

## FORMAS DE ESCRITURA IDEOGRÁFICA EN *LI-PO Y OTROS POEMAS* DE JOSÉ JUAN TABLADA \*

En *Li-Po y otros poemas* (1920) José Juan Tablada explora entre otras las posibilidades de significación que ofrece el uso ideográfico de la escritura del español basada en el principio de la notación fonética del acto de hablar. El poemario consta de dos secciones. La primera abarca los textos e ideogramas del poema "Li-Po". La segunda, los restantes dieciséis "poemas ideográficos", como Tablada los llamaba, que lo integran<sup>1</sup>. El poema "Li-Po" evoca la vida y muerte legendarias del poeta chino Li-Po que vivió entre 701 y 762. Adriana García de Aldridge ha podido demostrar que Tablada conoció y utilizó para la composición de su poema dos fuentes sobre Li-Po, la poesía y la graña chinas: una traducción abreviada al inglés de la segunda edición del *Livre de jade* (1902) de Judith Gautier que publicó James Whitall en Nueva York en 1918, y una historia de la literatura china por Herbert Giles, publicada por primera vez en esta misma ciudad en 1901<sup>2</sup>. Es interesante notar que Tablada posiblemente se sirvió, para la formación del sentido intencional de su poema, también de las connotaciones que determinados lexemas usados por él tienen en la cultura china. García de Aldridge comenta que el sapo, denotado por Tablada en los versos: "un sapo que deslfe / sonoro /

\* Agradezco a Ulrike Bading sus observaciones sobre esta obra de Tablada, hechas en una tesina de licenciatura en la Universidad de Hamburgo, que me han resultado útiles en la redacción del presente trabajo.

<sup>1</sup> De aquí en adelante *Li-Po y otros poemas* se cita según la edición de JOSÉ JUAN TABLADA, *Obras*, t. 1: *Poesía*, ed., comp., pról. y notas de Héctor Valdés, UNAM, México, 1971, con el número de la correspondiente página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Véase ADRIANA GARCÍA DE ALDRIDGE, "Las fuentes chinas de José Juan Tablada", *BHS*, 60 (1983), 109-119. De estas fuentes sólo he podido ver la edición posterior de HERBERT A. GILES, *A history of Chinese literature*, Grove,

de Confucio un parangón” (p. 396) era considerado entre los chinos como responsable de los eclipses lunares<sup>3</sup>. De ahí que, entre otros significados, el sapo aludiese al eclipse de luna. Efectivamente, según la antigua creencia china, un sapo vivía en la luna. Este sapo era una mujer hechizada que después de haber robado el elixir de la inmortalidad, fue desterrada a la luna. Tenía fuerzas demiúrgicas y se tragaba la luna en las ocasiones de su desaparición parcial o total<sup>4</sup>.

Resultaría por lo tanto que Tablada, junto a las connotaciones que el material léxico ofrecía con respecto al ámbito cultural hispanoamericano-occidental compartido por él y su público, y amén de aquellas que se constituirían por el uso específico de este material en el texto mismo, se valía de un plano connotativo adicional que le procuraba la cultura china. Sería posible, a continuación de la observación de García de Aldridge, demostrar cómo este plano adicional contribuye a la formación de la totalidad de la intención de sentido del poema. Sin embargo, este uso sólo se advierte en “Li-Po”, es decir, la primera sección del poemario. No atañe a los “otros poemas” que constituyen la segunda parte más amplia de la obra. García de Aldridge, basándose en el manifiesto interés de Tablada por las culturas del Lejano Oriente y la utilización de las fuentes chinas mencionadas en la redacción del poema “Li-Po”, ha llegado además a la conclusión de que el uso ideográfico de la escritura en *Li-Po y otros poemas* no fue inspirado por Apollinaire, el cubismo y otras tendencias de vanguardia como siempre se había afirmado hasta entonces, sino directamente por los principios estructurales del ideograma chino, incorporados en el poemario, y el espíritu de la poesía y cultura chinas<sup>5</sup>. Las pruebas que aduce consisten, fuera de las fuentes de información chinas descubiertas por ella, en las advertencias del mismo Tablada, hechas en una carta a López Velarde y publica-

---

New York-London, 1923. Resultan interesantes en el presente contexto las antologías del mismo GILES, *Gems of Chinese literature: Prose*, Shanghai, 1923 (1ª ed. 1884) y *Gems of Chinese literature: Verse, id.* (1ª ed. 1898). En la segunda se encuentra la traducción al inglés de las “Últimas Palabras” de Li-Po que Tablada aprovechó casi íntegramente. GARCÍA DE ALDRIDGE localiza esta fuente en la primera edición de la *History of Chinese literature* de GILES. Sin embargo, la antología la precede en tres años. En la segunda edición de la *History* el poema no aparece.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> Véase ARTHUR WALEY, *The poetry and career of Li-Po*, G. Allen, London-New York, 1950, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 109 y 118.

das en *El Universal Ilustrado* el 13 de noviembre de 1919. En esta carta, reproducida en gran parte gracias a la ayuda de Miguel Capistrán por José Emilio Pacheco en su *Antología del Modernismo, 1884-1921*, Tablada dice:

Hace muchos años leí en la *Antología Griega* de Panude [sic], 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 con el movimiento de la 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 5 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...

Y unos párrafos más adelante agrega:

[...] 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... Mis libros *Un día* y *Li-Po* le explicarán mis propósitos mejor que esta exégesis prematura...<sup>6</sup>

De esta larga cita se desprende que Tablada señala como primer contacto con la poesía ideográfica haber leído en la *Antología Griega* que un poeta heleno había escrito un poema en forma de 'ala' y otro en forma de 'altar'. Se trata de poemas en la tradición de la *technopaignia* (de τέχνη = arte, y παίγνια = juego, broma) cuyos primeros ejemplos conservados remontan al siglo III a.C. Aunque no resulta claro si Tablada vio estos poemas o sólo leyó sobre ellos, no se puede excluir la posibilidad de que conociese directamente "Las alas de Eros" de Simias y "El Altar"

<sup>6</sup> JOSÉ EMILIO PACHECO (ed.), *Antología del Modernismo, 1884-1921*, UNAM, México, 1970, t. 2, pp. 61-63.

de Besantinos y Dosiadas, respectivamente, que se encuentran en el libro XV de la *Antología Griega*<sup>7</sup>. Luego (o al mismo tiempo) sus estudios chinos, cuyas fuentes no revela, le enseñaron, según él, la posibilidad de una reproducción simultánea y visual, en este caso con caracteres chinos mediante movimientos de danza, de algún contenido (o sentido, no se puntualiza), enunciado fónicamente. Por último dice haber visto en las *Histoires naturelles* (1896) de Jules Renard una representación gráfica de “la inquieta fila de hormigas”, constituida por una repetición múltiple de la cifra ‘3’<sup>8</sup>. Después, siempre según Tablada, escribió en Nueva York sus “Madrigales ideográficos” que fecha desde el yo-aquí-ahora de su carta a López Velarde en el año 1914. En *Li-Po y otros poemas* estos madrigales llevan la fecha de 1915. Sólo entonces vio, como declara, “algunos intentos semejantes de pintores cubistas y algún poeta modernista”. Estos pintores eran con seguridad Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y otros, a los cuales Apollinaire había remitido en su ensayo *Les peintres cubistes* (1913), mientras el poeta modernista, a todas luces, resultaba ser el mismo Apollinaire<sup>9</sup>. Está claro que Tablada intenta establecer una prioridad e independencia de su poesía ideográfica frente a los *Idéogrammes lyriques* de Apollinaire y sus coetáneos, a los que Huidobro se sumó a finales de 1917 con su poema “Paysage”<sup>10</sup>. En qué medida este intento resiste la prueba de las fechas y/o fuentes de inspiración, como afirma García de Aldridge, se comentará más adelante.

Tablada señala como rasgos característicos de su poesía ideo-

<sup>7</sup> Véase *The Greek anthology*, tr. W. R. Paton, London-Cambridge, MA, 1960-1968, t. 5, pp. 128-133. Acerca de la tradición de la poesía visual desde la technopaignia hasta nuestros días informan concisamente en su recopilación KLAUS PETER DENCER, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln, 1972; y WALTER PABST, “Das Idéogramme lyrique und die Tradition der Technopaignia. Interpretationsversuch an Textbildern Guillaume Apollinaires”, en Eberhard Leube & Alfred Noyer-Weidner (eds.), *Apollinaire*, Wiesbaden, 1980, pp. 1-30, con una amplia bibliografía.

<sup>8</sup> JULES RENARD escribe en “Les fourmis”: “Chacune d’elles ressemble au chiffre 3. Et il y en a! Il y en a! Il y en a! 3333333333... jusqu’à l’infini”, véase *Œuvres*, ed. Leon Guichard, Paris, 1971, t. 2, p. 132.

<sup>9</sup> Véase GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, en *Œuvres*, ed. Michel Décaudin, Paris, 1965-1966, t. 4, pp. 13-54.

<sup>10</sup> En 1913, todavía en Chile, Huidobro había publicado en sus *Canciones en la noche* cuatro poemas ideográficos bajo el título “Japoneñas de Estío”. “Paysage” apareció en *Horizon carré* (1917) y fue, curiosamente, recogido en el *Dada Almanach* (1920) de Richard Huelsenbeck. Acerca de la poesía ideográfica de Huidobro véase RENÉ DE COSTA, “Trayectoria del caligrama en Huido-

gráfica la síntesis (que califica de sugestiva), la discontinuidad y el dinamismo, así como “una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción”. Después agrega:

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 substituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de ‘poesía pura’, como lo quería Mallarmé. 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. . . Toda la antigua ‘mise en scène’, mi vieja guardarropía ardió en la hoguera de Thais convertida. . .<sup>11</sup>

En otras palabras, Tablada, en su carta a López Velarde, apunta hacia una mayor condensación del poema lírico mediante la eliminación de toda ilustración de contenidos y/o sentidos por comentarios y/o expresiones redundantes. Lo que, en cambio, quiere añadir, es otro plano significativo, el ideográfico-visual, que ha de funcionar paralelamente al plano lingüístico (“lírico” en su perspectiva) y contribuir a des-retorizar, por decirlo así, el poema. “El secular carácter ideofónico”, es decir, el comunicar contenidos e intenciones de sentido por medio de la notación de cadenas fónicas, debe mantenerse, pero es completado, fuera de los medios propiamente lingüísticos de la expresión poética, por el uso ideográfico del alfabeto.

A continuación quisiera examinar los textos e imágenes de *Li-Po y otros poemas* según los siguientes planteamientos:

— ¿Qué se representa ideográficamente (denotados, connotados y/o intenciones de sentido del plano lingüístico)?

bro”, *Poesía*, 3 (1978), 27-44 (también separadamente en *The University of Chicago Center for Latin American Studies, Occasional Publications*) y el importante estudio de HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT, “Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika”, *Lateinamerika Studien*, München, 1986, 91-122.

<sup>11</sup> J. E. PACHECO, *op. cit.*, p. 62. Con “la antigua *mise en scène*” Tablada alude probablemente a la poesía de su etapa modernista. Thais era el título y la protagonista de una novela muy comentada de Anatole France que se había publicado por primera vez en 1890, y cuyo ambiente finisecular se situaba en el Egipto de la Antigüedad tardía “decadente”.

— ¿Cómo se representan los contenidos ideográficos (mediante letras simples, o conjuntos de letras; gráficamente, delineando siluetas, o por espacios en blanco y negro; análogamente por semejanza, o connotativamente)?

Está claro que puestos así, los planteamientos privilegian el componente lingüístico de la obra como punto de arranque. Ello se debe a que en el caso de Tablada, por lo general, el texto, genéticamente, precede a la imagen.

Después del análisis de la relación texto-imagen se comentará brevemente el problema de la lectura-percepción del poema ideográfico antes de volver a la cuestión del lugar de Tablada con respecto a las ideas estéticas de vanguardia en el primero y segundo decenios de este siglo. Cabe advertir, además, que la representación ideográfica en *Li-Po y otros poemas*, como en cualquier otro caso parecido, está a su vez codificada, o sea que depende de un código cuyo conocimiento recién permite al observador captar el significado de los representantes gráficos<sup>12</sup>.

En "Li-Po" prevalece la representación ideográfica de denotados lingüísticos aislados. Es así como Tablada delinea con letras caligráficas siluetas de "una taza de jade", de un "rumoroso bosque de bambús", de "rostros de mujeres en la laguna", de "las jaulas de salterios" (p. 395), etcétera.

En todos estos casos la representación visual alcanza sólo una parte de la totalidad lingüística denotativa del texto. A veces, lo representado es una metáfora o un símil, de manera que se podría decir que la representación ideográfica reproduce una expresión lingüística que ya es figurada.

Un caso interesante es la representación de "las jaulas de los salterios". Esta metáfora metonimizada se basa en la semejanza de las cuerdas del instrumento musical con las barras de una cárcel, o, lingüísticamente hablando, en los semas + [paralelo],

<sup>12</sup> Me guiaron en la elaboración de estos planteamientos los trabajos pioneros de ALAIN-MARIE BASSY, "Forme littéraire et forme graphique: les schématogrammes d'Apollinaire", *Scolies: Cahiers de recherches de l'École Normale Supérieure*, 3/4 (1973-1974), 160-207; y GEORGES H. F. LONGREE, "The rhetoric of a picture-poem", *PTL*, 1 (1976), 63-84. Resultan igualmente de útil consulta las consideraciones de WILLARD BOHN, "Metaphor and metonymy in Apollinaire's calligrams", *RR*, 72 (1981), 166-181; S. I. LOCKERBIE, "Forme graphique et expressivité dans les Calligrammes", *Que vlo-ve? Bulletin de l'Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire*, 9 (1981), 1-15; y JEAN GÉRARD LAPACHERIE, "Le poème pictural *Train* de Pierre Albert-Birot", *LittP*, 1985, núm. 53, 3-14.

+ [delante de una apertura] y + [tapado] que el semema representante "barras" comparte con el semema representado "cuerdas". El semema representante "barras", sin embargo, no aparece, sino que es reemplazado por el semema "jaulas", lo que permite hablar de una metáfora metonimizada ("jaulas" por "barras"). Ahora bien, estas "jaulas" son visualizadas por cinco líneas paralelas que representan las cuerdas del instrumento. Podría argüirse que se trata, en última instancia, de una vuelta de la expresión metonímico-metafórica a su punto de partida.

como una  
 sonoridad de face  
 uno tara

su infancia fue de porcelana  
 su loca juventud

un  
 numeroso  
 bosque de bambúes  
 lleno de  
 garzas  
 y de misterios

bosque de bambúes

ostras de mujeres

oo - como ostras

en la laguna

museólogos  
 encantados  
 por la luna  
 en las jaulas  
 de los salterios

jaulas de salterios  
 ↓  
 barras

Los versos ideográficos:

Hasta que el poeta y el viento  
 Como presado tabor cae le deshoja e pensamiento  
 como una flor

pueden interpretarse como la representación de dos símiles verbales. Por una parte se visualiza el tabor que cae, concretizando así por la imagen el contenido de la expresión lingüística: El tabor reemplaza/es la cabeza del poeta tropezando. Por otra parte se representa el símil “como una flor”, si se toma la imagen por una rosa con sus hojas y su tallo.

Menos frecuentes son los casos de representación ideográfica de connotados lingüísticos. Los versos:

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

entran en parte en esta categoría. Lo que se visualiza es “el zigzag” (denotado) del vuelo de las luciérnagas, expresado, en el plano lingüístico, metafóricamente, y el caminar bamboleante (connotado) del “camino / del Poeta ebrio de vino”. En:

cuando me emboracho  
 se disuelve nuestra compañía

pero pronto nos juntaremos  
 para no separarnos  
 ya en el inmenso  
 júbilo del azul  
 firmamen-  
 to más  
 allá

se representa una connotación (concretamente una metáfora, lingüísticamente no expresada) de la disolución de la compañía entre el poeta, su sombra y la luna, mediante la silueta de un zapapico. Más complicado es el caso de la ideografía del dibujo adjunto. Puede identificarse como un sector de círculo que visualiza metafóricamente una expresión hipotética como “la inmensidad del cielo”, connotado del verso “en el inmenso júbilo del azul firmamento más allá” (p. 401).

Un caso aparte que ya ha sido comentado brevemente por Atzuko Tanabe<sup>13</sup> está formado por una estrofa cuyos versos aparecen escritos dentro de un ideograma chino muy conocido que significa “longevidad” o “felicidad”. Los versos rezan así:

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

<sup>13</sup> ATSUKO TANABE, *El japonismo de José Juan Tablada*, UNAM, México, 1981, pp. 123 ss.

Un pensamiento magnífico  
 Con alas de oro volador  
 Sutil y misteriosa llama  
 En la lámpara del ideograma.

(p. 378).

En un primer plano se trata de la representación visual del denotado lingüístico “ideograma” que se encuentra al final del poema. En un segundo plano el ideograma representado connota toda la “negra crisálida / de misterioso jeroglífico / de donde surgía como una flor / un pensamiento magnífico / con alas de oro volador” etc., o sea la intención de sentido del poema que puede resumirse como “el escribir, y la forma de ser y significar del ideograma chino”.

En cuanto a la pregunta de cómo se representa el contenido ideográfico en “Li-Po” encontramos que Tablada usa en algunos casos letras simples (en “rostros de mujeres” la mayúscula ‘O’ para representar la silueta de un rostro; en “un sapo que deslíe sonoro” (p. 396) este mismo alógrafo representa los ojos del sapo).

Por lo general, sin embargo, se vale de conjuntos de letras (el material léxico empleado, puesto por escrito) para representar determinados contenidos. Varía la tipografía alternando entre diferentes tipos de letra de imprenta y una letra caligráfica manuscrita. Con éstas delinea siluetas o las forma mediante espacios en blanco o negro, los últimos formados por letras en la tradición de la *technopaignia* o *carmen figuratum*. Lo dibujado está reconocible por analogía, es decir, gracias a la semejanza entre el dibujo y el objeto designado por él, o, más exactamente, gracias a la convencionalidad del signo visual que permite al público enfocado identificar el objeto designado, aunque se requiere, a veces, el apoyo del texto para el desciframiento. En algunos casos, el dibujo ideográfico añade un significado connotativo. Es así como en:

So  
 lo  
 estoy  
 con mi  
 frasco  
 de vino  
 bajo un  
 árbol en flor

la disposición tipográfica no sólo representa “un árbol en flor”, sino también la soledad del hablante gracias a la fragmentación

del semema “solo” que, por la separación de las dos sílabas, connota gráficamente su contenido lingüístico. Por lo general se puede decir que en “Li-Po” los signos visuales connotan un cierto aire oriental que es la obra de la convencionalidad específica que Tablada confiere a sus dibujos<sup>14</sup>. En todo “Li-Po” parece evidente que el texto lingüístico sirvió de base y punto de partida para la imagen. Tablada encontró primero las adaptaciones de la poesía china en sus fuentes de información. Luego las reescribió y visualizó en su poema. Las formas de escritura ideográfica que se observan en “Li-Po” vuelven en la segunda parte de la obra, pero cobran mayor complejidad. Además ya no resulta enteramente claro si el texto sigue sirviendo de punto de arranque para la imagen visual o si la imagen, en algunos casos, estuvo en el origen del texto. Si, con todo, se mantiene la perspectiva del análisis en base al plano lingüístico de los poemas ideográficos es porque la estructuración misma del componente lingüístico parece indicar por su coherencia de contenido y expresión que fue, generalmente, concebido independientemente y con anterioridad a la imagen aunque para ello faltan las últimas pruebas.

Los dos “madrigales ideográficos” que Tablada fecha en 1915 (p. 404), son, ideográficamente, los más sencillos. Cada uno representa un solo denotado de entre la totalidad lingüística denotativa del texto. Algo más complicado resulta “El espejo” cuya ideografía representa el espejo y el corazón de la destinataria de los versos del poema que rezan: “este espejo refleja un corazón” (p. 417). En “Impresión de La Habana” (p. 406) el plano ideográfico repite algunos de los denotados lingüísticos del texto. En el caso de los versos “Tierra! ... Tierra! / clama sobre el mar tu fulgor” se trata de una repetición metonímica mediante la representación de un faro. Al mismo tiempo resume en la convención de una tarjeta postal el título del poema. En “La calle donde vivo” (p. 416) el plano ideográfico abarca también el plano lingüístico connotativo. Es así como los versos:

<sup>14</sup> El uso de la letra manuscrita, sin resultar novedoso en los experimentos poético-ideográficos de la época, refuerzan este aspecto de la connotación de un aire oriental por su carácter caligráfico. Tablada, a todas luces, quería evocar el arte de escribir chino al cual se remite también en el texto y su epígrafe. Éste procede del poema “Las de l’amer repos” de Stéphane Mallarmé. Además la letra manuscrita subraya el elemento propiamente pictórico del conjunto, otorgándole un sello personal frente al esquematismo anónimo de la letra de imprenta. Con todo, Tablada no desecha esta última como bien evidencia la obra.

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

connotan una ventana que, con sus rejas, es representada ideográficamente<sup>15</sup>. En “Amado Nervo” (p. 418) el campanario, la iglesia, la sombra y las palomas denotados lingüística e ideográficamente connotan, a la vez, la obra en general del poeta mexicano muerto en 1919. Tanto éste como los dos poemas anteriores muestran un principio de composición metonímico entre los componentes del plano visual que caracteriza la ideografía de Tablada.

Así como en “Li-Po” hay versos que aparecen escritos dentro de un ideograma, Tablada coloca en algunos de los otros poemas ideográficos el texto dentro del dibujo. Esto se observa en la composición de “Amado Nervo” donde la silueta de la iglesia emerge más bien del plano gris que representa los contornos de su fachada, que del arreglo tipográfico. En “Huella” (p. 412) los versos se hallan escritos dentro de un plano gris cuyos contornos lo identifican como la representación de la huella de un pie humano, es decir, el “pie de la bailarina”, del cual habla el poema. En “Impresión de adolescencia” (p. 405) los primeros versos alternan con gruesas barras negras horizontales. Ambos representan ideográficamente “la celosía del burdel”, mencionada en el poema. Es interesante notar que en este caso la delimitación de la ventana representada afecta el ritmo del poema al producir algunos encabalgamientos violentos. Tal vez sea éste un indicio de la anterioridad de la imagen al texto.

A diferencia de “Li-Po” encontramos en la segunda parte del poemario dos casos en los que el plano ideográfico está desligado del plano lingüístico. Era éste el principio que regía la colección *Un día ... Poemas sintéticos*, publicada en 1919, en la cual Tablada había acompañado cada haikú con un dibujo que representaba gráficamente su título<sup>16</sup>. En “Oiseau” (p. 409) las huellas dibu-

<sup>15</sup> Los versos en latín, colocados en “la puerta tapiada” de la iglesia o delineándola, y firmados “Petrus Diaconus”, proceden de un largo poema de Pedro Diácono, el Bibliotecario (nacido después de 1100, muerto después de 1153) sobre la miseria de su tiempo y la depravación del clero. El texto entero del poema puede leerse en J.-P. MIGNÉ (ed.), *Patrologiae cursus completus. Serie latina*, t. 173, Paris, 1895, p. 1144. No está claro si Tablada encontró los versos ahí donde, en un recuento, recibirían los números 39-48 y 53-56, respectivamente.

<sup>16</sup> Véase la nota 26 de la ed. de Héctor Valdés, p. 625.

jadas del pajarito constituyen el contenido del primer verso: “Voici ees petites pattes”, al cual se yuxtapone el verso siguiente: “le chant s’est envolé”, cuyo significado está repetido, en parte, en el plano gráfico por la ausencia del pájaro del que sólo quedan las huellas. Más vanguardista resulta el poema “Vagues” (p. 408) que recuerda claramente los principios de composición cubistas. A los versos:



*Vagues qui  
bercent  
et versent  
de ses vitres  
bleus parfums  
jasmins  
jonquilles*

**Sonorité**

*ou chante  
le noir SILENCE*

se yuxtapone un plano en gris negro cuyos contornos resultan reconocibles como la mitad de la caja de resonancias de un instrumento de cuerdas. A esta caja de resonancias a medias, dibujada convencionalmente, no corresponde ningún denotado lingüístico. El puente que une los dos aspectos del poema se fundamenta en las posibles connotaciones de “Sonorité” y “Sience” que evocan la idea de la música. En este contexto, las “Vagues / qui bercent / et versent” del texto podrían concretizarse metafóricamente como olas musicales. Lo cubista del poema reside en la técnica metonímica del “collage”, aplicada tanto al material lingüístico —falta de una coherencia sintáctica y semántica entre los sememas— como al elemento icónico yuxtapuesto.

Tanto en “Polifonía crepuscular” como en “Ruidos y perfumes (en un jardín)” la expresión ideográfica apunta hacia la connotación de las intenciones de sentido lingüísticas, resumidas por

el correspondiente título de cada poema. El texto de "Polifonía crepuscular" (p. 410) expresa con medios onomatopéyicos del léxico español, a la manera de ciertos principios de composición futuristas de la época, los ruidos denotados. El plano gráfico trata de reproducir esta multiplicidad sonora mediante un conjunto simultáneo de formas metonímicamente juntadas, las cuales pueden ser interpretadas como la expresión pictórica de la polifonía. Con todo, cabe añadir que esta interpretación sólo es dable después del desciframiento lingüístico del texto. La primera impresión del ideograma resulta mucho menos clara. En cuanto a las formas representadas en particular se nota la silueta del "carabó" volando, es decir, la repetición gráfica de un denotado lingüístico, así como el correr del torrente y "la curva de la carrile-ra". "La campana del rosario" está representada por tres 'A' inclinadas en mayúscula, que simbolizan el repique.

En "Ruidos y perfumes (en un jardín)" (p. 413) el plano onomatopéyico parece ser aún más radical por tratarse de morfemas no lexicalizados. Pero he aquí que Tablada se ve obligado a añadir una especie de rótulo para cada expresión onomatopéyica, ya que sin éste resultaría incomprensible. Ello se debe a que la sola imitación fónica no codificada y, por lo tanto, desligada de cualquier contenido semántico convenido, se vuelve irreconocible. Únicamente el sintagma "crujidos de ho-ja-ras-ca" es una expresión onomatopéyica lingüísticamente convencional (aun cuando escriba "hojarasca" separando cada sílaba por un guión para connotar gráficamente las hojas secas). Claro está que los medios de expresión onomatopéyica fallan en el caso de los perfumes y olores que Tablada tiene que denotar sin ningún recurso a elementos imitativos.

Aquí el plano propiamente gráfico sólo es capaz de connotar lo que dice el título del poema. La disposición tipográfica aislante de las letras que representan los distintos ruidos, perfumes y olores simboliza su presencia simultánea en un lugar dado, en este caso un jardín. El tamaño de los diferentes tipos de caracteres empleados expresa los grados de intensidad de los ruidos, perfumes y olores percibidos para los cuales hay que suponer un punto único de percepción atribuible al hablante.

Otro caso de representación gráfica de una intención de sentido pronunciada por el título se advierte en el poema "Día nublado" (p. 414). Su escritura invertida, que sólo puede leerse con la ayuda de un espejo, evoca la niebla que todo borra. A diferencia de "Ruidos y perfumes (en un jardín)" posee un carácter más

imitativo puesto que se podría argüir que el texto invertido no sólo connota la niebla sino la representa directamente gracias a la semejanza de sus renglones con los “girones de la niebla” mencionados en el poema.

Algunos poemas como “Huella” o “Ruidos y perfumes (en un jardín)” muestran una obvia proximidad a la poética de las “palabras en libertad” que había proclamado el Futurismo y que, en última instancia, se derivaba del célebre poema “Un coup de dés” de Stéphane Mallarmé. Esta proximidad a las “palabras en libertad” también se pone de manifiesto en el poema “Luciérnagas” (p. 411):

### LUCIERNAGAS

La luz  
                   **de las**  
                           Luciérnagas  
 es un  
                   **blando**                  **suspiro**  
 Alternado  
                   con **pausas**                  de oscuridad  
 Pensamientos  
                   **sombríos**          **que se**          **disuelven**  
 en **gotas**  
                   instantáneas                  de claridad

### EL JARDIN ESTA LLENO

#### **de suspiros de luz**

Y por sus  
                   **frondas**          escurriendo          **van**  
**como**  
           lá  
           gri  
                   mas          las últimas          **gotas**  
 De la  
           lluvia  
                   lunar.....

Aquí la tipografía y la tipotaxis sugieren la independencia tanto sintáctica como semántica de los sememas, connotando, al mismo tiempo, el volar y resplandecer de las luciérnagas. Con todo, esta independencia (en contra de los postulados del Futurismo) sólo es aparente puesto que, como lo demostraría una transcripción a renglón seguido, el texto evidencia una clara coherencia sintáctica y semántica, reforzada, además, por paralelismos fónicos. El único ejemplo de yuxtaposición tipotáctica de unidades textuales independientes (aunque ligadas entre sí por múltiples relaciones gramaticales y semánticas como lo ha demostrado en un extenso comentario María Nieves Alonso)<sup>17</sup> es el poema “Nocturno alterno” (p. 407). En el nivel gráfico la alternancia y la unicidad, temas centrales del poema, son connotadas primero por el uso y la disposición alternantes de dos tipos de letra antes de confluir en uno solo para culminar, finalmente, en las mayúsculas de la palabra “LUNA ...!”. Aquí, el elemento de representación visual por semejanza residiría en la disposición alternante de versos y tipos de imprenta en la primera parte del poema.

Por fin, en el poema “A un lémur” Tablada lleva a las últimas consecuencias el uso semántico de la delimitación silábica que ya se observó en la disposición tipográfica del semema ‘solo’ en “Li-Po”. El texto dice: “Gozaba yo a Bogotá, te miré y me fui”. De su disposición tipográfica por sílabas resulta un soneto con la rima ABBA BAAB CDC DCD. El aislamiento silábico connota lo que explicita el subtítulo del poema que va entre paréntesis: “Soneto sin ripios”, es decir, la exigüidad del texto. El aspecto visual subraya esta connotación sin recurrir a la representación por semejanza. Está claro que se trata de reforzar la intención de sentido del poema que consiste en la manifestación de una máxima reducción del material léxico necesario para escribir un soneto.

Resumiendo se puede decir que *Li-Po y otras 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). Este resultado se repite en el plano de la composición gráfica, en el cual los ejemplos más complejos, “arquitectónicos” como decía Tablada, se encuentran en la segunda parte del poemario. No así en las formas propiamente

<sup>17</sup> MARÍA NIEVES ALONSO, “Nocturno alterno de José Juan Tablada, poeta de vanguardia”, *Acta Literaria*, 9 (1984), 109-119.

gráficas de la representación donde el uso tanto del blanco y negro como de la tipografía ya le confiere a la primera parte una cierta complejidad. En cuanto a la proporción entre la representación gráfica por semejanza y la representación gráfica connotativa en la obra, la primera es netamente mayor, encontrándose los pocos ejemplos de representación connotativa casi exclusivamente en la segunda parte. En total el análisis de las formas de escritura ideográfica en *Li-Po y otros poemas* confirma la impresión de que Tablada experimentó concienzudamente con las posibilidades de significación que principalmente el uso ideográfico de la escritura del español le ofrecía.

Ahora bien, el problema de la significación visual mediante el uso ideográfico de la escritura, al cual también se vio confrontado Tablada en su proyecto poético de síntesis y simultaneidad, consiste en las particularidades que caracterizan el plano gráfico respecto de la constitución y transmisión de sentido. Si bien es cierto que su percepción espacial parece, en un primer paso, más global que la percepción sucesiva del plano lingüístico en la lectura, las posibilidades de significación que ofrece son, por el material utilizado, generalmente tipos de letra, más reducidas. De ahí que el plano lingüístico exceda al plano gráfico en potencialidad significante. La simultaneidad de los dos planos se transforma, además, en el proceso de la lectura-percepción en una sucesión, en la cual se pasa de la imagen al texto y desde éste otra vez a la imagen. Así, la simultaneidad de la percepción sólo resulta posible después del desciframiento entero del texto y su relación con la representación gráfica. En el caso de la representación visual connotativa la concretización del sentido requiere, de modo indispensable, una lectura previa del poema.

Tablada no indica ninguna fecha para la composición de "Li-Po". El descubrimiento de sus fuentes chinas por Adriana García de Aldridge permite, sin embargo, conjeturar que fue escrito durante el exilio del poeta en Nueva York entre 1915 y 1918 cuando este material le era fácilmente asequible. Para el resto del poemario tenemos las fechas del propio Tablada que van desde 1915 ("Madrigales ideográficos") y 1917 ("Impresión de adolescencia") hasta 1918 ("Impresión de La Habana") y 1919 (el resto del poemario). Resulta, si se da fe a esta datación, que la mayoría de los poemas que integran la segunda parte de la obra fue escrita en Bogotá y/o Caracas donde el poeta trabajaba a la sazón en las respectivas legaciones mexicanas. Fue la época de la incipiente irradiación de las ideas estéticas de los movimientos de van-

guardia (ahora llamados históricos) que habían surgido en Europa en los dos primeros decenios de este siglo y que deberían causar en los años veinte una verdadera explosión de manifiestos y proclamas en el continente latinoamericano<sup>18</sup>. La crítica ha destacado que Tablada, casi al mismo tiempo que Huidobro, inicia una reorientación de la poesía hispanoamericana en el marco de los postulados de la nueva estética<sup>19</sup>. ¿Será necesario rectificar esta visión a la luz de los descubrimientos de las fuentes chinas del poema “Li-Po”? No me parece evidente. Todo indica que Tablada se familiarizó en su exilio neoyorquino con las ideas estéticas revolucionarias de los movimientos de vanguardia, cuya fermentación bien pudo ya haber advertido durante su estancia en París entre 1911 y 1912. Héctor Valdés ha señalado cómo en los poemas “Lawn Tennis” y “...?” (más tarde “Quinta Avenida”) de *Al sol y bajo la luna* (1918) se perfila “el nuevo credo estético”<sup>20</sup>. Es precisamente en “Luna” y “Lawn Tennis” (donde hay, además, una clara alusión, aunque ambigua, al furor iconoclasta del primer manifiesto del Futurismo)<sup>21</sup>, donde se notan las primeras experimentaciones con nuevas formas de disposición tipográfica. En “Lawn Tennis” (p. 327) la disposición de las redondillas hace pensar en la distribución de una cancha de tenis así como la trayectoria diagonal de la pelota (connotación). En “Luna” (p. 341) hay una representación visual de los rayos lunares sobre la laguna en la tradición de la *technopaignia*. *Un día... Poemas sintéticos* (1919), a pesar de su obvia ascendencia oriental, no es concebible

<sup>18</sup> Ahora fácilmente asequibles en la excelente edición de HUGO J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Bulzoni, Roma, 1986.

<sup>19</sup> Véase EDUARDO MITRE, “Los ideogramas de José Juan Tablada”, *RevIb*, 40 (1974), 675-679; THOMAS W. RENALDI, “José Juan Tablada: imágenes vanguardistas entre formas modernistas”, *TC*, 1979, núm. 5, 253-260; ALFREDO A. ROGGIANO, “José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia”, *HiJ*, 1980, núm. 2, 47-55; ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS, “Tablada o el crisol de sorpresas”, *TC*, 1984, núm. 9, 104-135.

<sup>20</sup> “Prólogo”, en JOSÉ JUAN TABLADA, *Obras*, t. 1, p. 15.

<sup>21</sup> Los versos “De la Victoria / de Samotracia, / mientes la gloria / llena de gracia” recuerdan un tanto irónicamente la tan discutida *boutade* de Marinetti de que “[...] une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*”. El poema entero es una reivindicación nostálgica de los valores de la belleza femenina concebida desde las fantasías eróticas masculinas del fin de siglo y cifradas en “las Nikés”, contra la belleza deportiva e inexpugnable (“fire proof” en “...?”) de la mujer “yankee”.

sin las preocupaciones de las vanguardias coetáneas por la depuración radical del lenguaje poético<sup>22</sup>. Las ilustraciones de la edición original añadieron un plano de significación visual, yuxtapuesto y simultáneo a la sintetización lingüística perseguida. Este plano suplementario, como ya se dijo, es el principio estético común que une *Un día... Poemas sintéticos y Li-Po y otros poemas*.

Generalmente se ha querido ver el estímulo que Tablada a todas luces recibió de los movimientos coetáneos de vanguardia para la composición de *Li-Po y otros poemas* en términos de dependencia, considerada como una tara. Este juicio, que probablemente compartió Tablada —por lo que reivindicó la independencia de su poesía ideográfica en la carta a López Velarde frente a Apollinaire y la pintura cubista— continúa un concepto de originalidad que arranca de la *Genieästhetik* del siglo XVIII. Tiene su posible fundamento socio-económico en el paulatino despliegue de un mecanismo de mercado para los productos culturales que, comparable al surgimiento de la publicidad en el campo de las mercancías, hizo necesario dotarlos de un sello inconfundible y personal para la ansiada adquisición de capital, en este caso simbólico. Pero es un hecho fácilmente aceptable que la calidad y trascendencia de una obra literaria como de cualquier otro producto cultural no puede residir en su independencia de puntos de referencia o contactos estimuladores. Es así como 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.

Desde el punto de vista de las fechas, el estímulo de la estética ideográfica, cubista y futurista que evidencia el análisis de *Li-Po y otros poemas* resulta perfectamente posible. El *Manifeste technique de la littérature futuriste*, decisivo para la nueva estética, es del 11 de mayo de 1912. Marinetti publica un *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* el 11 de agosto del mismo año y vuelve

<sup>22</sup> La filiación estética francesa del interés por el haikú en Tablada se comenta brevemente en BARBARA DIANNE CANTELLA, "Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú", *RevIb*, 40 (1974), 639-649; no he podido ver los trabajos de JOHN G. PAGE, *José Juan Tablada, introductor del haikai en Hispanoamérica*, México, 1963, citado por B. D. CANTELLA, art. cit., p. 644, y DELIA V. GALVÁN, "José Juan Tablada y su haikú: aventura hacia la unidad", *Cincinnati Romance Review*, 2 (1983), 110-120.

repetidas veces a la carga<sup>23</sup>. Sus ideas fueron comentadas vivamente en los medios de vanguardia. Apollinaire conoció por un breve momento su impacto<sup>24</sup>. Los primeros experimentos de éste con la estética visual de los poemas ideográficos de *Calligrammes*, remontan al año 1914. En el número 25 de su revista *Les soirées de Paris* del mes de junio de ese año publica la célebre "Lettre-Océan" que va dirigida a su hermano Albert que vivía en México desde 1913<sup>25</sup>. En el número siguiente de la revista de julio-agosto de 1914 aparecen los *idéogrammes lyriques* "Voyage", "Paysage animé" (en la edición de *Calligrammes* "Paysage"), "La Cravate et la Montre" y "Coeur Couronne et Miroir"<sup>26</sup>. En el número 12 (diciembre de 1916) de la revista de vanguardia *SIC* que dirige Pierre Albert-Birot se incluye el ideograma lírico "Il pleut"<sup>27</sup>. Antes de publicar en 1918 *Calligrammes* Apollinaire da, a principios de 1917, algunos ideogramas a la imprenta para el catálogo de la exposición del pintor Léopold Survage y la dibujante Irène Lagut. Con ellos piensa reanudar la labor de *Les soirées de Paris* en cuyos dos últimos números, antes del estallido de la guerra, habían aparecido las primeras experimentaciones con la estética espacio-visual<sup>28</sup>.

Tablada pudo ya haber visto todas estas tentativas en su exilio neoyorquino, especialmente los *idéogrammes lyriques* de *Les soirées de Paris* que sobre un trasfondo de preocupación por nuevas formas de escritura poética inspiraron probablemente de una manera espontánea "Los madrigales ideográficos" de 1915. A lo largo de la gestación de *Li-Po y otros poemas* combinó la escritura ideográfica con principios de estética cubista y futurista para poder expresar en una síntesis, como lo quería, "a la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad"<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Especialmente con *Imagination sans fils et les mots en liberté* del 11 de mayo de 1913, véanse los textos en GIOVANNI LISTA (ed.), *Futurisme. Manifestes-Documents-Proclamations*, Lausanne, 1973, pp. 129 ss.; facsímiles en GIOVANNI LISTA (ed.), *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne, 1977.

<sup>24</sup> Cf. P.A. JANNINI, *Le avanguardia letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, 2a. ed., Roma, 1979, pp. 127 ss.

<sup>25</sup> APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par M. Adéma et M. Décaudin, Paris, 1956, p. 1074.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1213.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1214.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1147. Sobre los poemas ideográficos para la exposición Survage-Lagut cf. también W. PABST, art. cit., pp. 13 ss.

<sup>29</sup> En esta síntesis juegan un papel primordial los conceptos de 'modernidad' y 'simultaneidad' cuya importancia en los debates vanguardistas de la

Sin embargo, en el plano propiamente lingüístico permaneció generalmente más prudente que sus puntos de orientación europeos. A pesar de la declarada voluntad de “arrojar lastre” no llegó a deshacerse verdaderamente de la retórica del Modernismo. Tanto en la prosodia y la preocupación por la eufonía como en el inventario lexemático y de los tropos hay en *Li-Po y otros poemas* muchos ejemplos de una estética con la cual los movimientos de vanguardia habían roto estrepitosamente. El conjunto de la obra, no obstante, es de clara voluntad vanguardista, confirmada por la acogida que iba a encontrar en México entre los seguidores más jóvenes de la nueva pauta literaria. Si bien es posible que hoy, en la opinión de Octavio Paz, “los caligramas de *Li-Po* sólo puedan interesarnos como curiosidad literaria”<sup>30</sup>, marcaron un hito en la historia de la poesía hispanoamericana que vale la pena rescatar.

KLAUS MEYER-MINNEMANN  
Universität Hamburg

---

inmediata preguerra de 1914 ha sido destacada en un estudio todavía imprescindible de PÄR BERGMAN, “*Modernolatria*” e “*Simultaneità*”. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, 1962.

<sup>30</sup> Véase OCTAVIO PAZ, “Alcance: *Poesías*, de José Juan Tablada”, en *El signo y el garabato*, J. Mortiz, México, 1973, p. 187.