraordinaria importancia no sólo en la obra de Tablada sino que, por lo que respecta al valor poético asignado a la estructura de la estrofa y a su forma

visual, su empleo se prolongaría hasta nuestros propios días.

Tablada fue el primero en percatarse de que, en sí, la estrofa tenía una forma visible y que esa forma constituía, de hecho, una categoría poética no deleznable. Esto se debe no en poco al contacto que Tablada estableció espiritualmente en los años que mediaron entre *El florilegio* y *Al sol y bajo la luna* con las formas orientales de poesía visual o caligráfica; años todos que anteceden y durante los cuales, sin embargo, se estaban prefigurando, en la obra de Tablada, las ideas contenidas en un documento de estética que ya había sido escrito pero que no sería publicado sino en el mismo año que su libro *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* del sinólogo norteamericano Ernst Fenollosa. Como quiera que sea, fueron éstos los años durante los que Tablada tuvo su primer contacto con Japón y con el mundo oriental. Este contacto fructificaría plenamente, después de haber sido aceptado conscientemente y expresado en poemas como "Exégesis" en los que la noción de "jeroglífico" se ha formado ya claramente, en los delicados jaikais que constituyen tal vez los instantes más puros y más perfectos de la larga carrera poética de su autor y en sus poemas "ideográficos".

Mucho se ha dicho que fue Tablada el introductor del jaikú en la poética castellana, pero ésta es una verdad parcial o equívoca: Tablada es el inventor de una forma equivalente al jaikú, no sólo en la poesía en español, sino en Occidente y su afán de extrema síntesis verbal no haría sino poner en evidencia la

imposibilidad de ir más allá sin subvertir no solo la naturaleza sintáctica esencial de la lengua sino también su forma aprehensible tradicional, pues más tarde el propio Tablada daría los primeros pasos hacia la concreción visual en sus poemas ideográficos posteriores, entre los que destaca eminentemente "Li Po", convenido como ya estaba de que existía una diferencia radical entre lo que se llama leer en Occidente y lo que así se llama en Oriente y que por lo tanto tendría que existir esa misma diferencia entre lo que en uno se entiende por escritura y lo que así se designa en el otro. Primera tentativa de dar mayor concreción visual al poema "Nocturno alterno". En este poema se obtiene una interesante posibilidad combinatoria que permite hacer de él dos lecturas diferentes y en el que el poeta ha sintetizado dos o tres poemas diferentes en uno solo, prosiguiendo la búsqueda de concreción estrófica mediante el rescate consecutivo de los versos iniciada en "Lawn-tennis" y, especialmente, en la última estrofa de "Noche del trópico".

Ya para 1928 las aspiraciones poéticas de Tablada se habían vertido al cauce que para tantos poetas parecía haber abierto López Velarde. Sin cejar en su persecución de las cualidades eminentemente visuales a las que su imaginación y su temperamento lo llevaban, Tablada trató de introducir muchísimos elementos extraídos de la vida popular en las ceñidas construcciones que ahora se caracterizan por una ondulación concienzudamente prosaica de los tonos en que los versos están formulados y por un rebuscamiento exhaustivo de rimas cromáticas y exóticas:

*Los áureos chiquibuites
están llenos de chalchihuites*

Verde jaspé de los chilacayotes;

.....
y alabastro de los chimchayotes...

Eminentemente representativo de esta época de la poesía de Tablada es "Tianguis", poema de imágenes y poema formado por muchos pequeños poemas en los que la nota sintetista que con tanto brillo suena en los jaikais resuena todavía, sólo que transpuesta a un registro menos exótico y en el que la rima inusitada y explosiva tiene una función eminentemente colorística. Tan preocupado como siempre estuvo Tablada del carácter estructural o de puro diseño del poema no dejó, sin embargo, de buscar un procedimiento para, de acuerdo con los sentimientos más característicos de esas formas de vida descritas en sus poemas de esta época, llevar al poema la emoción cromática que los pintores mexicanos estaban ya en vías de concretar para cuando se publicó *La feria*, libro en el que recoge sus poemas inspirados en la vida mexicana.

Bajo la misma clasificación caen poemas como "El ídolo en el atrio", inquietante "visión de los vencidos" en la que el elemento trágico se ve sustituido por una secuencia de imágenes aisladas que conforman un mosaico lleno a la vez de tristeza y de luz, y que "El loro" complementa con una explosión de color y de vida la *leitmotiv* wagneriano que vendaba en una sola fórmula musical la totalidad del personaje del drama lírico, hasta

la sustitución del cisne de Darío por el búho de González Martínez, con una vasta ornitología de gallos, pijués, loros, guajolotes y casoares.

Entroncó a veces este sentimiento nacional y hasta populista con extraños veneros de delirio y de absurdo. El poema "Agua-fuerte" además de ser un ejercicio de ritmos inusitados prefigura, al igual que "Mujer hecha pedazos", los chispazos dadaístas, inmediatos, desorganizativos de poemas como "Ja...! Ja...! Ja...!" y especialmente "El caballero de la yerbabuena" que merecería lugar de honor en cualquier antología surrealista, pero que son poemas que valen, sobre todo, por su condición de "registro" de todas las posibilidades a las que Tablada había sometido su vocación poética. Es la amplitud de su búsqueda más que la profundidad de su tono lo que contribuye a formar de él una imagen caleidoscópica, rica en todos los aspectos en que es posible desglosar los elementos que entran en la composición de una obra poética que se nutre de todas las fuentes que brotaron durante la vida de su autor.

Muchas veces los cauces por los que discurre la obra poética son de ríos circulares; pero los de la poesía de Tablada no confluyeron en su manantial sino después de que el poeta había agotado las posibilidades de lo que había sido su principal misión: la de dar al poema una existencia visual. No fue Tablada ajeno a esta tendencia que tan imperativamente y que por toda suerte de accesos —"exóticos" los más—, ha impregnado la estética de Occidente en lo que va del siglo: desde la del *leitmotiv* wagneriano que vendaba en una sola fórmula musical la totalidad del personaje del drama lírico, hasta

el cubismo pictórico y escultórico que en su momento culminante buscaba la síntesis del espacio o del punto de vista subjetivo; hasta los denodados esfuerzos realizados por Eisenstein de sintetizar la forma y el movimiento de la acción dramática mediante el procedimiento cinematográfico de montaje que se inspiraba directamente en la estructura de los caracteres abstractos de la escritura china. Otros poetas de otras lenguas no fueron tampoco ajenos a este imperativo de la lingüística poética. Apollinaire con sus *Caligrammes* y Pound en posesión de los principios que Fenollosa había formulado en el ensayo que, por interés del propio Pound, sería publicado en 1918, abrevaron en la fuente de la forma visual del poema al mismo tiempo que Tablada, y dejaron constancia —como él en su notable tentativa ideográfica "Li Po"— de la particular latitud sensible a la que el poema podía ser elevado visualmente.

*Luciernugas alternas
que enmarañaban el camino
del Océano el río de vino
con el zigzag de sus linternas*

Pero al cabo de ese extremo visual al que Tablada había pretendido elevar el hecho eminentemente conceptual que es la palabra, los ríos de su poética vuelven al cauce original, todavía en cierto modo modernista, de *El florilegio*. La antología hecha por el señor González de Mendoza dos años antes de la muerte de Tablada y en cuya disposición no estuvo ausente la opinión del poeta, incluye antes de "Li Po" —impreso regularmente— dos

poemas extraordinarios: "Canción de las escalas de Oriente" que en el orden de la sensibilidad inmediata, vuelta hacia el poema, hacia la creación verbal en la que se combina la sonoridad y el poder de evocación de los sonidos puros, pletóricos de resonancias literarias y personales en los que invoca a una sola imagen —una de las más altas— de la poesía, el mar es uno de los términos. Junto a la "Canción de las escalas de Oriente" el poema "Nubes" que marca la vuelta a su origen, al punto en que el gran círculo poético se cierra y que convierte a Tablada no sólo en "introductor del modernismo" en México, como dijo de él Amado Nervo, sino que también fue —desde una posición de vanguardia constante— el último de los poetas de esa tendencia. Buscó las resonancias audibles o visibles más que la nota fundamental del canto; más la estructura del poema que su tono. Prefirió, después de todo, y a pesar de su profunda raíz modernista, la estética de la forma a la de la música. Su influencia se extiende muy claramente desde los poetas del grupo Contemporáneos que aprendieron de Tablada la concisión del verso y adoptaron algunas categorías visuales que él había establecido para el poema, hasta los poetas de nuestros días que reconocen la eficacia de sus métodos para conseguir la concreción real del poema. No renegó de ninguna de las estéticas que había adoptado como dogmas; antes bien supo conducir a cada una de ellas al extremo liminal de sus posibilidades sin forzar jamás las barreras que la naturaleza esencial del lenguaje le oponía, pues a pesar de su insaciable sed técnica sabía que el conocimiento más preciso de un arte como el de la poesía colinda con lo inefable.

México, D.F., marzo de 1971.

Lado A	
Canción de las gemas	1'51"
Envío	21"
Ónix	2'02"
Nocturno de invierno	2'03"
Los ojos en blanco	37"
Lawn-tennis	41"
Quinta avenida	54"
Noche del trópico	55"
Exégesis	59"
Jaikais de "Un día..."	51"
Jaikais de "El jarro de flores"	49"
Nocturno alterno	1'06"
El gallo magnánimo	1'16"
El gran gallo tricolor	1'16"
Tianguis	2'15"
Tiempo total:	19'16"
Lado B	
El ídolo en el atrio	3'32"
El loro	1'47"
Agua-fuerte	1'46"
Ex voto (Retablo a la memoria de Ramón López Velarde)	5'51"
El caballero de la yerbabuena	2'20"
Canción de las escalas de Oriente	1'25"
Nubes	1'10"
Epílogo	1'02"
Tiempo total:	19'16"

Selección y presentación: Salvador Elizondo
Voces: Aurora Molina y Sergio de Alva
Edificio de grabación: Bernardino Enriquez
Edición y maquetación: David Rojas, Estudio 19
Disco: Vicente Rojo Cama
Portada: José Juan Tablada
Corteza de la Fototeca Nacional del INAH

Grupo de improvisación musical Quanta.
Integrantes: Mario Lavista, Nicolás Echevarría,
Antonio Chávez y Juan Herrero
Cuidado de la edición: Margarita Heredia Zohetera
y Christian Herrera

La primera edición en cassette de Li Po de José Juan Tablada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, se produjo en SONOPRESS, una división de BMG Entertainment México, S.A. de C.V., Av. Cuauhtémoc 2519, Col. San Salvador Xochimilco, 02870, México, D.F., y se terminó de imprimir en Ofic. Santiago, S.A. de C.V., Dr. Erazo 182, Col. Doctores, 06720, México, D.F., en marzo de 1999. Se tiraron 1 000 ejemplares.

DR © 1999, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F. Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura / Voz Vra