

Imagen y poesía en José Juan Tablada y Alonso de Ledesma*

Rocío Olivares Zorrilla
Universidad Nacional Autónoma de México

Una virtud del símbolo en la poesía es poder trazar una línea parabólica que en su curva aprehende una cierta condición del objeto que de otra manera escaparía al lenguaje. La mejor poesía simbólica en nuestra lengua se alimenta de esas elusiones del lenguaje que, como un baile de cortejo, rodean para abarcar. La intensa relación del símbolo con lo visible hace también de la poesía simbólica una suerte de espejo convexo ante el poeta y su objeto que, como en el cuadro de Van Eyck, refleja al infinito la pequeña escena que tiene delante. Es así como podemos pensar en los *haikús* de José Juan Tablada: lazadas que unen el espacio infinito y el breve cuerpo del objeto poético; trayectos de *bumerang* verbal. La extraordinaria historia del japonismo de Tablada es recurrente siempre que tocamos el tema de los *haikús*. Es curioso, sin embargo, lo que puntualiza Esther Hernández Palacios en su libro sobre Tablada, *El crisol de las sorpresas*,¹ respecto a que él no fue el introductor del *hai-kai* a México, sino Alfonso Reyes. Y es curioso porque Tablada mismo pareció atribuir no sólo a su contacto con la cultura japonesa la creación de sus pequeños poemas simbólicos, sino también a la influencia de poetas franceses e ingleses que ya lo habían adaptado a la poesía en sus respectivas lenguas: Basil Hall Chamberlain y Paul Louis Couchoud. Mi curiosidad aumentó cuando leí que Tablada nunca pretendió copiar el género poético japonés, sino que más bien presumía de haber emprendido un proceso de "acriollamiento" del *haikú*. Sobre ello, Esther Hernández Palacios observa que Tablada fue jardinero, entre otras monerías, y sabía lo que era el tratar de adaptar una flor exótica a otra tierra. Los *haikús* de Tablada conservan, por tanto, sólo ciertas características esenciales de los *haikús* japoneses. Lo primero que se pierde es la métrica reglamentaria, que en los hispánicos se transforma en octosílabos y heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y hasta versos de cinco y tres sílabas. Lo que permanece del modelo oriental es su estrecha relación con la naturaleza; el hacer del poema un "pequeño mundo suficiente", al decir de Atsuko Tanabe;² el equilibrio del uno con el Todo; lo humorístico y lo sagrado en peregrino connubio o alternancia. Otro rasgo distintivo, siguiendo a Atsuko Tanabe, es una metaforización claramente hispánica, muchas veces lujosa y espléndida, como gusta a los modernistas, mientras que el *haikú* japonés es más conceptual. También habría que mencionar la presencia del título en los *haikús* de Tablada, generalmente necesario como correlato de la metáfora, y ausente en el modelo japonés, donde los versos son autosuficientes.³ Explicaré más puntualmente la razón de mi curiosidad al enterarme de estas cosas una vez que les diga otro elemento más que contribuyó a mi sorpresa respecto a los *haikús* de Tablada. Se trata de la relación que Esther Hernández establece entre T.S. Eliot y Tablada en torno al concepto de la "disociación lírica", que fue uno de los nombres que Tablada dio a sus pequeños poemas antes de decidirse por titularlos "jaikais". Eliot había escrito un ensayo en el

¹ Xalapa, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias y Sociolingüísticas, 1994 (Cuadernos, 37).

² *El japonismo de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1981.

³ *Ibid.*, p. 113.

Times Literary Supplement, en 1921, sobre la "disociación de la sensibilidad" en los poetas metafísicos ingleses. Sin saber a ciencia cierta si Tablada conoció ese ensayo, el hecho es que el concepto de disociación aplicado a la poesía alude precisamente a una relación entre lo próximo y lo lejano en términos de una asimetría constituyente del poema mismo. Pienso en la pintura oriental y, efectivamente, veo que la asimetría es uno de sus rasgos distintivos. El vínculo entre dos términos desiguales o diversos, pues, parece ser también una de las características definitorias de los *haikús*. Otra más es su carácter plástico. En esto también ha insistido Octavio Paz, quien afirmó que "*En sus momentos más afortunados la objetividad de Tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter casi religioso de aparición*". En *El día...*, su primer libro de *haikús*, por ejemplo, Tablada acompaña los poemas con un pequeño dibujo, de marco circular, trazado por él mismo, con la imagen del objeto poetizado.

Pero ya habrán sospechado que la razón última de mi asombro es que hemos viajado no sólo en el espacio, del mundo occidental y México al Japón, sino que hemos viajado retrospectivamente en el tiempo y, de pronto, los poetas metafísicos ingleses vienen a participar de nuestras reflexiones sobre la disociación y el contraste en la poesía. Entonces pienso que el transcurrir de las culturas del mundo tiene vibraciones parecidas en momentos diferentes, y que esas, por llamarlas así, vibraciones, permanecen en una memoria o producen ciertos efectos y explican manifestaciones y afinidades que se responden a través de los siglos. La riqueza de la poesía barroca, en efecto, sea la inglesa o la hispánica, es una fuente en la que solemos encontrar remotos antecedentes de formas que, de pronto, damos en cultivar en nuestro tiempo. Recuerdo ese poema manierista de Lope de Vega, *El triunfo de Judith*, que tanto se asemeja a los poemas parnasianos de Rubén Darío y hasta a la *Cleopatra* de Salvador Díaz Mirón. El manierismo se caracterizó no solamente por la estilización formal del objeto representado, sino también, precisamente, por interconectar la literatura con la representación visual y por acoplar a la idea o fundamento filosófico de la obra una expresión figurativa o imaginativa. Manuel Montero Vallejo, en su prólogo a los *Emblemas* de Alciato, dice que el misterio que levanta la relación entre la palabra y la imagen de la literatura emblemática, era un verdadero "crucigrama para intelectuales... que debía ser muy del agrado de los cultos de los siglos XVI y XVII." Gracián hace una verdadera apología del emblema en su *Agudeza y arte del ingenio*, y caigo en la cuenta de que la definición gracianesca del concepto poético tiene cierto parecido con esa "disociación lírica" del *haikú* tabladiano. Concepto es para Gracián "un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos... Sobre todo cuando la semejanza va realizada con el misterio y se le da salida con una grave y sentenciosa ponderación..." En otro lado dice: "...consiste el artificio desta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos... y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga."⁴ Es clara la identidad del concepto barroco con esa "disociación de la sensibilidad" que T. S. Eliot descubre en los metafísicos ingleses. Más aún, los juegos anamórficos de espejos que complicaron las representaciones del manierismo al barroco, el diseño interno, la tensión interior, todo esto conforma una estética en la cual la imagen, calculadamente decorativa, encierra una idea que la trasciende.

Es en ese contexto en el que la literatura emblemática se despliega e invade diversos terrenos de la vida cultural. La triple composición del emblema: mote o lema, imagen y epigrama, sintetizable en dos: *res picta* o imagen y *res significans* o palabra, nos da ya un rasgo de identidad con la forma del *haikú*: relación entre el espíritu y la materia y

⁴ *Agudeza y arte del ingenio*, Ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.

entre la imagen y la palabra. De la *res picta* pensaban Alciato y sus contemporáneos que era como la materia, y de la *significans* que era el alma o espíritu. Según Aurora Egido, hay dos posturas irreconciliables respecto a la literatura emblemática: la de aquéllos que la consideran un género literario en el que lo más importante es el texto verbal que explica el simbolismo de la pintura, y la de aquéllos que consideran el emblema como "una forma mixta en la que se sintetizan literatura y pintura."⁵ Sobre todo ello se cierne el principio horaciano *ut pictura poesis*: la sinestesia como recurso básico y la conceptualización como condicionante. Si consideramos todo esto al comparar los emblemas con los *haikús* tabladianos, hay, sin embargo, una necesidad discursiva de establecer las diferencias además de las similitudes. Unas y otras pertenecen a la espiral que remite sus tonos de escala a escala de la música y de una era a otra en el tiempo. Sirva a este propósito la relación de un pequeño hallazgo que me hizo retornar del pasado a la poesía de nuestro siglo. Comencemos.

En un viejo tomo de la Biblioteca de Autores Españoles, el *Romancero y cancionero sagrados, colección de poesías cristianas, morales y divinas*, recopilado por Don Justo de Sancha en 1855,⁶ encontré, además de otras lindezas que comentaré en distinta ocasión, unos *Jeroglíficos* pertenecientes a la *Tercera parte de los conceptos espirituales*, de Alonso de Ledesma. En ellos el poeta ofrece de un golpe metafórico, la imagen y los atributos de diversos santos cristianos, cada uno en tres breves versos octosílabos, no exentos de humorismo algunos, y todos ellos alusivos a lo sagrado. Alonso de Ledesma nació en 1562 en la ciudad de Segovia, "lugar de la palabra", según María Zambrano.⁷ Apegado al sentir popular, la poesía religiosa de Ledesma fue ampliamente conocida y apreciada por sus contemporáneos, como Cervantes, Lope y Gracián, y leída en festividades solemnes ante Felipe II y la familia real. Muchos nobles de la corte le dedicaron a su vez poemas a Alonso de Ledesma y Cervantes lo incluye en su colección de poetas de *El viaje al Parnaso*. El sentir generalizado entre los lectores de la poesía aurisecular de hoy en día, es que Alonso de Ledesma es un poeta al servicio de la religión y, como tal, así como a veces su ingenio metafórico expresa una tensión anímica singular, también su poesía llega a cobrar una densidad excesiva, llena de sentidos ocultos,⁸ alejándose de la virtud lírica en aras de lo doctrinal. Este rasgo, sin embargo, no aparece en los *Jeroglíficos* de Ledesma, sino más bien aquella vertiente popular, partícipe del cotidiano acontecer de esa gente que, de pronto y por designios divinos, escala el grado de la santidad. Francisco Almagro, su comentarista, observa que si bien el impulso *palabrero* y *vulgarizador* de Ledesma lo malquista a veces con la ortodoxia, también lo pone en el polo opuesto del poder institucional. Afirma Almagro: "Hay quizás en Ledesma un adelanto excesivo a lo que más tarde se llamaría romanticismo."⁹ En él la metáfora, como el alma, es un lugar de cruce entre el espíritu y la materia. Alonso de Ledesma participó, como era costumbre en su tiempo, en numerosos certámenes poéticos donde sus poemas eran frecuentemente premiados. En 1609 tomó parte en el certamen en honor de la canonización de San Ignacio de Loyola. Los emblemas eran una gran moda en ese tiempo, y las justas poéticas motivo suficiente para lucir el talento poético dedicado a versificar las escenas representadas en cuadros y pinturas. En una relación escrita en Segovia, en 1610, por ejemplo, se mencionan las

⁵ Prólogo a los *Emblemas*, de Alciato, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985 (Arte y Estética, 2), p. 9.

⁶ Impresor Rivadeneyra, pp. 396 y 397.

⁷ Citada por Francisco Almagro en su comentario a los *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma, Madrid, Editora Nacional, 1978 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 24), p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

muchas "letras, hieroglíficos y motes" que llevaban los participantes.¹⁰ Motivo especial para estas celebraciones eran las canonizaciones de santos. Las vidas de santos ofrecían materia suficiente para el ingenio metafórico, y las imágenes de las pinturas estaban dotadas de los atributos de cada cual, establecidos rigurosamente por una iconografía sancionada y difundida por la Iglesia y ampliamente interiorizada por los creyentes. En sus tres versos octosílabos, Alonso de Ledesma cifra el contenido de la pintura de tal o cual santo o de los distintos momentos de la vida de María. Así como en Tablada el *haikú* se aleja de su modelo japonés en la característica de contar con un título que, muchas veces, es necesario para decodificar el poema, en Alonso de Ledesma cada uno de los jeroglíficos está en relación dependiente con su título, que tiene la función del mote o lema del emblema. A la vez, el jeroglífico reproduce la imagen representada en la pintura, la *res picta*, de la cual sólo podemos leer ahora una breve descripción arriba de cada título. Seguidamente viene el poema o jeroglífico en sí, que funciona como el epigrama en el emblema tradicional. El primero de ellos en la antología mencionada es sobre la *Anunciación a Nuestra Señora*, con una pintura donde aparece una paloma sobre una palma:

Ave María

Amor es quien hace el nido,
Vos el árbol do se cría,
Y Dios, el Ave María.

La serie de tres oraciones atributivas, aunque elípticas en el segundo y tercer versos, metaforizando en el primero el continente mayor, el amor como nido; en el segundo el continente menor, la Virgen como árbol, y en el tercero el contenido precioso, Dios mismo, se asemeja al *haikú* de la *Luna* tabladiano:

Luna

Es mar la noche negra,
la nube es una concha,
la luna es una perla.

En ambos el parangón se establece entre lo desigual en identificación simbólica. A veces hay coincidencia no sólo formal, sino también temática entre Ledesma y Tablada. Pero considerando lo disímil de las experiencias de cada uno, es explicable que la comparación entre la mayoría de los jeroglíficos y los *haikús* sólo podamos hacerla en algún aspecto específico. *Gratia plena*, de Ledesma, responde al tema de la *Concepción de Nuestra Señora*. La imagen se describe: "Pintóse un sol y una luna llena, y en medio de la tierra, sin hacer sombra". Luego el título y el poema:

Gratia plena

Pues la tierra de la culpa
Nunca del sol la enajena
Siempre será luna llena.

El tema lunar aparece en Tablada referido directamente a la vida de la naturaleza:

La araña

Recorriendo su tela

¹⁰ Ver Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1977 (Temas, 11), pp. 77-79.

esta luna clarísima
tiene a la araña en vela.

El oriental farol ofrece un motivo idóneo al *haikú*, vertido al mundo de lo minúsculo y, a la vez, susceptible al prodigio. El parangón de Tablada dice:

El cocuyo

Pedrería de rocío
alumbra, cocuyo,
tu lámpara de Aladino!

Ledesma también se vuelca al mundo de lo pequeño en su jeroglífico *A la Encarnación de Cristo Nuestro Señor*, donde se pinta "un farol, y dentro dél, en vez de luz, un sol":

Dominus tecum

¿Qué mucho que alumbre tanto
El cristalino farol,
Si de vela sirve el sol?

A veces es el contraste el que hace todo el poema, así en Ledesma como en Tablada. El mundo popular y el aristocrático se cifran en una sola metáfora. Ledesma, ante la imagen de un cordero entre dos tórtolas dedicada a *la Purificación de la Virgen...*, dice:

Ora pro nobis

Dáis tórtolas, como pobre,
Y como rico, ofrecéis
El cordero que traéis.

En Tablada el gallinero es testigo de la humorística disociación lírica:

Pavorreal, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión.

Las aves también son un frecuente resorte temático del poema breve. El prurito observador del ornitólogo nos brinda de Tablada:

Garza, en la sombra
es mármol tu plumón,
móvil nieve en el viento
y nácar en el sol...

En Ledesma al ave sirve para emblematizar *Al Glorioso San Jerónimo*, quien es representado según la descripción de Plinio del ave vigilante, por medio de "una grulla en un pié con un canto en el otro":

Quien tantos tiene a su cargo,
Bien es que cual grulla esté
Con ese canto y en pié.

En otro jeroglífico dedicado *Al Glorioso San Benito en el Yermo*, aludiendo al momento en que el santo se arroja a las zarzas para reprimir sus pasiones, así como a Cristo en la cruz, se pinta "un canario enjaulado en una zarza, y en otra un pájaro negro prendido de una vareta":

Por Dios que cayó en la zarza
El pájaro solitario
Al reclamo del canario.

El ave privada de libertad también asombra a Tablada:

El perico violeta
cabe su verde jaula
desprecia mi sorpresa...

El poder ascensional del *haikú*, gesto en vuelo muchas veces, Tablada lo recoge en uno de los más maravillosos de su pluma:

Peces voladores
Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

En este poema se encierra una metamorfosis congelada en híbrida instantánea. La transmutación de los santos de materia en espíritu ofrece la misma oportunidad ascensional a Ledesma. El ademán no sólo eleva, sino que trastoca un orden y otro de la realidad. Así sucede en dos de sus jeroglíficos dedicados a las santas *Inés arrojada al fuego* y *Coloma, virgen y mártir*. Aludiendo al nombre de Coloma, "se pinta una paloma con una rama de olivo en el pico":

Como virgen, con aceite,
con oliva, cual paloma
voláis al cielo, Coloma.

Santa Inés, por su parte, se volatiliza como el incienso en el fuego: "Pintóse una pastilla ahumando sobre un brasero":

Si es tizón para el tirano
lo que para Dios perfume,
¿Qué mucho llore y se ahume?

Por último mencionaré a dos personajes del mundo natural que se distinguen por la fiereza de su voz. En Ledesma, ante un cuadro *dedicado A las lágrimas de Santa Mónica y conversión de San Agustín*, la leona, pintada "bramando sobre un mal formado cachorruelo que iba reviviendo", es representada poéticamente así:

A la vida de la gracia
La dulce Madre os volvió
Con los bramidos que dio.

Tablada nos brinda la siguiente sinestesia de *Coyoacán*...

Coyoacán, al pasado muerto
 el coyote de tu jeroglífico
 lanza implacable lamento...

A pesar de lo asombroso de la identidad subtemática -ya que los temas rectores son disímiles-, es decir, del eco a distancia de la intención poetizante, de la semejanza de los móviles figurativos y del impulso por asir de una lazada el curso espacioso en el que los opuestos se aproximan, Ledesma y Tablada se distinguen, fundamentalmente, en el punto de arranque lírico. Ledesma comulga con todo un sistema de creencias al que rinde cumplido tributo a su muy peculiar manera. Tablada, por el contrario, explora libremente el universo expresivo entre el hombre y la naturaleza; su trazo enuncia desde más adentro el asimiento verbal de ese fragmento de mundo. En el intento ambos se guiñan con los *haizines* del Japón, junto a los cuales también ostentan su propia singularidad. Los místicos, por su parte, hablan no sólo del éxtasis, sino también del raptó: fulminante elevación del alma que sobrecoge un segundo para quedar en estado de contemplación y devoción. La experiencia personal del budismo *zen*, que alcanza el Todo por la meditación, se ilumina con estos *pequeños mundos suficientes* que logra captar en el vacío universal. Después de esta aventura comparativa permanecen dos cuestiones por precisar en el futuro: sobre Tablada, lo que pudo aportar la tradición cultural y literaria en el proceso de "acriollamiento" del *haikú*; sobre la literatura emblemática, su muy factible pervivencia más allá del siglo XVIII en diversas expresiones poético-visuales, tanto cultas como populares. Con ambas experiencias, Ledesma y Tablada, contemplo una vez más el trayecto parabólico que he recorrido una y otra vez por la espiral del tiempo en mis ratos de lectura. En efecto, como lo habrán intuido ya, el *bumerang* literario que me ha dado por lanzar me coloca en una posición difícil ante el Sistema Nacional de Investigadores, pero yo ya no puedo entrar en razón, estoy deslumbrada por los chispazos de fósforo en la inmensidad negra de la noche. Seguiré, pues, faltando a la moral y a las buenas costumbres de los investigadores serios: el *satori* me ha dejado como al mono... pensando en algo que se me olvida.

* Publicado como "Tablada y sus precursores," en *Suplemento Dominical de La Crónica*, 5 de noviembre, 2000, pp. 7-9.