

Poesía oriental y visualidad en Darío, Tablada y Huidobro

Oriental Poetry and Visuality in Darío, Tablada and Huidobro

Marcela Labraña*

Resumen

En este artículo analizo los distintos modos en que algunos poetas hispanoamericanos se inspiran en el imaginario de la poesía oriental. Algunos de estos recursos consisten en referencias específicas a dicho contexto, así como la adopción de modelos métricos y la disposición espacial del texto. Pretendo demostrar, sin embargo, que sólo se logra una cercanía verdaderamente relevante cuando poetas como Vicente Huidobro desarrollan estrategias sintácticas y morfológicas que consiguen crear el carácter de imagen propio de la poesía china.

Palabras clave: Poesía oriental, visualidad, Rubén Darío, José Juan Tablada, Vicente Huidobro.

Abstract

In this article I analyze the different ways in which some hispanoamerican poets are inspired by the imagery of oriental poetry. Some of these resources consist in specific references to that context as well as the adoption of metric models and spatial arrangement of the text. I intend to show, however, that only a truly relevant closeness is achieved when poets like Vicente Huidobro develop syntactic and morphological strategies that are able to create chinese poetry's proper condition of image.

Keywords: Oriental Poetry, Visuality, Rubén Darío, José Juan Tablada, Vicente Huidobro.

* Marcela Labraña es Doctora en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra y actualmente enseña en la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Terrae (Santiago, Chile). E-mail: mlciruela@yahoo.com.

Pere Ballart plantea que los poetas de Occidente reconocieron “las elípticas y sugeridoras formas orientales como la concreción feliz de una aspiración que ellos mismos andaban persiguiendo” (2005: 144-5). La influencia ejercida por estas formas en la obra de Ezra Pound, permitirían “apreciar hasta qué punto el ejemplo oriental venía a confirmar una expectativa abierta ya de mucho antes” (2005: 145). Se reconoce más que se conoce, se ve en lo desconocido aquello que de algún modo extraño ya se conocía o anhelaba reconocer.

En Latinoamérica, escritores como Rubén Darío y José Juan Tablada inauguran una rica tradición poética inspirada en los modelos de China y Japón que rescata no sólo sus temas sino también la preocupación por el uso de la visualidad en la construcción de los poemas. Posteriormente, Octavio Paz y los poetas concretos brasileños desplegarán una de las etapas más interesantes del desarrollo de esta tradición mediante ensayos, traducciones, poemas convencionales y poemas visuales.

En el caso de los modernistas hispanoamericanos, la ruta a Oriente contemplaba una escala ineludible: París y la colección de artefactos orientales que construyeron el parnasianismo y el simbolismo franceses. Autores como Jules y Edmond de Goncourt, Catulle de Mendés, Judith Gautier y Pierre Loti formaron parte de la lista de materiales que propició la invención del Oriente modernista. Sin embargo, no se limitaron a continuar o a adaptar acríticamente esta corriente estética europea. Como señala Araceli Tinajero en su libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* conviene tener presente la siguiente pregunta: “¿cómo son las representaciones de un 'exótico' (un modernista) sobre otro 'exótico' (un asiático)?”. Para ese fin, explica Tinajero, “hay que considerar que la escritura producida por sociedades poscoloniales es producto de un fenómeno híbrido que establece una relación dialéctica con otros sistemas culturales, ya sean éstos europeos o no” (2004: 10-11).

La mirada a Oriente de Rubén Darío abre una suerte de dirección obligada para el resto de los modernistas. Darío recolecta imágenes de otredad, postales éxóticas que a primera lectura muchas veces resultan un tanto gratuitas o forzadas. Pero no se trata solamente de claves referenciales que remitan específicamente a una cultura determinada, sino que también varias de estas alusiones ostentan su condición de criaturas del oído, es decir, de vocablos que funcionan como parte de una relojería fonética muy bien calculada:

¡Oh bello amor de mil genuflexiones:
torres de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones,
y verdes arrozales apacibles!
 (“Divagación”, 2000: 41).

Vincular el orientalismo de Darío a las exigencias sonoras obliga a la revisión de un habitual consenso crítico sobre la obra de Darío y los modernistas: son eminentemente formalistas. Existe otro acuerdo ligado al anterior: se suele menospreciar esta opción estética al considerar que ambos, el poeta y sus seguidores, “pecan de formalistas”. Guillermo Sucre es uno de los que rompe con esta tendencia al valorar positivamente este aspecto. En su ensayo “La sensibilidad americana” introduce el tema estableciendo un

iluminador nexo entre Darío y Góngora: “Como Góngora”, señala Sucre, “Darío arruinó uno de los principios más invulnerables de la estética tradicional: no creyó en la importancia moral o humanística de los temas [‘la moral enseñanza’, ‘los asuntos graves’ que aun Gracián echaba de menos en el autor de las *Soledades*]” (1985: 21). De este modo, Sucre establece tanto la antigüedad como la vigencia del asunto. Luego, liga esta marcada inclinación de Darío por la forma a su gusto por las palabras, a su opción por una escritura que emana de la búsqueda del placer. Darío no “creyó que la profundidad del arte estaba necesariamente ligada a una filosofía del dolor o de la grandeza histórica”; exaltó el placer “no sólo como tema sino igualmente como naturaleza misma del lenguaje; en su obra, las palabras recobran el gusto de ser palabras, formas constructivas, cuerpos relucientes”. Es posible que en Darío, como en muchos otros modernistas, señala Sucre, dominara por momentos la ornamentación, “[p]ero el verdadero *formalismo* de Darío es otro: la conciencia de que la palabra es una con lo que enuncia, de que toda visión de la realidad depende, en última instancia, del lenguaje” (1985: 21).

Se podría relacionar a Darío nuevamente con el Barroco, específicamente, con su toma de conciencia y consecuente ostentación de la idea del arte como artificio. No me detendré en este vínculo y optaré, más bien, por establecer desde aquí un primer nexo de Darío con la estética oriental. Maggie Keswick, especialista estadounidense en arquitectura y paisajismo chinos, señala que es

imposible captar la visión china de un jardín sin un acercamiento previo a la pintura de paisaje. “La cuestión de la realidad no molestará realmente [al visitante]”, dice un chino del siglo XX, “tan pronto como deje de estar en el jardín y empiece a estar en la pintura”. Casi todos los paisajistas eran también pintores, cuyo secreto para la composición de montañas consistía no sólo en tomar en cuenta las formaciones rocosas naturales, sino también “seguir las fisuras...imitando las pinceladas de los maestros de la Antigüedad” [...]. La artificialidad, entonces, deja de ser la antítesis de la realidad, para convertirse en arte. Así, cuando Ji Cheng y sus clientes miraban una montaña real, la veían con ojos educados por mil años de pintura de paisaje. Cuando realizaban composiciones de rocas y bambúes cuyas sombras fluctuaban sobre los muros blanqueados, el muro se convertía en el equivalente de una seda vacía, el soporte de una pintura de paisaje. (1993: 58)

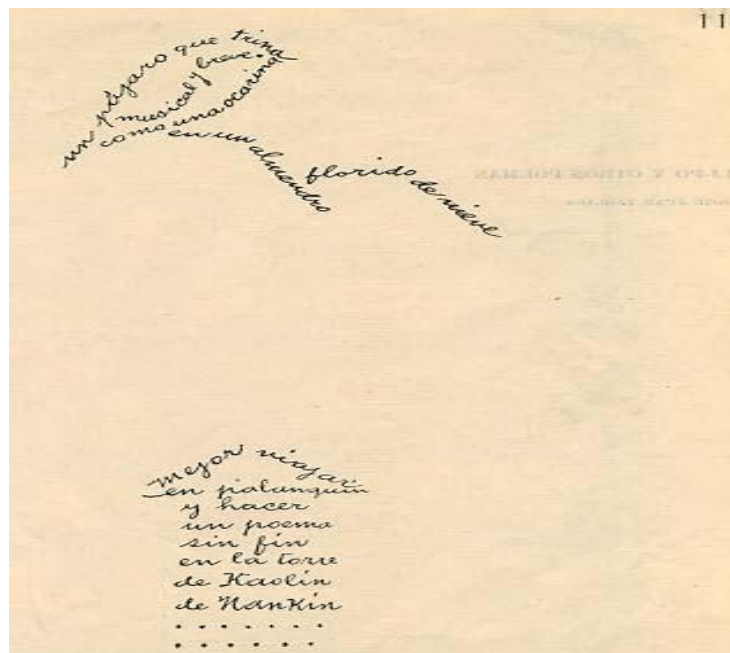
Creo que Darío llega de manera fortuita a este importante principio estético del jardín oriental, ya que él también busca que “la [...] artificialidad deje de ser la antítesis de la realidad, para convertirse en arte”. En este sentido Darío transforma Oriente o más bien, los nombres de ciertos objetos y materiales como kaolín, té y arrozales en un inventario de sinécdoques que remiten a un mundo otro, a un reino asumida y hasta impudicamente artificial.

Algunos cuentos de Darío permiten percibir con claridad otro alcance de este procedimiento. Así, en los relatos de *Azul...*, como “El Rey Burgués”, “La canción de oro” y “La muerte de la emperatriz de la China”, encontramos: biombos, porcelanas, arrozales,

ébanos, máscaras, flores de loto, lacas de Kioto. Muchas veces estas alusiones buscan dar cuenta del afectado refinamiento de la época. Como dice el narrador de “El rey Burgués”: “¡Japonerías! ¡Chinerías! por lujo y nada más” (1888: 3). Este cuento es programático y en él Darío se vale del orientalismo para criticar el snobismo burgués contraponiéndolo a la figura y la estética del artista-poeta. Roberto González Echevarría explica que Darío

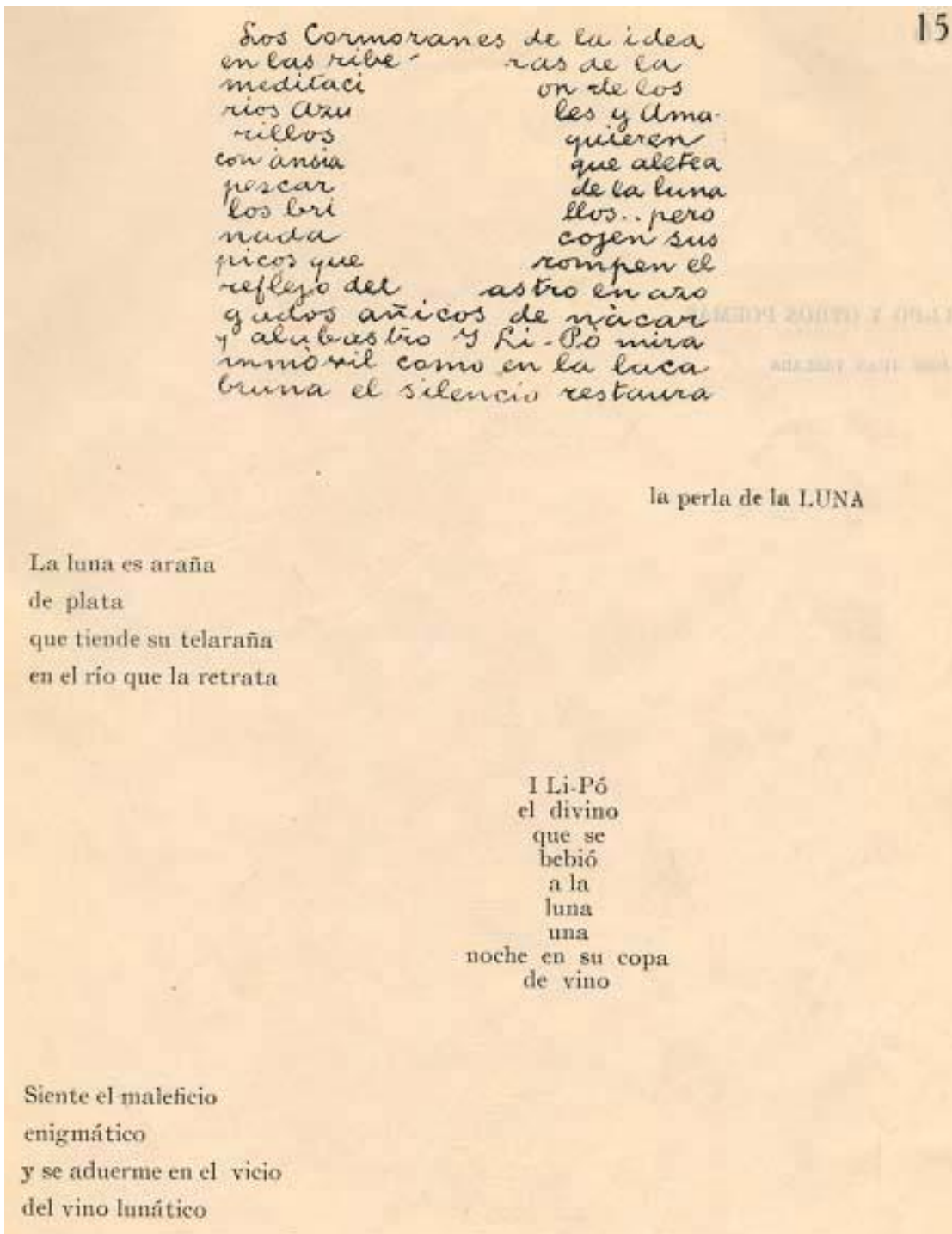
invocaba el mítico mundo de hadas, princesas y artistas incomprendidos que perseguían un ideal estético, un ideal de belleza capaz de restaurar la unidad y armonía del universo. Tal fue la misión del arte que Darío abrazó con fervor religioso. [...] Los artistas de *Azul...* son personajes cuyos propósitos o anhelos resultan siempre frustrados debido a su inevitable asociación con absurdos y decadentes aristócratas. Hay por lo tanto una fractura entre el ideal al que Darío aspira y la posibilidad de alcanzarlo (2006: 53).

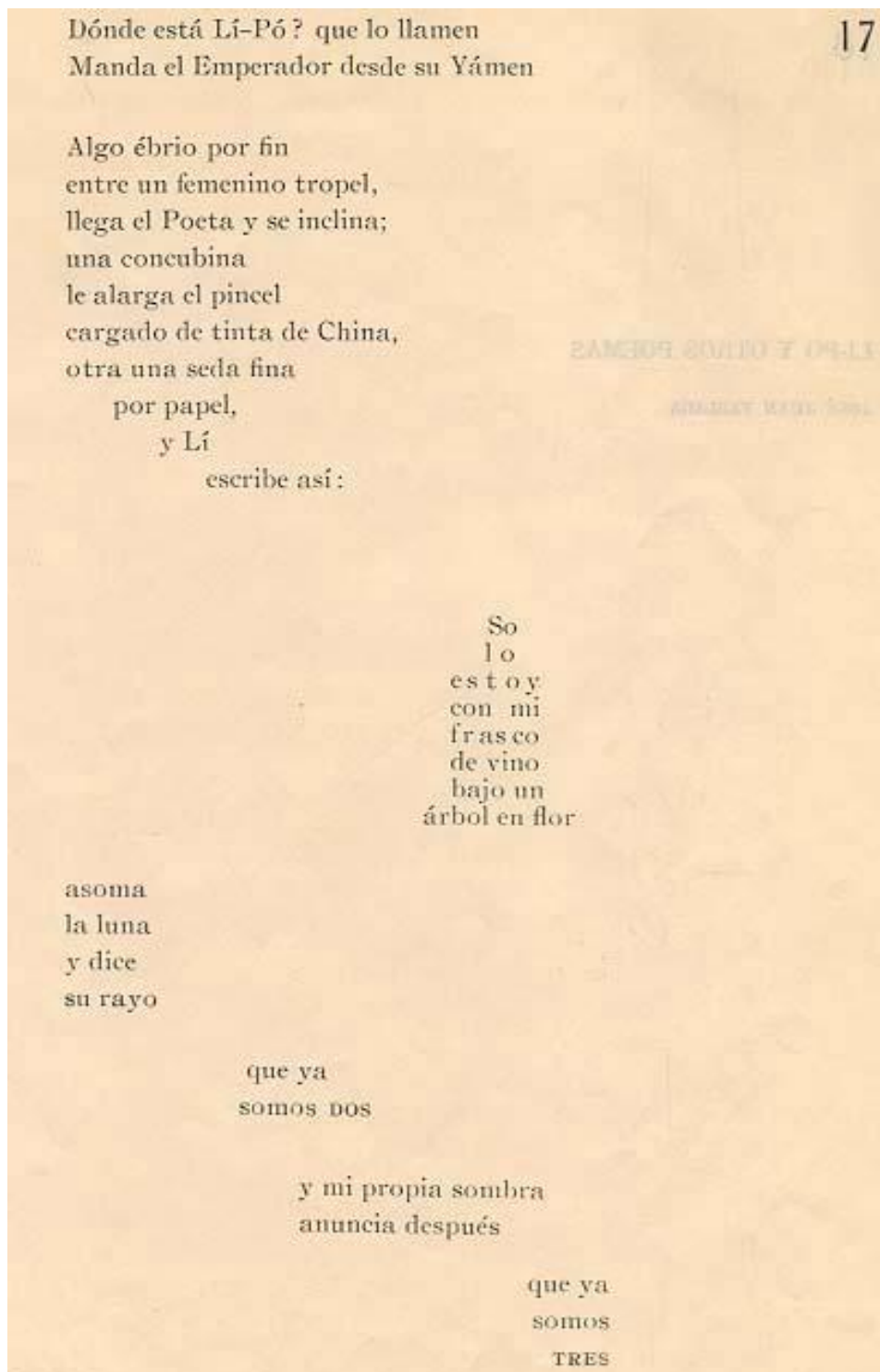
Uno de los eslabones más relevantes en esta ruta de los poetas hispanoamericanos hacia Oriente es el mexicano José Juan Tablada, quien sintió una particular predilección por Japón e introdujo el haiku en Latinoamérica. Incluso, en el prólogo que escribió para su libro *El jarro de flores* (1922), sostuvo que se adelantó en un año a los franceses en la adopción de esta forma poética. No obstante, su libro previo (*Li-Pó y otros poemas*), se abre con unos versos de Mallarmé “Imiter le Chinois au coer limpide et fin” (1920: s/n) y su poema principal se inspira en el poeta de la dinastía Tang más representativo de la China tradicional. Junto con las alusiones a distintos momentos de la vida de Li-Pó y algunos de sus poemas más célebres, Tablada construye unidades poéticas a través de la caligrafía o la tipografía, como es posible observar en los siguientes ejemplos:



creciendo
 que el re-
 blego de la
 luna era
 una balsa
 de blanco
 jade y air-
 ces vino
 por cogerla
 y beberla
 una noche
 bozando
 por el
 río se
 ahogó
 hi-Pó

Y hace
 mil cien a.
 rios el incienso
 sube en cumbran-
 do al cielo perfuma-
 da nube. Y hace mil
 cien años la China
 resuena doble fune-
 ral llorando esa
 pena en el inmor-
 tal gongo de cui-
 tal de la lu-
 na llena!





(Tablada, 1920: 11, 21, 15 y 17)

Salta a la vista que mientras la caligrafía le permitió operar con gran libertad en lo espacial o visual, la tipografía de la época lo obligó a restringir su inventiva. Con esta última técnica crea sólo dos caligramas propiamente tales: la copa de vino (1920: 15) y el frasco de vino que aparece poco después (17). El resto de las unidades tipográficas presentes en el poema son mini cajas textuales bastante convencionales en realidad, como “la luna es araña” (15). Sin embargo, creo que Tablada nunca pierde de vista el uso espacial de la página, incluso cuando en una plana, hacia el final del poema, opta por prescindir por completo de la caligrafía. Observamos aquí que distribuye el texto plásticamente, es decir, que juega con los espacios interlineales y se preocupa de llenar los extremos de la página y no el centro.

Tablada publicó este poema por primera vez en 1920. *Cathay* de Ezra Pound data de 1915 y *Caligramas* de Apollinaire, de 1918. Creo que estas referencias bibliográficas constituyen un indicador más del rol decisivo que Europa desempeñó en el contacto de Hispanoamérica con Oriente. Pero, como José María González de Mendoza plantea: “igual que en otros casos, hay ahí una coincidencia, debida a que ciertas ideas, ciertas tendencias, están como disueltas en el ambiente propio de una época; aunque el libro de Apollinaire es de 1918 y el de Tablada de 1920, los primeros ‘madrigales ideográficos’ de nuestro compatriota habían sido escritos en 1911, en tanto que los caligramas de Apollinaire son coetáneos de la llamada Gran Guerra Mundial, la de 1914-1918” (1970). En la misma línea Octavio Paz señala: “El poeta sigue el tiempo y casi se le adelanta: en Francia los poetas continuaban los juegos y experimentos iniciados por Apollinaire y en lengua inglesa triunfaba la poesía imaginista. A unos y otros les es deudor Tablada y de ambas corrientes recoge, más que una imitación servil, el gusto por la tipografía y la arqueología poéticas (versiones de poesía japonesa y china, mundos que ya le habían interesado en su juventud modernista)” (1994: 159)

Vuelvo al análisis del orientalismo en “Li-Pó” pero ahora bajo la óptica de un texto clave: “Cómo se traduce un poema chino” de Eliot Weinberger. Este importante traductor y ensayista estadounidense señala que “un solo carácter puede ser nombre, verbo y adjetivo” y que incluso suele tener lecturas contradictorias. “El contexto lo es todo”, señala y aventura que quizá éste es un “fundamento lingüístico” de “la filosofía china, que siempre estuvo basada en la relación más que en la sustancia”. Además, los nombres o sustantivos no tienen número: rosa es una rosa y todas las rosas. Por otra parte, los verbos chinos carecen de tiempo. Así, “en el poema lo que está sucediendo ahora, ya ha sucedido y sucederá” y, por último, contrariamente a lo que evidencian muchas traducciones, “la primera persona del singular raras veces se utiliza en poesía china. Al eliminar la mente individual y controladora del poeta [la presencia explícita del sujeto poético, la pronominalización], la experiencia se torna, simultáneamente, universal e inmediata al lector” (1993: 168). Creo que estas, y sin duda otras características de las lenguas y estéticas orientales que desconozco o se me escapan, explican que muchos poemas orientales nos llamen la atención por su condición de texto indeterminado o incluso inacabado.

Un aspecto central de la estética china clásica es la unión de la pintura y la poesía: “en general, por su propia naturaleza, toda poesía se expresa de manera sucesiva, se

desarrolla en el *tiempo*. La poesía china, en cambio, se afana en disponer las palabras en el *espacio*” señala el sinólogo Pierre Ryckmans en “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica” (1993: 133-4). Ahora bien, gran parte de la poesía china tradicional se presenta en registro caligráfico. Bajo esta forma, entonces, el poema quede expuesto a la contemplación como una pintura. Pero, el poema no se convierte en “arte del espacio” (1993: 133) solamente por esta causa. El punto es que el poema, independientemente de su formato caligráfico, se transforma en “pura yuxtaposición de imágenes” (1993: 134). A juicio de Ryckmans, entonces, “lo que confiere un carácter de imagen a la poesía china, lo que permite al poeta revelar series de percepciones, sin tener que pasar por un discurso gramaticalmente organizado, es la fluidez morfológica del chino clásico (una misma palabra, según el contexto puede ser sustantivo, adjetivo o verbo) y, sobre todo, la flexibilidad de su sintaxis (las frases pueden permanecer sin verbo, y los verbos, sin sujeto)” (1993: 134).

“Li-Pó” es un poema escrito en español no es una traducción, aunque hay algunos fragmentos que se acercan tanto a ciertos poemas de Li-Pó que podrían considerarse como tales, en particular el más conocido de todos: “Bebiendo solo bajo la luna” (1988: 34). Es obvio, entonces, que se aleje de las características del chino que acabo de mencionar. Sin embargo, el desarrollo del aspecto formal hace esperable al menos cierta proximidad en el tratamiento del contenido. Pero no. Por el contrario, Tablada escoge quizá la anécdota más narrativa y testimonial de la poesía china tradicional: la vida de Li-Pó. Además elige contarla de la manera más convencional posible: parte por su infancia y termina por relatar su muerte. Por otra parte, al conjugar los verbos, logra que el poema, a nivel de contenido, sí suceda en un tiempo determinado, en el pasado. La experiencia, por ende, no tiende a volverse universal ni inmediata al lector. Además todos los sustantivos tienen número y muchos de ellos forman parte del catálogo estándar de Oriente: taza de jade, bosque de bambúes, palanquín, kaolín, seda; en fin, poco o nada se deja al contexto y mucho a la sustancia, de la historia y de las palabras. Tablada, en resumen, dispone escenas narrativas alusivas a la fama de Li-Pó como amante del vino en caligramas o breves textos tipográficos en los que el tratamiento del lenguaje se aleja totalmente de la “fluidez morfológica” y la “flexibilidad sintáctica” del chino clásico que, según Ryckmans, son los verdaderos responsables del carácter de imagen de la poesía china.

Creo que lo planteado respecto a “Li-Pó” también podría aplicarse a cualquiera de los cuatro caligramas que Vicente Huidobro agrupó en “Japonerías de estío” la segunda parte de su libro *Canciones en la noche* publicado en 1913. Óscar Hahn, en “Los desfases de Huidobro”, el capítulo inaugural de su libro *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, propone el siguiente ejercicio de lectura: prescindir de la estructura caligramática de “Triángulo armónico” que “en la página dibuja dos formas triangulares enfrentadas por uno de los vértices” (1995: 15) y ver qué pasa. Desprovistos de su ordenación caligramática, resulta evidente que estos versos, como el mismo Hahn concluye: “con su linda princesa, su palanquín dariano y sus varias japonerías, más parecen escritos por un modernista menor, tardío y derivativo que por el iconoclasta inventor del creacionismo” (1995: 16).

Thesa^b
 La bella
 Gentil princesa^c
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa.
 Thesa^d es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
 Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado^e
 Y siempre está risueña, está sonriente.^f
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores amantes^g
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Besa.

(Huidobro, 2003: 211)

A diferencia de lo que ocurre en “Japonerías de estío”, en un libro posterior, *Poemas árticos*, Huidobro no busca acercarse de manera explícita a Oriente. No apela a las metáforas orientales que tanto fascinaron a sus predecesores modernistas y se ocupa de situaciones, objetos, sensaciones y lugares que transforma en destellos poéticos de la modernidad evanescente. En este momento sus búsquedas responden a los presupuestos propios de la estética creacionista y de un mismo impulso que comparte con sus compañeros vanguardistas.

Adriana Valdés señala “cada poema ártico parece realizar no una unión, sino una dispersión”. Cada uno es una “serie de chispazos, en la que no existe ni regularidad métrica, ni puntuación, ni respeto mayor por la sintaxis”. De hecho, al leerlos en voz alta, estas características se manifiestan más enfáticamente: “hay versos escritos con mayúsculas (¿habrá que leerlos más fuerte, en tono más enfático? Hay otros con mayúscula y en diagonal (¿dónde se leen?)”. Pero tampoco son caligramas o dibujos, aclara Valdés. Se trata, simplemente, de poemas “que se articulan tomando en cuenta también la distancia visual”, son “textos hechos para ser vistos antes que recitados: textos en que lo visual sustituye a lo musical” (1974-1975: 39). Así podemos leerlo en “Horas”, el poema que abre el libro:

Bibliografía

- Ballart, Pere. *El contorno del poema*. Barcelona, Acantilado Editorial, 2005.
- Li Bo [Li-Pó]. *Cincuenta poemas*. Trad. Anne-Hélène Suárez. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Pere Gimferrer. Barcelona, Editorial Planeta, 2000.
- . *Azul...* Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- González Echevarría, Roberto. "El maestro del modernismo". *Letras libres*, septiembre 2006: 52-55.
- González de Mendoza, José María. "Trayectoria de José Juan Tablada" [*Ensayos selectos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1970]. Web. <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/trayect.html>
- Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago, LOM Ediciones, 1995.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Ed. Cedomil Goic. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2003.
- Keswick, Maggie. "El arte del jardín". *El paseante* n° 20-22, 1993: 48-60.
- Paz, Octavio. "Estela de José Juan Tablada", *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas vol. 4*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994: 156-62.
- Ryckmans, Pierre. "Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica". *El paseante* n° 20-22, 1993: 130-43.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tablada, José Juan. *El jarro de flores*. Nueva York, Escritores Sindicados, 1922.
- . *Li-Pó y otros poemas*. Caracas, Imprenta Bolívar, 1920.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*. West Lafayette, Purdue University Press, 2004.
- Valdés, Adriana. "La coordinación en *Poemas Árticos*". *Taller de Letras* n° 4-5, 1974-1975: 37-60.
- Weinberger, Eliot. "Cómo se traduce un poema chino". *El paseante* n° 20-22, 1993: 68-83.