

HIPERÍNDICES: VENTANAS AL LÉXICO EN LA POESÍA REUNIDA DE JOSÉ JUAN TABLADA

El primer trabajo de recopilación de la poesía completa de José Juan Tablada fue el volumen *Obras I. Poesía*, editado, prologado y anotado por Héctor Valdés (UNAM, 1971, 669 pp.). Para la presente edición electrónica, se tomaron como base los archivos digitales generados durante el proyecto *Letra e imagen: literatura mexicana en CD-ROM e internet* (Conacyt 25096-H), para la sección “José Juan Tablada en poesía densa” –trabajo que realicé en colaboración con Diego Bonilla, autor del concepto *poesía densa*– incluida en el CD-ROM *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)* (UNAM-IIFL, 2003). La organización de este material poético se encuentra explicada con detalle en la “Nota editorial” de dicha sección. Para facilidad del lector, a continuación hago un resumen de dicha nota con las modificaciones que fueron introducidas para esta nueva versión.

En comparación con *Obras I*, la versión electrónica de 2003, por razones técnicas, no incluyó ninguna imagen sino puro texto. Consecuentemente, el libro *Li-Po y otros poemas* fue omitido. Su carácter caligramático exigía que, para incorporarlo, se hiciera una transcripción lineal, como ya lo habían hecho parcialmente José María González de Mendoza y Gabriel Zaid, en sendas antologías.¹ En aquel entonces, esa solución me pareció cuestionable y la descarté porque atentaba contra la naturaleza de este tipo de producción poética en que la propia escritura sugiere diversas trayectorias de lectura. Tampoco se incluyeron las imágenes que acompañaron a los libros *Un día... Poemas sintéticos*, *El jarro de flores*, *Disociaciones líricas* y *La feria*. *Poemas mexicanos*. La recomendación que se dio al lector fue que se acercara a la sección “Poesía Visual de José Juan Tablada”, incluida en el CD-ROM mencionado, al sitio www.tablada.unam.mx, o a las ediciones facsimilares que ha realizado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Para la presente edición, se decidió realizar la transcripción lineal de *Li-Po y otros poemas*, tomando en consideración los intentos antes mencionados. La incorporación de los 19 poemas que lo integran permitió que el corpus correspondiera a la totalidad del vocabulario utilizado por Tablada en sus poemas. Para compensar el recorte de la linealización, fue posible incorporar imágenes pop-up que muestran los poemas en su versión gráfica original. En lo que toca a los libros *Un día... Poemas sintéticos*, *El jarro de flores*, *Disociaciones líricas* y *La feria*. *Poemas mexicanos* se continuó omitiendo las imágenes, pues no forman parte de los textos en sí, como sucede con *Li-Po y otros poemas*.

De esta manera, a los 501 poemas de la edición de *Obras I* se sumaron 49 más, procedentes de hallazgos posteriores, para integrar un total de 550 textos. La mayoría de los poemas que se agregaron fue localizada y dada a conocer por los investigadores Héctor Perea, Guillermo Sheridan, Serge Zaitzeff y Fernando Tola de Habich, en diversas publicaciones periódicas. Esperanza Lara Velázquez proporcionó cuatro poemas más que rescató y que se dieron a conocer por primera vez en la edición de “José Juan Tablada en poesía densa”, uno de ellos manuscrito e inédito. El trabajo

¹ Cf. *Los cuatro poetas*. Gutiérrez Nájera, Urbina, Icaza y Tablada, México, Secretaría de Educación Pública, 1944, pp. 195-199. La nota preliminar al volumen es de Antonio Acevedo Escobedo y cada poeta es presentado por un ensayista que escribe acerca de la obra de cada uno de los poetas antologados. En el caso de Tablada, el ensayo incluido es “Universalidad en la poesía de J. J. T.”, de José María González de Mendoza, por lo que la linealización de “Li-Po” es atribuible a él. Gabriel Zaid ensaya más que una linealización, una prosificación de “Li-Po” en *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 483-484.

con el Archivo Gráfico José Juan Tablada me permitió contribuir a estos hallazgos identificando un haikú que había sido considerado como una acuarela acompañada por “notas”.

También se revisaron los libros: *El arca de Noé* –como lo sugiere la noticia de Tola de Habich–, los dos volúmenes de las memorias –*La feria de la vida* y *Las sombras largas*– y *El bar*, de Rubén M. Campos, en busca de otros poemas de Tablada. En ellos, se hallaron algunos epigramas adicionales y uno que otro poema de circunstancia. Por último, después de comentar el caso de *Del humorismo a la carcajada* (1944) con Esperanza Lara Velázquez, decidí omitir cualquier material de este libro. A pesar de que incluye varios poemas, su naturaleza marcadamente miscelánea y el estilo en que está redactado dificultan la adopción de un criterio de selección. En el libro se mezclan crónicas, anécdotas jocosas, juegos de lenguaje, epigramas y poemas de circunstancia para brindis o banquetes, entre otras cosas. En algunos casos, retirar los poemas de su contexto narrativo los hace totalmente crípticos. En otros, es difícil decidir dónde comienza un poema o si se trata efectivamente de un poema, especialmente si se compara con los incluidos en *Obras I*. Por ejemplo, dentro de una crónica humorística, el autor presenta a renglón seguido varias cuartetas de octosílabos rimados, separados por guiones, que se integran en un relato. Por si fuera poco, en ocasiones la autoría de Tablada no es muy clara, pues frecuentemente el poeta se refiere a sí mismo en tercera persona o menciona que un poema fue recitado en un evento por alguno de los presentes (que puede ser él mismo).

Cada poema se colocó en una página independiente y sus datos aparecen en la parte inferior. A las referencias que originalmente acompañaron a los poemas en la edición de *Obras I*, se agregaron las indicaciones respecto a qué libro o sección de libro pertenece cada texto. En el caso de los poemas no publicados originalmente en forma de libro, se respetó la organización ideada por Héctor Valdés –a pesar de que es muy cuestionable–, la cual se basa principalmente en los libros proyectados por Tablada, como explicaré al detalle más adelante. Los títulos de los poemas, en sus respectivas páginas, aparecen en negritas y en mayúsculas. Si hay poemas dentro del libro que conforman una sección, el título de ésta se indica en negritas y cursivas en letra mayor que el título del poema y antecediendo a éste, sólo en la página del primer poema del conjunto, como en una edición impresa. Igual sucede con el título del libro: aparece solamente en la página donde está el primer poema del libro en cuestión. Se evitó la costumbre común en ediciones impresas de incluir páginas que sólo llevan el título del libro o el título de una sección. En una edición electrónica, esta estrategia se presta a confusiones.

En la sección “Los ojos de la máscara” se incluyó la aclaración hecha por Adriana García de que los poemas “Junto al río”, “Embriaguez de amor” y “La flor prohibida” son traducciones de versiones al inglés del poeta chino Li-Po. Se procuró organizar los poemas agregados a la edición de *Obras I* siguiendo dos criterios: uno cronológico general y otro temático, pues se prefirió colocar los epigramas en una sección aparte.

Respecto a la tipografía, es indispensable aclarar algunos detalles. Por exigencias de programación, fue necesario dejar un espacio entre la letra y las comillas, así como entre la letra y los puntos suspensivos. También se adoptó esta medida con otros signos de puntuación, como los guiones y los paréntesis. En lo que se refiere a la ortografía, generalmente se respetó la de *Obras I*, salvo algunas excepciones en que se decidió modernizarla. Por ejemplo, al monosílabo “di”, del verbo “decir”, se le retiró el acento. En cambio, se decidió respetar la ortografía que usaba Tablada en palabras como “buho” y “tahir”, que nunca aparecen acentuadas, y “oceano”, que lo hace sólo una vez. Los titubeos del autor entre “sauz” y “saúz” se resolvieron a favor de este último caso por ser el más frecuente en su escritura. En lo que toca a la variación entre “obscuridad” y “oscuridad” y todas sus derivaciones, o “harmonía” y “armonía”, se decidió mantener la ortografía original de cada caso, como aparece en *Obras I*, pues no hay un patrón de frecuencia o de cambio que pueda servir de orientación. Algunas erratas de *Obras I* fueron corregidas, como el nombre del dios “Hitzilopochtli”, en el poema “Más ídolos...”, que debería ser “Huitzilopochtli”; o la “silla baquera” del poema “Desafío” de *La feria*, que debería ser “silla vaquera”.

Las decisiones de Héctor Valdés respecto a la puntuación merecen una consideración un poco más extensa. Siguiendo criterios de actualización y normalización, Valdés agregó muchos signos de apertura de interrogación y admiración, que Tablada no incluyó en sus poemas, pues mantuvo una costumbre muy fluctuante respecto a ellos. Un ejemplo de esta intervención es el poema “Canción de la mulata”, de *La feria*, que en la edición de 1928 dice:

CANCIÓN DE LA MULATA

Esos “que ven claro de noche”
¡Vengan!
¡Aquí hay candela!

Mi cuerpo es una hamaca
Tropical con vaivenes de danzón;
Mis labios tienen miel de níspero;
Mi cuerpo es un jardín nocturno;
Mis senos dos guanábanas;
Mis ojos dos cocuyos...!

Esos que “mascan goma”, vengan,
Aquí hay candela!
De la Reina de Saba, Salomón
Amaba la canela;
Vengan; para encenderse el corazón
Aquí hay candela!²

Como se puede apreciar, la versión de Valdés presentada a seguir muestra la inserción de apertura de signos de admiración y también la eliminación de las mayúsculas iniciales de muchos versos –costumbre que fue entrando en desuso a lo largo del siglo XX– con el añadido de una coma recomendable para compensar esta supresión en el primer verso:

CANCIÓN DE LA MULATA

Esos "que ven claro de noche",
¡vengan!
¡Aquí hay candela!

¡Mi cuerpo es una hamaca
tropical con vaivenes de danzón;
mis labios tienen miel de níspero;
mi cuerpo es un jardín nocturno;
mis senos dos guanábanas;
mis ojos dos cocuyos...!

² En la edición facsimilar de *La feria. Poemas mexicanos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Esos que "mascan goma", vengan,
 ¡aquí hay candela!
 De la Reina de Saba, Salomón
 amaba la canela;
 ¡vengan; para encenderse el corazón
 aquí hay candela!

La eliminación del exceso de mayúsculas iniciales me pareció una decisión razonable, para evitar sobrecargar tipográficamente la página, sin contar con una justificación gramatical, y para facilitar el flujo del texto. Sin embargo, la inserción de los signos de admiración plantea una pregunta que no tiene respuesta clara: ¿dónde se inicia el énfasis de la admiración? En la última estrofa, esta intromisión es claramente arbitraria. ¿Por qué agregar la primera apertura de admiración antes de "aquí" y no antes de "Esos"? ¿Por qué agregar la segunda apertura de admiración antes de "vengan" y no de "aquí"? El poema se presta tanto a una de las decisiones como a la otra. ¿Por qué optar por una de las posibilidades? Nótese también que Tablada sí utiliza signos de apertura de admiración en la versión original de 1928. De esta manera, las decisiones que tomé me llevaron a aceptar la eliminación de mayúsculas iniciales pero no la inserción de más signos de apertura de admiración:

CANCIÓN DE LA MULATA

Esos "que ven claro de noche",
 ¡vengan!
 ¡Aquí hay candela!

Mi cuerpo es una hamaca
 tropical con vaivenes de danzón;
 mis labios tienen miel de níspero;
 mis senos dos guanábanas;
 mis ojos dos cocuyos...!

Esos que "mascan goma", vengan,
 aquí hay candela!
 De la Reina de Saba, Salomón
 amaba la canela;
 vengan; para encenderse el corazón
 aquí hay candela!

Otro ejemplo muy claro de cómo esta intromisión puede alterar el significado se puede observar en el poema "Canción", de la sección "Poemas dispersos", que es una traducción de Victor Hugo. La primera estrofa del original dice:

Respiro donde palpitas;
 ¿Pero de qué servirá
 Esperar si tú me dejas,
 Y vivir si tú te vas...?

Valdés inserta un cierre y una apertura de interrogación, dividiendo una oración en dos, al considerar que la mayúscula inicial del tercer verso no obedece a la costumbre poética de entonces, sino al inicio de la segunda oración:

Respiro donde palpitas;
¿pero de qué servirá?
¿Esperar si tú me dejas,
Y vivir si tú te vas...?

De esta manera se crean dos preguntas: ¿De qué servirá que respire donde palpitas? y ¿Es “esperar si tú me dejas y vivir si tú te vas” una opción igual de inútil a “respirar donde palpitas”? Hay una sutil diferencia en esta conformación que la hace más oscura que el orden original, pues interpreto este último de la manera siguiente: “Si respiro donde palpitas y aún así tú me dejas y te vas, ¿de qué servirá esperar y vivir? De nuevo, la solución que adopté es intermedia y consiste en respetar los signos de interrogación originales, reducir en lo posible las mayúsculas al inicio de verso y no dividir la pregunta en dos partes sino mantenerla unida como estaba:

Respiro donde palpitas;
¿pero de qué servirá
esperar si tú me dejas,
y vivir si tú te vas...?

Como se habrá apreciado, esta decisión de Valdés sacrificó una peculiaridad de la poesía de Tablada en aras de la uniformidad. Restituí la colocación original de estos signos de puntuación en los libros *El florilegio*, *Al sol y bajo la luna*, *Un día...*, *El jarro de flores* y *La feria*, y en la mayoría de los incluidos en la sección “Poemas dispersos”. No me fue posible hacerlo para todo el volumen pues se trata de una labor muy minuciosa para la que sería necesario disponer de más tiempo para cotejar con los originales en publicaciones periódicas.

En lo que toca a los puntos suspensivos, seguí el criterio de Valdés de reducir su número a tres. Aunque muchos de los poemas de *Al sol y bajo la luna* (1918), en su edición original, tienen series de cuatro a seis puntos suspensivos, no hay una función distintiva para este uso. Esta variabilidad se repite en otros libros como en *El florilegio*, *Un día* y prácticamente desaparece en *El jarro de flores* y *La feria*. Este criterio de reducción también se aplicó a los signos de admiración repetidos uno tras otro como énfasis.

Cabe observar que Valdés, en la nota que elaboró para presentar *El florilegio*, comenta que Tablada, en la primera edición de este volumen –que tiene mucho menos poemas y data de 1899– usó ambos signos de interrogación y que, a partir de la segunda edición, de 1904, ya no empleó el signo inicial. En la misma nota señala que también se apegó a otras modas de la época, como el abuso de mayúsculas y puntos suspensivos. Agrega, por último, que “se ha pretendido, en la presente edición de sus poemas, dar a éstos una actualidad por lo que se refiere a los signos de puntuación; se respetan, sin embargo, las letras mayúsculas, empleadas por los modernistas con la intención de dar realce a una palabra o a algún concepto” (p. 623). No se trata de las mayúsculas iniciales de verso sino de aquellas utilizadas al referirse al “Olvido”, la “Noche”, el “Alma”, etc. Aunque en estas observaciones, por momentos Valdés parece referirse sólo a *El florilegio*, en realidad realizó la actualización en todo el volumen. También es necesario aclarar que Tablada no empezó a prescindir del signo de interrogación inicial sólo a partir de la segunda edición de *El florilegio*, sino que lo hizo de manera errática desde sus publicaciones anteriores en varios periódicos y revistas.

Hasta aquí el resumen actualizado de la “Nota editorial” para la sección “José Juan Tablada en poesía densa”. Las aclaraciones vertidas corresponden a la manera en que se presenta el corpus

poético. El proyecto *poesía densa* de 2003 no incluyó ningún índice de su corpus, pues lo que se buscó fue dejar que el lector navegara saltando de la aparición de una palabra en un poema a su aparición en otro poema, ya fuera de una manera secuencial o aleatoria. La presente versión electrónica sí incluye un índice para que el lector pueda ir directamente al poema que le interese y tener un control total de su acceso al material poético. Dicho índice se basa en el que Héctor Valdés elaboró y corrige algunas erratas encontradas en él. Conviene hacer algunos énfasis al respecto y repetir algunas explicaciones acerca de las secciones en que está organizado. Los poemas que son traducciones realizadas por Tablada llevan el nombre del autor original entre paréntesis: Maurice Rollinat, Jean Richepin, Victor Hugo, etc. Algunas de estas autorías habían sido omitidas en el índice: Charles Baudelaire y “la finada esposa del general Ottis”.³ Otro texto, que tampoco es de Tablada, lleva, de la misma manera, el nombre de su autor entre paréntesis: se trata del poema-prólogo “Al lector”, de Leopoldo Lugones, que presenta el libro *Al sol y bajo la luna*. En el mismo caso está la estrofa del poema de Mallarmé “Las de l’amer repos...”, que aparece en página sola como preámbulo al poema “Li-Po”. A seguir hago una brevísima descripción de cada sección del volumen.

La sección “Poemas dispersos [1888-1914]” incluye poemas de la primera época de la producción tabladiana, rescatados de publicaciones periódicas, los cuales no fueron incluidos en libros. El volumen *El florilegio* corresponde a la segunda edición, la de 1904, que amplía y corrige notablemente la primera, de 1899.⁴ En la sección “Los mejores poemas de José Juan Tablada”, Héctor Valdés incluyó los textos que se publicaron, en 1943, en la antología homónima, pero restó aquellos que ya habían aparecido previamente en algún libro, con el claro objetivo de no duplicar la presencia de dichos poemas en su recopilación. A ellos agregó un poema rescatado, “La mujer tatuada”, que figuró en el índice del manuscrito de la antología, pero que finalmente no fue incluido en la edición de 1943, por no disponer oportunamente de una copia.⁵ Dicha antología fue organizada por Tablada y su amigo José María González de Mendoza y estaba dividida en tres épocas: “Poemas de juventud (1892-1900)”, “Época media (1901-1918)” y “Época moderna (1919-1930)”. Los poemas no publicados en ningún libro sólo figuran en “Época media (1901-1918)” y “Época moderna (1919-1930)”, y por ello constituyen subdivisiones de la sección “Los mejores poemas de José Juan Tablada” de *Obras I*. Este acomodo se respetó.

La sección “Intersecciones” pretende reconstruir el “proyecto más ambicioso del poeta: un libro que contuviera su última producción poética ajustada a las ideas filosófico-religiosas que surgieron de sus estudios de la teosofía”, explica Héctor Valdés. Es quizás la más voluntariosa de las secciones creadas por este crítico, pues sabemos por González de Mendoza lo veleidosas que eran estas empresas del poeta.⁶ Quizás por ello, Valdés inmediatamente aclara: “Sin duda no todos los poemas responden a estas ideas pero el título *Intersecciones* admite un sinnúmero de tendencias, de temas y de formas poéticas” (p. 626). Esta justificación parece descalificar la intención primera, aunque la

³ Sobre Tablada como traductor, véase mi artículo “José Juan Tablada: Translator”, trad. Nicholas Goodbody, *Translation Review*, Guest Editors Carmen Boullosa y Regina Galasso, Special Issue of *Translation Review* 81 (Spring 2011), pp. 37-48. A lo dicho ahí, agregó en esta edición electrónica la indicación de que el poema “El fantasma” es una traducción de “Le revenant” de Charles Baudelaire.

⁴ Esperanza Lara Velázquez, en su libro *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1889)* (UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1988), compara ampliamente ambas versiones. Aunque se puede observar en este estudio comparativo la eliminación de signos de apertura de interrogación que menciona Valdés, también se puede apreciar que no es uniforme.

⁵ En el prólogo a *José Juan Tablada. Los mejores poemas* (UNAM, 1971, Biblioteca del Estudiante Universitario no. 96), reedición corregida de esta antología, Héctor Valdés relata el azaroso proceso que siguió esta publicación, a partir de su concepción, en 1925, hasta su publicación –plagada de erratas–, en 1943, por la Editorial Obrera Surco.

⁶ En el ensayo “Proyectos literarios de José Juan Tablada”, González de Mendoza da cuenta de esta peculiaridad del trabajo del poeta (*Ensayos selectos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970. Consultado en <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/inden.html>).

situación se antoja inevitable, por la diversidad de la poesía de Tablada y sus resabios modernistas. En la nota de pie de página al título de la primera agrupación de poemas no coleccionados en libros, “Poemas dispersos [1888-1914]”, Valdés señala que “a pesar de la clara evolución de su poesía, [Tablada] nunca abandonó completamente ni el tono modernista ni ciertos giros de la poesía romántica anterior a él” y cita como ejemplo el soneto “La diana en Chapultepec” (1933). Entonces, “Intersecciones” constituye, más bien, el complemento natural de “Poemas dispersos [1888-1914]”, su segunda parte. Si, como explica Valdés, “Poemas dispersos [1888-1914]” incluye textos de la “‘primera época’ de Tablada: desde su primer poesía publicada hasta que salió del país a los Estados Unidos –mediados de 1914”, entonces “Intersecciones” reuniría el resto, inédito o no. Valdés se esfuerza porque ningún poema publicado en la “primera época” aparezca en “Intersecciones”, siguiendo un criterio cronológico, aunque tres de los poemas extraídos del *Diario* están fechados entre 1904 y 1905. Surge entonces la duda de si se adopta un criterio cronológico por fecha de publicación o por fecha de creación, pues sabemos que generalmente hay una correlación entre el estilo y la fecha de escritura. Un ejemplo de este dilema es el poema “En alta mar”, firmado con la leyenda “Mar Cantábrico”, sin fecha, y publicado en 1920, en *Revista de Revistas*. Por el estilo de intimidad amorosa, romántico-modernista, por ser un poema medido y rimado y porque Tablada viajó a Europa sólo en 1903 y en 1912, es posible localizar su composición en esos años. Situarlo en 1920 es desubicarlo. Por otra parte, hay poemas que es imposible fechar, por falta de datos. Sigue en pie la necesidad de revisar la organización de *Obras I* y proponer mejores alternativas.

Valdés dividió “Intersecciones” en nueve apartados que iré comentando: “Del *Diario*”, “De José Juan Tablada en la intimidad”, “Puentes rotos”, “Compositions”, “Los ojos de la máscara”, “Haikú”, “Intersecciones [I]”, “Intersecciones [II]” y “El alma en pena”. El apartado “Del *Diario*” alberga los poemas tomados de los manuscritos que hoy están resguardados en el Archivo José Juan Tablada del Instituto de Investigaciones Filológicas y que fueron posteriormente editados por Guillermo Sheridan, para conformar el volumen *Obras IV. Diario (1900-1944)* (1992). El apartado “De ‘José Juan Tablada en la intimidad’” está conformado por poemas tomados del libro homónimo, en que la viuda del poeta, Nina Cabrera de Tablada, cuenta anécdotas de su vida en pareja y recoge materiales diversos, como entrevistas, cartas y fotos. Este libro fue publicado por la UNAM en 1954.

Acerca del apartado “Puentes rotos”, Héctor Valdés explica que le dio ese nombre porque corresponde al de un libro que Tablada planeó y nunca llevó a cabo. El contenido son poemas recogidos de publicaciones periódicas, de 1920 a 1945. Como se puede ver en el artículo “La obra inédita de José Juan Tablada”, de José María González de Mendoza, la noticia de este título se encuentra en una carta del autor a González de Mendoza, fechada el 17 de noviembre de 1919.⁷ Si el hipotético libro estaba supuestamente listo para imprimirse en esas fechas, ¿por qué Valdés lo usa para encabezar poemas recogidos entre 1920 y 1945?

Los poemas del apartado “Compositions” fueron tomados de un cuaderno escolar en que Tablada los dejó manuscritos. Anota Valdés que en su portada tenía impresa la palabra “Compositions” y que el poeta había agregado al cuaderno, de su puño y letra, la leyenda “1924, New York, José Juan Tablada. Haikáis y primeras ideas de otros poemas”. “Los ojos de la máscara” es el título de otro proyecto de libro que Tablada nunca concretó y que describió a su amigo González de Mendoza, en carta del 14 de febrero de 1922, de la siguiente manera: “En *Los ojos de la máscara* verá usted ya desarrollada y firme mi nueva manera abstracta y plástica hasta el volumen. ¿Qué dirán los árcades de Roma?...”. González de Mendoza, en el mencionado ensayo “La obra inédita de José Juan Tablada”, supone que gran parte de los 35 poemas que integraban este volumen –teóricamente listo en esas fechas– provenían del proyecto “Puentes rotos”. Sin embargo, Valdés omite esta información más detallada de su proveniencia, que proporciona González de Mendoza, pues menciona solamente que el libro sería “abstracto y plástico en volumen”, y anuncia que utiliza

⁷ Cf. José María González de Mendoza, *Ensayos selectos*, Fondo de Cultura Económica, 1970. Consultado en <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/inden.html>).

el título del apartado “Los ojos de la máscara” para agrupar la “Untitled Poetry”, dada a conocer por H. T. Young, ordenando los poemas por fecha y dejando los que carecen de ella al final.⁸

A propósito del apartado “Haikú”, Valdés explica que está integrado por la sección “Unedited Haikai”, del estudio de H. T. Young, y se pregunta: “¿Fueron parte de *El bestiario piadoso*, o de *En camino*, libros proyectados por Tablada?”. ¿Por qué Valdés no le dio el nombre de “El bestiario piadoso” a este apartado? Quizás porque su temática no es solamente el amor budista a los animales, pues incluye parte de su credo teosófico acerca de la reencarnación, como se puede ver en el haikú “Instinto” (“Memoria de un pasado / que habremos olvidado”).

El apartado titulado “Intersecciones [I]” comprende los poemas que integran el folletín homónimo publicado por el Pen Club de México, en 1924.⁹ El siguiente apartado, “Intersecciones [II]”, lo describe Valdés de la siguiente manera: “Poemas que transcribe H. T. Young, y que tomó del manuscrito del mismo nombre que Nina Cabrera de Tablada depositó en la Casa Hispánica, Columbia University, New York” (p. 626). Supongo que el “II” es un agregado de Valdés, para evitar la fusión con el apartado anterior. Sin embargo, ¿no son ya demasiados apartados titulados así?

El último apartado, “El alma en pena”, recibe su nombre de otro proyecto de libro jamás realizado. Valdés explica que ahí incluyó “aquellas piezas que no han podido ser ubicadas en la bibliografía del poeta. Se tomaron de manuscritos, copias mecanográficas y de *Itinerario contemplativo*, de Francisco Monterde”. Este último título es de un libro de haikús para el cual Tablada escribió el poema-prólogo “Elogio del buen haijín”. El poema que cierra el apartado y el volumen *Obras I* es “La diana en Chapultepec”, fechado en Nueva York, en 1933, y en el cual el poeta recrea –lo subraya Valdés– los años en que soñó con su primer libro de versos. Es un excelente cierre, sin duda. No obstante, Valdés olvida explicar que “El alma en pena” fue un título anunciado en el volumen de crónicas *Los días y las noches de París* (1918), según señala González de Mendoza en el ensayo antes citado, y que el tono que transmite, si bien corresponde a una época modernista de su poesía, también se adapta a las creencias teosóficas del final de su vida.

Ya he explicado los ajustes que ha sido necesario hacer para la presente edición y la procedencia de los 49 poemas que hemos añadido como sección final. El título que lleva ésta no podía ser más simple: “Poemas no recopilados en Obras I”. Después del recorrido por la organización del volumen *Obras I*, de Héctor Valdés, es evidente que futuras ediciones tendrán que intentar algún otro acomodo. Preferimos dejar esa compleja tarea para más tarde y dar preferencia a las posibilidades que ofrece esta versión electrónica para apreciar el vocabulario poético de José Juan Tablada.

Como decía anteriormente, esta versión incluye un “Hiperíndice de poemas”, que corresponde al índice común que tendría una edición impresa. El prefijo “hiper” se justifica en el sentido de que se trata de un conjunto de hipervínculos a textos electrónicos. Sin embargo, el significado de este prefijo cambia de tono en el “Hiperíndice de palabras”. Un vistazo a la enorme colección de hipervínculos de que está constituido da una idea de la potenciación del término “índice”, pues muestra la posibilidad de recoger de él un mapa del vocabulario de Tablada y de los campos semánticos que lo configuran. De hecho, el marcado de los poemas con el sistema *poesía densa*, en sí constituyó ya un hiperíndice, el cual sirvió como base para elaborar el que ahora se ofrece.

En principio, para la elaboración del “Hiperíndice de palabras”, la programación realizada por Diego Bonilla rastreó todas y cada una de las palabras incluidas en el corpus de poemas y registró su ubicación, siguiendo la metodología que describe en “Sobre la importancia del pensamiento

⁸ Cf. Howard Thomas Young, *José Juan Tablada, Mexican Poet (1871-1945)*, New York, 1956, Tesis, Columbia University.

⁹ Cf. *La pajarita de papel* [P. E. N. Club de México] 1924/1925, prólogo de Francisco Monterde, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1965, pp. 63-65. Un ejemplar del folleto original, de formato pequeño y en papel azul, se encuentra en el Archivo José Juan Tablada del Instituto de Investigaciones Filológicas.

computacional y la literatura”, texto aquí incluido. Después, se eliminaron las palabras de la siguiente lista: “el”, “la”, “los”, “las”, “un”, “una”, “unos”, “unas”, “al”, “del”, “mi”, “mis”, “tu”, “tus”, “su”, “sus”, “mío”, “tuyo”, “suyo”, “mía”, “tuya”, “suya”, “míos”, “tuyos”, “suyos”, “mías”, “tuyas”, “suyas”, “nuestro”, “nuestra”, “nuestros”, “nuestras”, “de”, “y”, “en”, “que”, “qué”, “a”, “con”, “por”, “no”, “ni”, “sí”, “si”, “o”, “para”, “me”, “te”, “se”, “le”, “les”, “nos”, “mí”, “ti”, “es”. Es importante señalar que la selección de estas palabras no se realizó por su categoría (por ejemplo, eliminar todas las preposiciones, conjunciones, etc.) sino por un criterio combinado de frecuencia y categoría, considerando lo estorbo y poco significativo que podía resultar el tejer una red de conexiones entre ellas, marcándolas en el cuerpo de los poemas, o presentando varias páginas de remisiones a casi todos los poemas, en el caso de palabras como la preposición “a” o el artículo “un”. Otro ejemplo que es posible dar de esta discriminación selectiva se encuentra en los artículos definidos: se eliminaron todos menos el neutro “lo”, que puede tener interés para análisis poético. De cualquier manera, a pesar del retiro de estas palabras, otras permanecieron que son un tanto anómalas en un índice tradicional. Por ejemplo: “yo”, “tú”, “nosotros”, “bajo”, “ah”, etc. Después de estas operaciones, la programación ordenó las localizaciones (número de poema) para cada palabra diferente, sin importar el uso de mayúsculas, y esa fue la base del hiperíndice sobre la cual se hicieron algunos ajustes menores correspondientes generalmente a la representación de las grafías. Esta organización por palabra también permitió la localización de neologismos como “agnostia”; la normalización de algunas acentuaciones como la de los nombres “Louÿs” y “Tannhäuser”; la detección y conservación de acentuaciones adoptadas para confluir con los modelos poéticos, como la de “Belkiss”, en el poema “La conga”, para rimar con “infeliz”, mientras en otros poemas, como “A María Guerrero”, se conserva la palabra “Belkiss” grave; la conservación de grafías diferentes como “iconostasio” e “iconostacio”, por ser ambas válidas; etc.

Otra diferencia con un índice tradicional es que en el “Hiperíndice de palabras”, las palabras flexionadas constituyen una entrada. Es decir, en vez de encontrar una sola entrada para sustantivos y adjetivos, que tienen género y número, y para verbos conjugados, vamos a hallar varias entradas. Así, tenemos líneas separadas para palabras como “amargo”, “amargos”, “amarga”, “amargas”, “irradia”, “irradias”, etc. También tenemos el caso de las mayúsculas en nombres propios. Un índice tradicional identifica cuando se hacen remisiones a ellos y conserva su mayúscula inicial. En nuestro hiperíndice, esto sucedería con las palabras “Nena” y “Mirón”, que se refieren a la esposa de Tablada y al poeta Salvador Díaz Mirón. Sin embargo, el proceso técnico no permitió conservar estas mayúsculas. Otra situación se dio con las palabras que tienen doble acepción, como es el caso de “Margarita”, nombre de persona, y “margarita”, la flor. Tampoco fue posible hacer esta distinción. Algo semejante sucedió con los nombres compuestos: fue imposible separar designaciones como “domingo” y “Domingo de Ramos”, aunque sí se pudieron conservar, cuando se juzgó conveniente, aquellas construidas mediante guiones, como “Afrodita-la-Todopoderosa” o “rasca-cielos”, justo por la presencia original de estos signos gráficos. “Afrodita-la-Todopoderosa” funciona como un largo nombre propio y, en el caso de “rasca-cielos”, aunque la grafía hoy es “rascacielos”, no sabemos si Tablada quiso usar la separación del guión con fines poéticos. Para eliminar estas distinciones hubiera bastado introducir espacios en blanco en torno a los guiones.

Un detalle más se refiere a la inclusión de otros idiomas. Tablada utilizó epígrafes en inglés y en francés e incluso llegó a escribir poemas en esas lenguas. Ante tal situación, se optó por mantener las entradas de las palabras extranjeras, con el mismo criterio de excluir conectivos y otros vocablos demasiado frecuentes. Las palabras donde aparecían fusiones de artículos o preposiciones mediante apóstrofes (por ejemplo, “l’eau”, “d’aurore”, etc.) fueron consideradas como unidades por el programa indizador y mantenidas, ya que su frecuencia es muy baja y no se convierte en un estorbo.

La navegación usando el “Hiperíndice de poemas” no tiene ninguna dificultad, pues la presentación es similar a la de un índice impreso, en el que los poemas aparecen numerados. El

“Hiperíndice de palabras” está organizado alfabéticamente por medio de subíndices por cada letra inicial, en los que se enlistan las palabras. No hubo palabras que iniciaran en “ñ”. Frente a ellas se despliegan los números de los poemas en los que aparece la palabra en cuestión. Las páginas de los poemas aparecen en color crema y la tipografía puede tener cuatro colores: negro, verde, azul o rojo. El negro corresponde a las palabras que no tienen ninguna hiperliga (no están indizadas); el verde, a aquellas que aparecen una sola vez en todo el corpus; el azul a aquellas que tienen más de una aparición y tienen hiperliga a la siguiente aparición en el corpus; y el rojo a las palabras que ya han sido visitadas durante la navegación en curso. Cuando una palabra aparece más de una vez en un solo poema, en el “Hiperíndice de palabras” esta frecuencia se muestra entre paréntesis. Por ejemplo, en la línea correspondiente a la palabra “sábado” se lee “149(2) 361 418”, que indica que aparece dos veces en el poema 149, “Misa negra”, y una vez en los poemas 361 y 418, “Ex voto a Ramón López Velarde” y “Reminiscencia”, respectivamente.

Unas palabras finales respecto al diseño de la interfaz. La imagen que le sirve de tema, la tipografía del nombre del autor y los elementos utilizados como flechas y botones provienen de la portada del volumen *Al sol y bajo la luna* (1918), elaborada por Jorge Enciso. En ella se muestran los pictogramas de los dos astros, la luna con el conejo de la leyenda y el sol con sus rayos, que siguen modelos inspirados en códices prehispánicos. Nosotros hemos tomado la imagen del sol, en cuyo centro Tablada agregó una figura resultante de la unión estilizada de un loto con una mazorca de maíz, la cual remitía a la idea de la unión entre América y Oriente o entre México y Japón y que el poeta llegó a utilizar como ex-libris.¹⁰ Quede ahora el lector en libertad para viajar por el vasto panorama de la poesía de José Juan Tablada y su vocabulario completo, con el auxilio que proporcionan los medios electrónicos.

RODOLFO MATA

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

¹⁰ Sobre la identificación de esta imagen y la historia de las obras de Tablada en medios electrónicos consúltese mi ensayo [Digital José Juan Tablada and the Genesis of a Hyper Reading](#).