

## TABLADA Y LÓPEZ VELARDE: ¿PAREJA ORIGINAL DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA?

Rodolfo Mata  
Centro de Estudios Literarios  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1924, en la conferencia “La poesía de los jóvenes de México”, Xavier Villaurrutia hace un recorrido de la tradición poética mexicana, desde sus albores en la colonia, en la que ubica como primer poeta a Francisco Terrazas, hasta el momento en que escribe, en el que distingue al *grupo sin grupo*, inaugurando así esta denominación de los integrantes de Contemporáneos. Repite la idea de Henríquez Ureña acerca de la crepuscularidad de la poesía mexicana, no sin llamar la atención hacia el peso limitante de dicha caracterización, comenta una serie de “poetas mayores”, realiza una suerte de limpieza de un momento de “transición”, y desemboca en el esbozo de lo que se ha llegado a convertir en una especie de raíz del canon de la poesía mexicana moderna. Cito a Villaurrutia:

Si Enrique González Martínez era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía, si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor particular de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles; necesitamos nuevamente de Adán y de Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.<sup>1</sup>

La valoración y las repercusiones de esta metáfora, así como de la imagen que tenemos de esta “pareja original” y de sus relaciones, es lo que me interesa analizar en la presente exposición.

La conferencia de Villaurrutia continúa con la caracterización de las dos figuras y la situación que guardan en el panorama del momento. López Velarde es un “caso de excepción en nuestras letras”, al contrario de lo que sucedió con Roberto Argüelles Bringas y Pedro Requena Legarreta, pues la muerte no cubrió su obra. Logró definirse y publicar dos libros y la anticipación de un tercero y esparcir una influencia valiosa. Villaurrutia lo retrata como “Adán inocente y confiado” que, acaso sin saberlo, inaugura una reacción contra el “lirismo racional” y el “espíritu extranjero”, y una defensa del patrimonio nacional. Abrió los ojos de los sentidos –dice- para darse cuenta de que la provincia existía. Lo clasifica como “poeta católico” pero afirma que “su complejidad espiritual es sólo aparente”, mientras que su complejidad real se encuentra en la forma de su poesía: su “adjetivación al acaso” y su dicción extraña. Divide su influencia en dos tipos: una “personal”, de repetición externa, y otra amplia, esencial y poco aparente, basada en “la exaltación del medio en que vivimos, en el retorno a nuestro paisaje, en la defensa de nuestra expresión verbal, de nuestra lengua viva e imperfecta con respecto al duro patrón del purismo”. Nombra así a dos posibles continuadores -Enrique Fernández Ledesma y Francisco González León- y a varios imitadores, y concluye que este último tipo de influencia es ideológica y “*llega a aquellos poetas que parecen llevar rumbos contrarios*”.

<sup>1</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 825.

Tablada es el viento cambiante de las conquistas nuevas, “el inquieto y el inquietador”, “Eva de cien manzanas prohibidas” y su huella se encuentra entre los jóvenes. Con seguridad y talento, le ha dado libertad al verso, en la que se hundirán quienes no conservan su unidad interior. *Su influencia se refleja casi únicamente en la técnica*. Ha transplantado el *haikai* y lo ha hecho florecer. Varios *jaiyines* lo cultivan, entre los que destacan, según Villaurrutia, Francisco Monterde y Rubén Romero, por sus retratos del paisaje y del ambiente pueblerino, no así Gutiérrez Cruz, que lo ha vuelto vehículo del “último artículo editorial de tópicos socialistas”. Como Tablada pertenece a la generación modernista, Villaurrutia ya lo había descrito como hábil para burlar las clasificaciones poéticas, maestro de literaturas exóticas y eco de las manifestaciones revolucionarias europeas y norteamericanas, y había adelantado que su constante renovación había hecho de su obra “más que una realidad, un provechoso consejo, una doctrina de inquietud para los nuevos poetas”. Habría que cuestionar inmediatamente si esa doctrina de inquietud se limita únicamente a la técnica.

La conferencia continúa con el apartado “Entremés: el estridentismo”, en que Villaurrutia, con ironía, señala que el movimiento “consiguió rizar la superficie rizada de nuestros lentos procesos poéticos” y retrata a Maples Arce inyectándose “el desequilibrado producto europeo de los *ismos*” y convirtiéndose en jefe de prosélitos inconscientes. Inmediatamente después, presenta al *grupo sin grupo* integrado entonces por Torres Bodet, Pellicer, Ortiz de Montellano, Novo, González Rojo, Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano.

En *Los Contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan hizo una valoración histórica de la conferencia de Villaurrutia, de sus motivaciones y repercusiones en el momento en que apareció. Considera que tiene un tono irónico, de feroz iconoclasia, que llega a rayar en la chacota cuando habla del romanticismo llorón. Observa que constituye una “verdadera teogonía laica” y que la expulsión de Adán y Eva del paraíso, por su rebelión y pecado, hacia “una tierra nuestra de más amplios panoramas”, es una alegoría celestial y paradisiaca todo menos que azarosa. El ambiente naïve y de cromo, dice Sheridan, alude “a la naturaleza accidentada de una tradición incómoda y hasta vergonzante [...] la llegada de la poesía moderna al país no es la llegada al paraíso sino la expulsión de él, es decir, la pérdida de la unidad y el inicio de las hostilidades de la modernidad y sus fisuras internas”.<sup>2</sup> Con su peculiar humor, Sheridan complementa el cuadro señalando que el paraíso humano inaugurado no tardará en verse poblado de variados querubines (los Contemporáneos, obviamente) y también tendrá sus caínes y abeles, entre los estridentistas de “sonoros propósitos” y los poetas “incolores y monótonos” como Martín Gómez Palacio y Alfonso Junco. Habría que agregar que la ironía de Villaurrutia, entonces, parece también encaminada hacia el interés de la época por el arte popular mexicano, con sus retablos y exvotos. A partir de ahí, Sheridan continúa con el significado de la síntesis que propone la unión, entre los Contemporáneos, del criollismo de López Velarde con el espíritu experimental de Tablada: la fidelidad a una tradición de heterodoxos y el interés por una poesía personal, mexicana y original, a un mismo tiempo.

La consolidación de esta “pareja original” dependió en gran parte de la precipitación y decantación de la crítica en torno a la obra de los dos autores. En el caso de López Velarde, se inicia con la avalancha de artículos y ensayos acerca de su obra que sucede después de su temprana muerte, en 1921, aunada a las necesidades culturales de la coyuntura nacionalista. En el de Tablada, una apatía crítica que ronda los lugares comunes

<sup>2</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 164.

y que sólo tendrá un cierto desarrollo después de su muerte, en 1945, al grado que Octavio Paz reivindica para sí, ese mismo año, el haber iniciado su revaluación y desagravio, pues se encontraba, dice, casi en el olvido. Las antologías unen estos dos momentos y proporcionan visiones de conjunto interesantes. A continuación revisaré en algunas de ellas la presencia de la “pareja original”.

### Las antologías

Conocidas son las dos antologías que aparecieron bajo el signo del enfrentamiento Estridentismo-Contemporáneos: la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1928, que firmó Jorge Cuesta como editor, pero que en realidad fue un trabajo colectivo,<sup>3</sup> y la que publicó y prologó Manuel Maples Arce, en 1940, con el mismo título y con la tardía intención de responder a los cuestionamientos sobre su poesía y su visión de la vanguardia, incluidos en la primera, con argumentos literariamente impertinentes, como la identidad sexual o la salud mental de sus autores. En el “Prólogo” de la primera, Cuesta sigue la analogía de la parcialidad con la que un fotógrafo sabe hacerse un instrumento de su cámara, y no la de un pintor que quiere hacer un instrumento del paisaje. No propone una visión de conjunto ni filiaciones, y mucho menos una idea de modernidad clara. ¿Por qué es una antología de la poesía mexicana moderna? Tal vez, como sugiere Anthony Stanton, este rasgo se encuentre en la “resignificación del concepto tradicional de influencia”, pues Cuesta afirma que “es un error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo. Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse”. Desde luego, anota Stanton, esto choca con la visión intemporal y estática de la pureza del poema pues, como señala Sheridan, detrás está la estética juanramoniana y el purismo de Valéry<sup>4</sup>. Cuesta prefiere alejarse de los grupos y escuelas y concentrarse en los individuos, pues éstos, sean discípulos o maestros, con el tiempo, superan su protección o dependencia y se liberan de sus cadenas. Agrega que los poemas han sido arrancados de la obra general a la que pertenecen para evitar que los ensombrezca. A pesar de esta actitud de suspensión del juicio, de objetividad fotográfica, Cuesta admite que hay una perspectiva. La encontramos en la selección, en las notas de presentación de los antologados y en la división en tres secciones, que no tienen título sino números romanos y carecen de explicación. Guillermo Sheridan las identifica de la siguiente manera: I Generación intermedia “modernista” o clasicista de la *Revista Moderna* (n. 1850-1875); II Posmodernistas que estrechan su genealogía y se consideran poetas del Ateneo de México o de las revistas *Nosotros* y *Pegaso* (n. 1871-1889); y III Poetas que la *Antología de poetas modernos de México* de Editorial Cultura llamó, en 1920, “poetas del Ateneo de la Juventud”, sección en que se encuentran los Contemporáneos y que ocupa casi la mitad del volumen, desequilibrio que provocó escándalo y la acusación de autopromoción. En la segunda sección, figuran Tablada, López Velarde y Enrique González Martínez, según Stanton, “los verdaderos padres de los jóvenes”, al lado también de Efrén Rebolledo, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales y Alfonso Reyes. La primera incluye a Othón, Díaz

<sup>3</sup> La *Antología de la poesía mexicana moderna* apareció a principios de mayo de 1928, publicada por la editorial Cvltvra. Utilizo la edición con presentación, notas y apéndice de Guillermo Sheridan (Fondo de Cultura Económica, 1985). Según concluye Anthony Stanton, en su ensayo “Tres antologías: la formulación del canon” incluido en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, quienes participaron en el proyecto de la antología fueron Cuesta, González Rojo, Ortiz de Montellano (que se separó pronto), Torres Bodet y Villaurrutia.

<sup>4</sup> Cf. Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 26.

Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rafael López. La omisión de Gutiérrez Nájera fue también un gesto muy controvertido.

La nota de Tablada, escrita por Enrique González Rojo,<sup>5</sup> inicia señalando que su “curiosidad inteligente lo ha lanzado a todas las aventuras de la poesía contemporánea” (p. 94), caracterización que coincide significativamente con la elaborada por Villaurrutia, incluso en la designación de inquietador desde tiempos de la *Revista Moderna*. Sin embargo, la nota continúa advirtiendo de los peligros de dar saltos de Baudelaire a Apollinaire, de éste a los poetas japoneses, y de ellos a López Velarde. El resultado, salvo pequeñas realizaciones, es la volubilidad estética. Su brillo es seductor para la juventud veleidosa y su influencia, aunque transitoria, es indudable. Tablada, en un momento dado, impuso la moda del *haikai*, y quienes lo practicaron llenaron las revistas. Hoy, afirma la nota, la moda ha pasado, pero perdura de ella el afán de “un verso ceñido y justo”. Por ello, cuando Guillermo de Torre afirma que en *Reflejos* de Villaurrutia hay *haikais*, Cuesta retruca señalando que se trata de “poemas breves”, como los que han escrito Juan Ramón Jiménez, Alberti y García Lorca, y que no hay tal filiación tabladista y mexicana. De cualquier manera, ésta es la parte de la obra de Tablada que más llama la atención de los antologadores, pues la selección está integrada por dieciséis haikús y el “Nocturno alterno”. No se incluye ningún caligrama. En esto parece que estuvieran de acuerdo con la opinión de López Velarde a propósito de que la poesía ideográfica era “algo convencional”, sin las condiciones serias del arte fundamental, asunto que sabemos provocó una respuesta incisiva pero sobria y respetuosa de Tablada.

La nota de Ramón López Velarde, elaborada por Villaurrutia, comienza con la observación de que murió joven pero dejó en la poesía mexicana huellas durables. No se trata de la originalidad superficial que lo convirtió en jefe de una escuela. Sin embargo, los imitadores, para bien, lo único que han logrado es separar las falsas virtudes de las verdaderas y así poder descubrir su personalidad profunda. También denuncia que en nuestras letras es frecuente la aparición de una ambición nacionalista que se vale ya sea del paisaje, las costumbres o el arte y el lenguaje popular. La conquista de López Velarde no era la ambicionada “alma nacional”, sino la suya propia. Esto lo ha ayudado a aislarse y mantener la pureza de sus sentidos y la originalidad de su lenguaje, en cuyo retorcimiento se percibe una lucha constante. La selección procura apartar de él la sombra que le han tendido sus discípulos. La selección es: “Mi corazón se amerita”, “Tierra mojada”, “El retorno maléfico”, “Todo”, “Te honro en el espanto” y “La suave Patria”. Todos, a excepción de “La suave Patria” (*El Maestro*, junio de 1921), pertenecen a *Zozobra*, libro que despertó en Villaurrutia la curiosidad de ir a conocerlo en persona y por el que mostró una predilección que se encuentra claramente delineada en su prólogo a *Poemas escogidos* del autor, de 1935. En ese texto, Villaurrutia desarrolla algunas de las ideas que había esbozado en su conferencia de 1924, en especial aquella que encarna en la propia palabra “zozobra”, estado del espíritu que resulta de las tensiones generadas por el erotismo, la religiosidad y la muerte, el abrazo de contrarios como cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio. En *Zozobra* ya están superadas las afinidades superficiales y puramente temáticas, por ejemplo, aquellas en torno a los ambientes de provincia del colombiano Luis Carlos López o el rebuscamiento del vocabulario del uruguayo Herrera y Reissig. En

<sup>5</sup> En 1994, Guillermo Tovar de Teresa informó de su acceso al ejemplar de la antología que perteneció a Torres Bodet, en el cual hay anotaciones. A partir de ellas se infiere la atribución de la autoría de casi todas las notas (Cf. Stanton, *op. cit.*, p. 33).

cambio, prevalece la influencia del argentino Lugones, a quien López Velarde juzgaba el más excelso poeta de lengua castellana. Esta especie de “depuración” de la figura de López Velarde parece obedecer a un proyecto de universalizarlo, para poder proyectarlo con más tino dentro del país -pues hay hacia él una admiración “gratuita y ciega”-, y más allá de nuestras fronteras, “donde no se le admira porque se le desconoce”. Este proyecto será retomado por Octavio Paz.

En su *Antología de la poesía mexicana moderna*, Maples Arce hace alarde de la imparcialidad con que reúne las manifestaciones más nuevas de la poesía mexicana y promete subrayar sus rasgos esenciales.<sup>6</sup> No se inclina hacia ninguna tendencia “porque los poetas que expresan más radicalmente deseo de transformación constituyen un grupo reducido” y, si adoptara una actitud intransigente, acabaría por satisfacer el gusto y la sensibilidad de la nueva generación, pero dejaría a un sector de la lírica mexicana en la sombra. De esta manera, pretende responder a una perspectiva amplia y a una representatividad. Sitúa la poesía moderna a partir de Manuel Gutiérrez Nájera, aunque lo considera un precursor, pues las “cualidades modernas” -exaltación depurada, firmeza de sentimientos y pureza formal- no encuentran expresión sino en los poetas que le siguen inmediatamente. Sus páginas están abiertas a la juventud -hay movilidad- pero no en la proporción en que lo estuvieron las de la antología de Cuesta, aunque el número de poetas, y de poemas de cada escritor es mayor.<sup>7</sup> Advierte que no hace divisiones, pues esto provocaría que el espíritu de las obras individuales quedara indeterminado, ya que se dan coexistencias, movimientos contradictorios, regresiones, etc. Aclara que su criterio no se basa en el índice de popularidad de los poemas, sino en su valor estético, renovador. Como apunta César Núñez, sus argumentos son frecuentemente una imagen especular de la antología de Cuesta y, al mismo tiempo, una muestra de los cambios en la idea que Maples Arce tenía de la poesía. El estridentismo es un asunto olvidado, a tal grado que no incluye a ningún poeta estridentista, excepto a él mismo, aunque en este caso ni siquiera hace mención de su aventura vanguardista.

De Tablada dice que, de los poetas del grupo de la *Revista Moderna*, es el único que no cerró los ojos a la visión de la nueva vida. Su inquietud, espíritu de aventura y sensibilidad hacia lo nuevo permitieron cultivar las formas de la poesía contemporánea y encontrar estímulos para su emoción en las preocupaciones del pensamiento. Esto último alude a las últimas experiencias de Tablada relacionadas con sus incursiones en la teosofía, y la mezcla de esa y otras doctrinas esotéricas con la teoría de la relatividad y el tema de la cuarta dimensión, como lo he señalado en un estudio anterior.<sup>8</sup> En sus memorias, Maples Arce recuerda haber asistido a una lectura de poemas de su futuro libro “Intersecciones” (que nunca se publicó), en el Museo Nacional, y frecuentado la tertulia que el poeta mantuvo, durante su visita a México, en 1924.<sup>9</sup> Maples Arce también menciona su papel de

<sup>6</sup> *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Manuel Maples Arce, Poligráfica Tiberina, Roma, 1940, 427 pp.

<sup>7</sup> Hay un total de 45 poetas contra 23 de la de Cuesta. Como observa César Núñez, el número de poemas por poeta aumenta, excepto en el caso de los Contemporáneos (Cf. César Núñez, “La Antología de la poesía mexicana moderna de Manuel Maples Arce”, pp. 97-127).

<sup>8</sup> Cf. Rodolfo Mata, “José Juan Tablada: teoría de la relatividad, espiritualismo y cuarta dimensión” en *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2003, pp. 111-162.

<sup>9</sup> Maples Arce también recuerda, con agrado, que Tablada, “cuyas perennes afinidades innovadoras desbordaban simpatía hacia los jóvenes”, contribuyó a la difusión del estridentismo. En el Museo Nacional se

introducción del haikú, elogia su habilidad para la sorpresa y la ironía, su manejo de la brevedad y, lo que me parece más importante, su incorporación de elementos de la tierra o imágenes inspiradas en el sentimiento indígena. Aquí se refiere a su libro *La feria*, que ya se encontraba impreso en enero de 1928 y que marca una importante confluencia con el temperamento poético de López Velarde. La selección da cuenta de esto, pues incluye poemas de todos sus libros.<sup>10</sup>

En la nota sobre Ramón López Velarde, Maples Arce observa, en primer lugar, que el poeta jerezano, sensible a las reservas de contenido de cada vocablo, mediante una simple y pura alteración de las reglas que los rigen, consiguió renovar lo que estaba destruido y vacío. Da algunos ejemplos de adjetivaciones insólitas, pero observa que lo más importante no es ese aspecto sino la realidad humana verdadera que respira detrás de sus poemas. Maples Arce señala que la “huída de los cánones” es un índice de su desorden interno: el drama del conflicto del hombre religioso oprimido por la vivencia de los remordimientos mientras la inteligencia despedaza su fe. En esto no difiere mucho de Villaurrutia, a no ser por un detalle importante. Según Maples Arce, “este problema lo vive en las lejanías de su conciencia”, cuando uno de los señalamientos más importantes que hace Villaurrutia acerca de la modernidad de López Velarde es el subrayado de una frase contundente del poeta zacatecano, “El sistema poético se ha convertido en sistema crítico”, tomada del ensayo “La corona y el cetro de Lugones”. La formulación completa de López Velarde es: “La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas (reducción intentada por Góngora) ha sido consumada por Lugones. El sistema poético se ha convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de *tomarse el pulso a sí mismo*, no pasará de borrajear prosas de pampina y versos de cáscara”.<sup>11</sup> Es decir, el “Adán inocente y confiado”, de la conferencia de 1924, que, “acaso sin saberlo”, inicia un cambio en los rumbos de la poesía mexicana -lo cual recuerda la imagen del “payo” que Gorostiza dibuja el mismo año- después del prólogo de 1935 ha cambiado radicalmente. Por otra parte, regresando a la antología de Maples Arce, vemos que la selección, al igual que la de Tablada, es más plural que la de la antología de Cuesta pues comprende poemas que abarcan de una manera integral su producción.<sup>12</sup> La nota termina afirmando

---

leyó el poema “La mujer hecha pedazos” (Cf. Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 136 y 163-169). Tablada figuró en el “Directorio de vanguardia” de su manifiesto inaugural *Actual número 1* (diciembre 1921). En 1928, Tablada publicó una carta enviada a su sobrino Enrique Barreiro Tablada, donde lo felicita por participar en *Horizonte*, la revista del estridentismo, y hace un elogio extenso del movimiento y de sus integrantes (Cf. José Juan Tablada, *Obras V. Crítica literaria*, UNAM, p. 358-360. La carta fue publicada en *El Universal Ilustrado*, 26 de enero de 1928). Según cuenta Maples Arce, conoció a Tablada entre 1922 y 1923. Al ofrecer un panorama de su obra, en una conferencia en Japón, en 1956, descalifica la poesía de su última producción, pues en ella alterna la imaginaria cubista con la “distorsión visual que engendran las potentes y nefastas yerbas”, y, en poemas como “Fuerza vital”, ese “vuelo ciego y atroz” acaba por perderse en “disquisiciones metafísicas” (Cf. “Recordación de José Juan Tablada” en *Incitaciones y valoraciones*, pp. 127-138).

<sup>10</sup> La selección es la siguiente: “Ónix” y “Preludio”, de *El florilegio*; “El saúz”, “El pavo real”, “La luna” y “El bambú”, de *Un día...*, “Garza”, “Toninas”, “El mono”, “Peces voladores”, “12 PM”, “Sandía” y “El insomnio” de *El jarro de flores*; “Tianguis”, “Los pijijes” y “La conga” de *La feria*; “Quinta Avenida” de *Al sol y bajo la luna*; y “Nocturno alterno” de *Li po otros poemas*.

<sup>11</sup> Ramón López Velarde, *Obras*, 2a. reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 528.

<sup>12</sup> La selección es la siguiente: “Y pensar que pudimos...”, “La tejedora” y “A Sara” de *La sangre devota*; “Mi corazón se amerita”, “A las vírgenes”, “Tus dientes”, “El mendigo”, “Hormigas”, “Te honro en el espanto”, “El retorno maléfico”, “Hoy como nunca” y “Tierra mojada” de *Zozobra*; y “La suave Patria” de *El son del corazón*.

grandilocuientemente que López Velarde es un clásico de nuestra parva historia y quizá nuestro más grande poeta.

Muy cercana a la publicación del volumen de Maples Arce, aparece *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), en cuya elaboración participaron Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil Albert. Paz comenta que Villaurrutia fue, primordialmente, el autor de la antología, mientras que él fungió como su colaborador más cercano, ya que Prados casi no asistía a las reuniones y Gil Albert sabía poquísimos de poesía hispanoamericana.<sup>13</sup> La selección va desde el español Miguel de Unamuno (1854-1936) hasta el cubano Emilio Ballagas (1908-1954) y, en cuanto a los mexicanos, desde Enrique González Martínez (1871-1952) hasta Salvador Novo (1904-1973). Figuran, además, López Velarde, Reyes, Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza, Torres Bodet y Villaurrutia. Tablada desaparece por completo e incluso en el “Prólogo”, escrito por Villaurrutia, no merece ni siquiera una mínima mención. Villaurrutia explica la organización de la antología en tres partes. La primera, a la que dedica la mayor parte de su prólogo, la constituyen seis poetas: Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones y Enrique González Martínez. A través de ellos, discute los encuentros del modernismo -que ha superado su aspecto decorativo y musical- con la tradición de la lírica popular española, la creación pura, el simbolismo meditabundo y silencioso, la ironía, el coloquialismo y otros aspectos. La segunda parte incluye a doce poetas cuyo denominador común es el alejamiento del modernismo y sus fórmulas. Son descendientes del grupo anterior y de sus líneas, pero las enriquecen con el ensayo y logro de nuevas tentativas: Porfirio Barba Jacob, Moreno Villa, López Velarde, Mistral, Reyes, Brull, Pedro Salinas, Vallejo, Jorge Guillén, Salomón de la Selva, Huidobro y Gerardo Diego. La tercera parte consta de veinte poetas, que inician con Pellicer y acaban con Ballagas. Villaurrutia atribuye el aumento del número a “un fenómeno de perspectiva o falta de perspectiva”. Apunta que estos poetas recogen y prolongan las experiencias de los anteriores. Los españoles acuden a la lírica tradicional o popular mientras los americanos – en especial los mexicanos- prefieren mantenerse lejos de ella o incorporar elementos castizos o criollos, como en el caso de los argentinos. Sin embargo, la diferencia primordial con los dos grupos anteriores es la corriente de irracionalismo que recorre su poesía: el mundo subconsciente, lo onírico y cierto automatismo. Villaurrutia termina con una frase de Valéry en la que éste afirma que la poesía se forma en el más puro abandono o la más profunda espera. Esta última, observa Villaurrutia, tiene un mayor peso y se traduce en una vigilancia constante, aún dentro del sueño.

Algunos poetas de la segunda parte son caracterizados en unas cuantas líneas del prólogo.<sup>14</sup> Las que corresponden a López Velarde lo sitúan entre aquellos que “en la operación de oír y de hacer oír las voces que dialogan en su abismo interior, y en revelar su alma oculta y en expresar muy precisamente los conflictos de la religiosidad, del erotismo y

<sup>13</sup> Cf. Octavio Paz, “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros” (1983) en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas 3*, pp. 81-82.

<sup>14</sup> Villaurrutia hace una somera revisión de los seis poetas del primer grupo. Del segundo grupo, es curioso constatar que no hace ningún comentario de Mariano Brull, César Vallejo y Vicente Huidobro, mientras dedica unas palabras a León Felipe. Las exclusiones no tienen explicación directa; el caso de León Felipe se debe a que finalmente se negó a participar, al igual que Neruda, según aclara Octavio Paz en “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros” (1983). De la tercera parte se entiende que no dedique comentarios específicos a ningún poeta.

de la muerte, muestran su originalidad y el atrevimiento de su tentativa poética”.<sup>15</sup> Me parece que este resumen de la obra del poeta zacatecano concluye, por parte de Villaurrutia, el proyecto de universalizar a López Velarde de que hablé anteriormente.

La omisión radical de Tablada la explica Octavio Paz en su ensayo “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros” (1983), en el que, además de relatar cómo nació la antología y se dio su desarrollo, hace una amplia revisión de su importancia -especialmente en lo que toca a la continuidad de la poesía en nuestra lengua- y una valoración de la selección. Según Paz, Villaurrutia considera que la poesía moderna en español comienza con el modernismo y éste es el origen de las tendencias contemporáneas. Dentro de él surgió su antítesis, incluso en poetas que son inseparables del movimiento, como Darío y Lugones, y no en movimientos como el creacionismo o el ultraísmo. De ahí, explica Paz, que las vanguardias se evaporen y la continuidad de algo esencial e intemporal –la poesía- triunfe a expensas de la ruptura. Al fondo de esa continuidad corre el simbolismo francés, con Baudelaire, las correspondencias y la religión poética. Mallarmé introduce la idea de que el tema de la poesía es el poema y Valéry aligera el peso de la carga romántica, religiosa y simbólica, y propone la idea de la magia verbal, dándole una mayor presencia al lenguaje. La poesía pura ejerció una fascinación tan poderosa sobre nuestros poetas, dice Paz, que cuando abrazaron una estética diametralmente opuesta –el surrealismo- su actitud fue más lírica que subversiva: “se internaron en el sueño en busca de monstruos hermosos, no de revelaciones del amor y la libertad”.<sup>16</sup> Paz se refiere a Villaurrutia, a la observación final de su prólogo y a su poesía, y también a Ortiz de Montellano.<sup>17</sup> En cuanto a Tablada, el comentario que Paz hace surge de la comparación de *Laurel* con la *Antología de la poesía hispanoamericana (1914-1970)* (1971), de José Olivio Jiménez:

En el libro de Jiménez no aparece ninguno de los seis poetas que forman la primera parte de *Laurel*; en cambio, se abre con un puñado de poemas de José Juan Tablada y con otros de Macedonio Fernández. El primero fue un auténtico precursor de la vanguardia y sólo Huidobro lo precede en el tiempo. Aunque Villaurrutia y los otros poetas de *Contemporáneos* sufrieron la influencia liberadora de Tablada, nunca lo confesaron. Lo vieron siempre con reserva; en el fondo, seguían venerando al maestro de sus comienzos: Enrique González Martínez.<sup>18</sup>

La observación acerca de la relación entre los Contemporáneos y González Martínez es iluminadora. Paz, en el mismo ensayo, al referirse a González Martínez, señala que, si bien encaja en la idea de que las antítesis del modernismo surgen de su interior, pues se opone a la gracia decorativa y artificiosa de su primer momento con una actitud interior más reflexiva y atenta al “alma de las cosas”, su vocabulario continuó siendo modernista y su actitud la de un poeta simbolista.<sup>19</sup> Este apego modernista-simbolista, que prefiere las continuidades a las rupturas, una suerte de regresión si se recuerdan los ímpetus iconoclastas contra “el dios mayor y casi único de nuestra poesía”, tiene semejanzas con la postura de Maples Arce y quizá es el mismo que se prolonga en antologías como *La poesía*

<sup>15</sup> Xavier Villaurrutia, “Prólogo” a *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, p. 18.

<sup>16</sup> Cf. Octavio Paz, “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros” en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas 3*, pp. 88-91.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 92.

*mexicana moderna*, de 1951, de Antonio Castro Leal, o *Poesía mexicana*, de Francisco Montes de Oca, de 1968. Por otra parte, cabe observar que el ensayo de Paz sobre *Laurel* es posterior a *Poesía en movimiento*, de 1966, antología que influye ciertamente en la selección de José Olivio Jiménez. Por ello, la mejor manera de continuar la revisión de la “pareja original” es volver a los ensayos de Paz.

El rescate del olvido que Paz dice haber realizado con la figura de Tablada se inicia en 1945, con el ensayo “Estela de José Juan Tablada”, leído en un homenaje luctuoso al poeta recién fallecido en Nueva York.<sup>20</sup> Paz caracteriza a la obra de Tablada como una “pequeña caja de sorpresas” de la que surgen diamantes modernistas, dibujos japoneses, idolillos aztecas, calaveras de azúcar, etc. Sitúa a Tablada y a López Velarde en contraste con González Martínez. Mientras los primeros negaron al modernismo, tanto en el lenguaje como en el espíritu, el último sólo rechazó su espíritu y su obra se desprende del pasado, no para lanzarse al futuro, sino para inmovilizarse como una estatua. Tablada y López Velarde representan la curiosidad y la aventura, pero de maneras diferentes. López Velarde se siente atraído hacia adentro de sí y de México mientras Tablada se fascina por el viaje: París, Japón, Bogotá, Caracas, Nueva York, etc. Paz señala los inicios de Tablada en el modernismo, califica sus poemas más característicos de ese momento como “muebles para el museo de la época”, y afirma que de su pasado no conservará sino el gusto por la palabra.<sup>21</sup>

De ahí, Paz parte hacia la valoración de su trabajo como introductor del haikú y hace una observación muy importante: “Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba [...] Las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia de la imagen y del poder de concentración de la palabra”.<sup>22</sup> La apreciación es muy justa y se prolonga en el comentario acerca de los caligramas de *Li-Po y otros poemas* y en especial de “Nocturno alterno”, como una de las escasas muestras de simultaneísmo en nuestra poesía. Paz subraya que Tablada dijo que los conceptos acerca del arte varían -“hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento”- y, por último, hace una equilibrada comparación de *La feria* (1928) con la obra de López Velarde. La patria que se retrata en este libro es externa y decorativa, no es la íntima y sonámbula de López Velarde. La observación no es en demérito de Tablada; sólo resalta la presencia de una gran imaginación visual, una sabiduría de la mirada que no tendrá parangón hasta que surja Carlos Pellicer. Tablada vio con ojos limpios la naturaleza, dice Paz, sin convertirla en símbolo o en decoración. Esta comparación continúa en el ensayo “Alcance: *Poesías* de José Juan Tablada” (1973), donde Paz rechaza la idea de que Tablada haya sido un epígono de López Velarde.<sup>23</sup> Tablada es más atrevido, sensual, alegre y colorido que el zacatecano. Tiene menos hondura pero más fantasía. Su poesía cuenta con una presencia indígena notable

<sup>20</sup> Octavio Paz, “Estela de José Juan Tablada” en *Letras de México*, n. 16, octubre 1945, posteriormente incluido en *Las peras del olmo* (1957). Citado de *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*, pp. 156-162.

<sup>21</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*, p. 158. José Emilio Pacheco señaló la injusticia de esta caracterización, en su *Antología del modernismo (1884-1921)* (1970), porque no toma en cuenta la destreza técnica de Tablada y su relación con las artes plásticas. En “Muebles para una época: Octavio Paz y la poesía modernista de José Juan Tablada” hago un comentario amplio de este tema.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

<sup>23</sup> Octavio Paz, “Alcance de las poesías de José Juan Tablada” en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1993, pp. 34-85. Citado de *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*, pp. 163-165.

mientras que en López Velarde apenas si aparece. El México de Tablada es más amplio – tiene mar y trópicos-, más antiguo, está poblado de una fauna impresionante y da cabida a los olores y sabores principalmente de la cocina. Paz está conciente de que la fortuna literaria de Tablada ha sido una “montaña rusa” e insiste que su artículo de 1945 inició su revaluación. Ese mismo año, casi simultáneamente, apareció un artículo de Rafael Solana donde le concede a Tablada figurar al lado de Gutiérrez Nájera, Othón, Díaz Mirón, González Martínez, Urbina, Nervo y López Velarde, pero como “un poeta menor, de no tan claros vuelos, de no tan ricas perfecciones”.<sup>24</sup>

Es necesario señalar que el corte que propone Paz entre el Tablada modernista y el vanguardista es radical y excesivo. No fue sólo el gusto por la palabra lo que Tablada conservó del modernismo. Varios haikús no son sólo imágenes sino que tienen ritmo y rima, y detrás de los caligramas de poemas como “Li-Po” o “El puñal”, están los musicales versos modernistas. El fraseo y las cadencias verbales le permitieron acercarse a López Velarde y escribir *La feria* (1928), su último libro orgánico. Hay un detalle que me parece que no ha sido señalado. Las preocupaciones de Tablada por un arte nacionalista son anteriores a *La feria*. Si se considera que su contacto con la cultura japonesa obedeció a los impulsos exotistas del modernismo, y que la importación del haikú es un gesto moderno y cosmopolita, no debe olvidarse que, en *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914), Tablada esbozó un proyecto nacionalista que buscaba inculcar en los artistas mexicanos las habilidades que veía en los pintores japoneses de poner al alcance de su pueblo la memoria histórica y las tradiciones ancestrales.

En cuanto a López Velarde, como mencioné anteriormente, Paz continúa el proyecto de universalización de su figura poética iniciado por Villaurrutia. Lo hace en dos ensayos: uno breve, “El lenguaje de López Velarde” (1957), y otro extenso, “El camino de la pasión: Ramón López Velarde” (1965). En el primero, hay un planteamiento alternativo a la “pareja original”. Después de que González Martínez cierra el modernismo, hay un cambio de tono y dirección, dice Paz: “Tablada lo inicia, lo ahonda López Velarde y Pellicer lo extrema”.<sup>25</sup> El modelo es ahora tripartita pues, como observa en el ensayo “La poesía de Carlos Pellicer”, el poeta tabasqueño tiene raíces modernistas más profundas que el resto de los Contemporáneos. Después de esta acotación, Paz discute el parentesco de López Velarde con Baudelaire y cuestiona algunos detalles de las propuestas de Villaurrutia. Subraya la idea de que Baudelaire es el primer poeta moderno porque es el primero que tiene conciencia de la función crítica de la poesía, lo cual tiene obvias proyecciones sobre la figura de López Velarde en el contexto mexicano. Paz propone otra comparación: la de López Velarde con Jules Laforgue y Leopoldo Lugones. Su análisis detallado desemboca en la demostración de la originalidad de López Velarde pero, principalmente, en el papel que la conciencia del lenguaje juega en ella.

En “El camino de la pasión”, Paz realiza una amplia revisión de la crítica en torno a López Velarde y remarca, de entrada, la perspicacia que tuvo Tablada al ser el primero en descubrir sus dotes poéticas, y la influencia que ejerció sobre él como estímulo y ejemplo. Discute otras influencias: Nervo, Rodenbach, Lugones, la corriente provinciana española ejemplificada en Andrés González Blanco, etc., y, en un gesto esperado, lo sitúa en el ámbito de la literatura hispanoamericana y, ¿por qué no?, se pregunta, universal. Paz

<sup>24</sup> Cf. Rafael Solana, “José Juan Tablada” en *El Hijo Pródigo*, México, 30 de septiembre de 1945, núm. 30, pp. 135-143.

<sup>25</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*, p. 166.